

VII. Strategien der Inszenierungen: Geschlecht, Körper und Sexualität in Heinrich Manns *Die Jagd nach Liebe*

In einer Zeit von sechs Monaten schreibt Heinrich Mann seinen Roman *Die Jagd nach Liebe*, der 1903 in Berlin erscheint und wenig Beachtung bekommt. Die Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich Manns zeigt, dass der Autor zu der Zeit um und nach dem 1. Weltkrieg ein Literat unter Literaten bleiben sollte²¹⁸, und nur von seinesgleichen gelesen und kommentiert wurde. Erst ab der Niederschrift und Veröffentlichung seines *Untertanen* im Jahre 1911 mit dessen sozialkritisch-satirischen Ansatz, sollte Heinrich Mann Ruhm und Erfolg als Schriftsteller erleben. *Die Jagd nach Liebe* wurde außerdem von dem 1905 erschienenen *Professor Unrat*, der durch seine Verfilmung mit Marlene Dietrich in der Rolle der Rosa Fröhlich internationale Beachtung erlangte, in den Hintergrund der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt. Jedoch scheinen nicht nur kontextbedingte Umstände und historische Begebenheiten für das spärliche Interesse der potenziellen Leserschaft an Heinrich Manns *Jagd nach Liebe* verantwortlich gewesen zu sein. Auch als seit Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre eine kritische und wissenschaftliche Wiederentdeckung und neuere Forschung des Werkes Heinrich Manns einsetzte, blieb sein ‚Münchenroman‘ im Schatten der Betrachtungen seiner Schriften. Dies scheint an einer gewissen Transparenz und Statik des Romans liegen, der auf zu vielen Seiten unkondensiert ein Liebesdrama erzählt, welches sich vor und zurück bewegt und das Interesse des Lesers nur schwer in Spannung hält.

Der Roman ist jedoch, aus der Perspektive dieser Arbeit gesehen, eine interessante Quelle, um bestimmte Geschlechtervorstellungen, Rollendeterminationen und ihre Brüche, Vorstellungen von Körper, Sexualität und Erotik und prototypische literarische Figuren um die Jahrhundertwende zu beobachten und zu beschreiben.

Geschlecht erscheint als mobile Kategorie, die individuell zu besetzen ist und mit Strategien der Inszenierung erst konkrete Konturen erhält. Soziale Positionierungen erscheinen als undefinierte Realitäten; sie konstituieren sich immer erst in der Interaktion und dem individuellen Einnehmen bestimmter Rollen von Seiten der literarischen Figuren. Das ganze gesellschaftliche Feld wird so zu einer Bühne von Inszenierungen gemacht, die in einer sozialen Skala keine Definitionen erstellen, sondern Erfahrungen des Scheiterns oder des Durchsetzens konstituieren. Die Elemente, mit denen diese Selbstdarstellungen konstruiert

²¹⁸ Siehe Wilfried Schölller, *Künstler und Gesellschaft. Studien zum Romanwerk Heinrich Manns zwischen 1900 und 1914*, München: 1978, S. 7.

werden, sind der Körper und die Sexualität. Durch dieses bewusste Einsetzen des Körpers und der Erotik durch die verschiedenen Romanfiguren konstituiert sich innerhalb des Mannschen Romans eine Ökonomie der Körper, der Sexualität, der Geschlechter. Der Roman geht auf satirische Weise der Frage nach, was es bedeutet, ‚Mann‘ oder ‚Frau‘ zu sein und mit welchen Inhalten diese Kategorien zu füllen sind.

In dieser Annäherung an Manns *Jagd nach Liebe* wird eine Beschreibung dieser ‚Ökonomie der Körper‘ an erster Stelle stehen. Darauf folgend werde ich die Geschlechterinszenierung untersuchen und an einer Reihe von Figuren des Romans die verschiedenen Geschlechtsentwürfe, die der Roman präsentiert, herausarbeiten. Protagonist des Romans ist der Millionärserbe Claude Marehn. Er besetzt eine prototypische Heldenrolle der *Décadence*: ein willensschwacher, der Kunst zugeneigter, unter Neurasthenie leidender Dilettant. Mit der Untersuchung dieser Figur und ihrer Beinhaltung verschiedener Themenkomplexe, die für die Jahrhundertwende charakteristisch sind, werde ich diese Annäherung an *Die Jagd nach Liebe* beenden.

1. Zur Ökonomie der Körper

Die darwinistische Evolutionstheorie beeinflusst die Naturwissenschaften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf so prägnante Weise, dass die Biologie als Paradigma der Wissenschaften die Physik, die durch Newton ihre dominante Position eingenommen hatte, ablöst²¹⁹. Die Prinzipien, die das ‚Leben‘ und die ‚Natur‘ bestimmen, werden zu alles umgreifenden und erklärenden Kategorien.

In Deutschland, dessen wissenschaftliches Zentrum Berlin darstellte, sorgen eine Reihe von renommierten Wissenschaftlern und ihre Theorien für rege Diskussionen: Der Physiologe Du Bois-Reymond, der Mediziner und Physiker Hermann von Helmholtz, der Physiologe Ernst Brücke, der Zellforscher Theodor Schwann und Rudolf Virchow, als Pathologe tätig, treffen alle im Berlin der Jahrhundertwende aufeinander. Während am Anfang des 19. Jahrhunderts noch zwei gegensätzliche naturwissenschaftliche Paradigmen miteinander konkurrierten - die mechanistisch-materialistische Theorie stand in Opposition zu einer naturphilosophisch ausgerichteten Linie - setzte sich zumindest im naturwissenschaftlichen Kreis das mechanistische Modell durch. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert wird diese

²¹⁹ Siehe für die Geschichte des Darwinismus: *Der Darwinismus. Die Geschichte einer Theorie*, hrsg. v. Günter Altner, Darmstadt: 1982, und für die Entwicklung der Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Antoon Berentsen, „*Vom Urnebel zum Zukunftsstaat*“. *Zum Problem der Popularisierung der Naturwissenschaften in der deutschen Literatur (1880-1910)*, Berlin: 1986.

mechanistische Anschauungsweise auf verschiedene Disziplinen ausgeweitet; so auch auf die Physiologie und die Psychologie. Ein maschinenartiges Funktionieren wird zum umfassenden Erklärungsmodell; der Mensch zum potenziellen Herrscher über diese Maschinen²²⁰. Wenn alles durch die Prinzipien der Natur erklärt werden kann, muss der Mensch diese Natur beobachten, sie verstehen und erklären; so wird er den Schlüssel zu jeglicher ‚natürlichen‘ Realität erlangen. Durch das biologisch-evolutionistische Modell - Erbe Darwins - wird die materielle Kondition des Menschen fokussiert. Der Mensch funktioniert vergleichbar dem Tier, denn beide sind Natur. Ab der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts werden Stimmen laut, die sich gegen diese materialistische Sichtweise als endgültige Definition des Menschen wehren²²¹. Hatte der Naturalismus die Basis seiner Weltanschauung an den Leitprinzipien der positivistischen Naturwissenschaften orientiert, werden naturalistische Kunst und positivistische Wissenschaften von den Autoren der *Décadence* in Frage gestellt.

Die Jagd nach Liebe reiht sich in diese Wissenschaftskritik und Infragestellung der menschlichen Realität als reine Natur ein. Heinrich Mann konstruiert in seinem Roman ein Szenario, in dem die Körperlichkeit seiner Figuren in ein System des Tausches eingebunden ist. Der Körper wird bewusst genutzt, um Vorteile zu erzielen, er wird eingesetzt, um bestimmte Ziele zu erreichen. Die verschiedenen Figuren des Romans weisen unterschiedliche Verhaltensweisen mit ihrer Körperlichkeit auf und zeigen auf diese Weise mannigfache Strategien. Körperlichkeit erscheint bei Heinrich Mann nicht als gegebene Natur, sondern als Mittel zum Zweck, als Oberfläche, die je nach Situation mit anderen Inhalten zu besetzen ist. Die Zweifel, die der Roman gegenüber dem von einer mechanistischen Naturwissenschaft postulierten Menschenbild aufweist, verbinden sich in dem Text mit einer allgemeinen Gesellschaftskritik.

Wissenschafts- und Gesellschaftskritik verschmelzen in der Mannschen Satire. Es bestand eine Identifikation zwischen dem wissenschaftlichen Paradigma und der wilhelminischen Gesellschaft:

Das geistige, wirtschaftliche und politische Klima des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird von Heinrich Mann als von der zeitgenössischen Naturwissenschaft bestimmt angesehen.

²²⁰ Das cartesianische Modell lebte in dieser mechanistischen Auffassung des menschlichen Körpers weiter.

²²¹ Eine der prominentesten Belege für diese Kritik sind die ab den 90-Jahren veröffentlichten Aufsätze Hermann Bahrs. In seinen Schriften vertritt Bahr eine eindeutige Position, die sich gegen eine materialistische Aufklärung wendet.

Wissenschaftskritik und die für sein Frühwerk typische ästhetische Kritik am Bürger greifen ineinander.²²²

Indem Heinrich Mann den Körper und die Sexualität als zu tauschende Ware darstellt, stellt er die ‚Natürlichkeit‘ dieser Phänomene radikal in Frage. Nicht essenziell die Natur bestimmt, was der Körper ‚ist‘, sondern dieser wird im sozialen Umfeld als Objekt gehandhabt. Er wird inszeniert und eingesetzt, um in einer ökonomisch orientierten Gesellschaft Vorteile zu erreichen. Diese ‚kapitalistische‘ Sichtweise der Körperlichkeit vermischt sich in Heinrich Manns *Jagd nach Liebe* mit einer sinnlichen Dimension, in welcher der Körper durch sexuelle Triebkräfte geleitet wird. Diese zweite Dimension greift das naturbestimmte Modell des Körpers zwar auf, aber sie setzt einen anderen Akzent. Diese sexuelle Triebkraft erscheint nicht als durchschaubare, wissenschaftlich zu durchleuchtende Kategorie der menschlichen Natur, sondern vielmehr als unkontrollierbare Kraft, als überwältigender Energiefluss. Beide Kräfte - zum einen die Ökonomie als leitendes Prinzip zur Erfahrung der Körperlichkeit und zum anderen der Körper als unkontrollierbares, sexuell beladenes Phänomen - bestimmen die Darstellung des Körpers, der Sexualität und der Erotik in Heinrich Manns Roman.

Die naturwissenschaftlichen Paradigmen der Jahrhundertwende werden von Heinrich Mann aufgegriffen, um in Frage gestellt zu werden, jedoch auch um bestimmte Elemente aufzunehmen und sie neu zu platzieren. Der literarische Diskurs konstruiert sich nicht abseits des naturwissenschaftlichen Modells, sondern im Dialog mit ihm:

Kritische Reflexion ist die Antwort der Vertreter der literarischen Moderne auf durch die experimentellen Naturwissenschaften in Gang gesetzten Entwicklungen. Darüber hinaus aber haben die Dichter auch angestrebt, selbst Zeichen zu setzen, die Vorgaben der experimentellen Naturwissenschaften zu korrigieren, das Verhältnis des Menschen zur Natur anders und neu zu bestimmen. Entscheidend dabei ist, das sie dies nicht jenseits der Wissenschaftlichkeit taten, sondern stärker als in den Epochen zuvor unter jeweiliger Berücksichtigung der in der Naturwissenschaft selbst bereitgestellten Erkenntnisse.²²³

Ein thematisches Motiv, welches sich in Variationen durch den ganzen Roman zieht, ist das der Prostitution. Es handelt sich bei dem Aufgreifen dieses Themas in Heinrich Manns Roman jedoch nicht um eine realitätsgetreue Milieustudie, so wie sie für den naturalistischen Roman charakteristisch ist, ebenso wenig wie um eine moralische Anklage. Die Prostitution

²²² Helga Winter, *Naturwissenschaft und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Manns*, Würzburg: 1994, S. 49.

²²³ Idem, S. 44.

ist in *Die Jagd nach Liebe* vielmehr in der einen oder anderen Weise nahezu in jeder menschlichen Beziehung vorzufinden, in der Sexualität mit im Spiele ist. Die Prostitution wird als soziale Instanz dargestellt und in ihren verschiedenen Erscheinungsformen durchgespielt.

Die ‚reinste‘ Form der Prostitution wird von Gisela und ihrer Tochter Theodora betrieben, in deren Haus wohlhabende Männer zur Unterhaltung und Verpflegung mit Alkohol und Essen zusammenkommen. Ein sehr familiäres Verhältnis zwischen den beiden Frauen und ihren Gästen sorgt dafür, dass das Element der Prostitution hinter dem der Zerstreuung zurücktritt. Weder die besuchenden Männer, noch die besuchten Frauen hantieren vordergründig mit dem klaren Geschäft der Prostitution, jedoch handelt es sich um ein klar erkennbares Tauschgeschäft. Die Frauen sorgen sich in wenig und aufreizender Wäsche um das Wohl der bezahlenden Männer, und wenn der Wunsch vorhanden ist, stehen Zimmer für einen intimen Rückzug zur Verfügung.

Ein weiteres klar konturiertes Verhältnis, welches auf dem Tausch des Körpers gegen Geld basiert, ist die Beziehung zwischen dem Romanheld Claude Marehn und Nelly. Sie ist eine mittellose, mit einem Alkoholiker verheiratete Frau, die sich für ihre Gesangskarriere einmal wöchentlich auf der Straße prostituiert. Claude sammelt sie aus Mitleid von der Straße auf und bietet ihr eine angenehmere Existenz in Form einer schöneren Wohnung und Taschengeld an:

Tags darauf zog Nelly in eine möblierte Wohnung. Claude riet ihr, das Studium fortzusetzen. Sie versprach es. Sie war nicht mehr ganz jung, nicht schön und hatte wenig Stimme; aber warum sollte sie nicht singen.

Ferner bat er sie, wenn sie einen andern Mann haben wollte, es ihm offen zu sagen. Das sei das einfachste und sauberste. Er werde sie trotzdem mit Geld versehen. Sie antwortete:

„Aber Schatz, wenn ich doch solange mit einmal wöchentlich genug gehabt habe, da werd ich doch jetzt niemand weiter brauchen als dich. Du bist so gut, und ich hab dich so lieb.“²²⁴

Das Verhältnis des Tausches ist in der *Jagd nach Liebe* das scheinbar übliche und normale. Nicht viele Worte scheinen von Nöten, um ein solches Tauschgeschäft zu versiegeln oder es zu beschreiben.

Als Claude Marehn eines Nachts seinen Vormund Panier bei Nelly im Bett vorfindet, fühlt er sich gekränkt und in seiner Männlichkeit verletzt:

²²⁴ Heinrich Mann, *Die Jagd nach Liebe*, Berlin, Weimar: 1967, S. 148. Die weiteren Zitate dieses Textes werden in Klammern hinter der zitierten Textstelle im Fliesstext spezifiziert.

„Herr Panier –“, sagte Claude und würgte an seiner Aufregung [...]

„Ach, du giftest dich, weil wir in deinem Revier liegen? Mußt nicht tun, Jung’. Bei Weibern sind wir Kommunist. Wenn *wir* eins haben, darfst du ruhig ran.“

„Herr Panier, mit dieser bin ich fertig. Wenn Sie sie behalten wollen – bitte. Ich zahl nicht länger für sie!“

„Können wir dir gar nicht verdenken. Aber *wir* nehmen sie auch nich.“ (S. 157)

Claude und Panier handeln das Schicksal Nellys aus; sie ist ein tauschbarer Besitz, eine Ware, die man übergeben kann, nachdem man sie genutzt hat und nicht mehr haben oder gebrauchen kann. In dieses Tauschgeschäft ist Nelly eingetreten, indem sie ihren Körper im Gegenzug hergegeben hat. Diese körperliche Hingabe hat sie zum Besitz Anderer gemacht, die ihr wiederum dadurch einen besseren Lebensumstand ermöglichen.

In den Mannschen Darstellungen dieser über die Prostitution definierter Verhältnisse gibt es keine Täter-Opfer Beziehungen. Die literarischen Konstellationen, die Heinrich Mann in seinem Roman erstellt, erlauben es nicht, von einer Anklage an eine männliche Dominanz über eine weibliche Körperlichkeit zu sprechen. Der tauschbare Körper ist zwar zumeist ein weiblicher, jedoch scheinen die Männer ebenso gefangen und ‚unfrei‘ im Ausleben dieser Beziehungen wie die weiblichen Figuren. Nur Panier, wie noch später ausführlicher zu erläutern sein wird - als einer früheren Generation angehörig - bewegt sich in diesen Transaktionen mit Dominanz und starkem Selbstbewusstsein. Claude Marehn und seinesgleichen sind ‚zu verweichlicht‘, um kalten Herzens das Geschäft zu ihren Gunsten zu entscheiden. Sie zahlen mit Leid und Gefühl, mit emotionaler Fragilität und der Möglichkeit, selber ausgenutzt zu werden. Die Frauen bestimmen das Tauschgeschäft, durch das Einsetzen ihrer Körper, ebenso mit wie die bezahlenden Männer.

Das Verhältnis von Claudes Mutter zu ihren jungen Liebhabern ist durch ein identisch geartetes Tauschgeschäft strukturiert. Sie bezahlt als reiche Witwe die Präsenz der jungen männlichen Körper, die sie um sich reiht. Claude möchte seiner Mutter mehr Geld geben, um ihr öffentliches Bild zu wahren:

Bei der Gelegenheit beschloß er, auch seiner Mutter zu Hilfe zu kommen. Er sah sie nun schon wochenlang immer in derselben Straßentoilette. Sicher verschuldeten dies die schwarzen, magern jungen Malschüler aus den Balkanländern, von denen täglich einer neben der fleischigen blonden Frau auf ihrem Wägelchen saß, das sie lenkte. (S. 135)

Die Grundstruktur der Prostitution in *Die Jagd nach Liebe* setzt sich aus einer begehrenden Instanz, die gleichzeitig die zahlende ist, und einem mit dem begehrten Körper ausgestatteten Pol zusammen. Beide Kräftefelder sind gleichermaßen mit Macht versehen. Oftmals scheint das begehrende Subjekt durch das es bestimmende Gefühl in einer labileren Position als das begehrte Subjekt zu sein. Die ‚Objektwerdung‘ durch die Prostitution betrifft in Heinrich Manns Roman beide Beteiligten in dem Tauschgeschäft.

Der Körper und die Sexualität tauchen nicht nur in den eindeutig durch Prostitution bestimmten Beziehungen als Tauschobjekte auf. Sie sind als Phänomene immer in eine Politik oder Ökonomie eingebunden²²⁵. Die Notwendigkeit der Abgrenzung, die Ute Endes Existenz fundamental bestimmt, hängt eng zusammen mit ihrer Verweigerung, der Auffassung des Körpers und der Sexualität als Ware, die ihr Umfeld kennzeichnet, zuzustimmen. Zu Claude sagt sie: „Ich werd alles, was ich will. Und geben will ich nichts. Ich kann euch nichts geben.“ (S. 38) Dass ihr Konzept trotz ihrer anfänglichen Bestimmtheit scheitert, zeigt die Dominanz des ökonomischen Prinzips in der im Roman beschriebenen Gesellschaft und die Unmöglichkeit, diesem Prinzip auszuweichen. Ute geht letztendlich ein Tauschgeschäft mit Panier ein, der ihr für ihre körperliche Hingabe ein Engagement am Theater besorgt. Bella hingegen, eine Art Gegenfigur zu Ute, setzt Begehrensstrukturen absichtlich frei, um eine Heirat zu erzielen. Sie tauscht ihre Jungfräulichkeit gegen eine Hochzeit. Indem sie begehrt wird und das Begehren durch Entsagung nicht zur Erfüllung geführt wird, erlangt sie Macht über den Begehrenden und kann die ihr gegenüber empfundene Lust zu dem von ihr gesetzten Ziel - der Heirat - einsetzen.

Claude Marehn wird von dem Liebhaber seiner Mutter, der neben Panier eine sich in Erlöschung befindende Generation symbolisiert, dazu gezwungen, sich mit einer Dame der Gesellschaft öffentlich zu zeigen, um seine verlorene Ehre wieder herzustellen. Von Eisenmann ist der Meinung, dass das geschwisterliche Verhältnis zwischen Claude und Ute dem öffentlichen Ruf Claudes geschadet und seine Männlichkeit in Frage gestellt hat. Er soll sich mit einer stadtbekanntem Dame - der Schransky - publik zeigen: „Die Frau hatte einfach so zu tun, als ob er seine Pflichten erfüllt hätte; dafür bezahlte er sie.“ (S. 107) Wenn die Gesellschaft davon ausgehen kann, dass Claude und die Schransky ein sexuelles Verhältnis miteinander führen, ist Claudes Männlichkeit wieder hergestellt. Die Schransky wird bezahlt,

²²⁵ Peter Stein macht in seiner Studie zu Heinrich Manns Gesamtwerk auf die Verschränkung von Liebe, Macht und Politik aufmerksam. Siehe Peter Stein, *Heinrich Mann*, Stuttgart, Weimar: 2002, S. 54 ff.

nicht um sich körperlich Claude hinzugeben, sondern dies vorzutäuschen. Sexualität wird so erneut zum politischen und ökonomischen Faktor gemacht.

Als alternatives Konzept der Sexualität und Erotik steht dieser ökonomischen Auffassung der Körper in *Die Jagd nach Liebe* ein Modell der Sexualität als Triebkraft gegenüber. Ende des 19. Jahrhunderts entfacht sich im Lichte der aus den Naturwissenschaften stammenden Erkenntnisse eine rege Diskussion um die Beschaffenheit der Liebe. In der Linie Darwins und seiner Akzentsetzung auf die tierische Abstammung des Menschen wird das Phänomen der Liebe auf ihre körperlichen Funktionen im Dienste der Fortpflanzung reduziert. Krafft-Ebing stellt in seiner *Psychopathia sexualis* von 1876 eine Art Theorie der Liebe auf, in der diese auf den körperlichen Bereich konzentriert wird. Wie Helga Winter nachweist, hat Mann sich mit dem Standardwerk von Krafft-Ebing kritisch auseinandergesetzt und dessen Theorien fragmentartig literarisch verarbeitet²²⁶. Das Modell Krafft-Ebings basiert auf einem Verständnis der Erotik als Selbstverlust. Das Thema der Leidenschaft und der Begierden erscheint als eine Bewegung energieverströmender Körper, die sich den Kräften der Lust hingeben. In der *Jagd nach Liebe* sind Bestandteile dieser Auffassung eingeflossen, wobei Heinrich Mann jedoch der vollständigen ‚Verkörperlichung‘ der Liebe nicht entgültig zustimmt, sondern das Phänomen der Sinnlichkeit mit einer Illusion der Einigkeit verbindet²²⁷.

Das paradigmatische Verhältnis für diese trieborientierte, energetische Auffassung von Liebe und Sexualität ist in *Die Jagd nach Liebe* die Beziehung zwischen der Schauspielerin Gilda Franchini und Claude Marehn. Die Figur der Franchini symbolisiert die leidenschaftliche und sinnliche Frau *par excellence*. Von der ersten Begegnung beider Figuren an ist die Beziehung durch Erotik und sexuelle Anziehungskraft bestimmt. Die Liebesbeziehung, die beide führen und die mit dem Tode Gildas endet, wird im sinnlichen

²²⁶ Hierbei geht Mann nicht nur zustimmend mit den Theorien Krafft-Ebings um, sondern auch kritisch. Jedoch scheint die Bezugnahme zu fundamentalen Ideen Krafft-Ebings im Mannschen Werke klar erkennbar. Siehe hierfür Helga Winter, idem., S. 110 ff.

²²⁷ Helga Winter konstatiert Ende des 19. Jahrhunderts ein neoplatonisches Liebeskonzept als Gegenbewegung zu der rein physischen Auffassung von Liebe und Sexualität. Strukturierend für diese zwei konkurrierenden Modelle ist die Opposition zwischen Geist und Materie. Heinrich Mann würde sich mit seinem Frühwerk zwischen diesen Auffassungen bewegen. Siehe Helga Winter, idem. Klaus Schröter hat in seiner frühen Untersuchung zu Heinrich Manns Gesamtwerk das Erbe der Balzacschen Energielehre in Texten Heinrich Manns ausgemacht. Auch hier wird ein Dualismus von Impulsen postuliert: In Opposition stehen Machtwille und Liebessehnsucht. Das Leben wird in der Energielehre Balzacs als ein Kampf zweier Kräfte verstanden, die als ‚Innen‘ und ‚Außen‘, ‚Geist‘ und ‚Materie‘ gekennzeichnet werden können. Der Wille fungiert als psychische Energie, welche die Triebkräfte zielgerichtet leiten kann. Heinrich Manns Romanfiguren weisen diesen Dualismus, so Schröter, auf: Die Energie wird entweder vom Willen gegen die Aufopferung der Triebkräfte auf andere Dinge konzentriert, oder ‚verfließt‘ in der Erfüllung der Triebe. Siehe Klaus Schröter, *Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks*, Stuttgart: 1965.

Italien situiert und ist in ihrem narrativen Verlauf an Puccinis Oper *Manon Lescaut* orientiert²²⁸. Immer wieder fallen Gilda und Claude über einander her und geben sich dem Rausch ihrer Körper her. Als sie sich in Florenz wieder begegnen „[...] rissen [sie] einander an das Licht, auf das Bett, und betrachteten in ihren zuckenden Mienen die tiefe Angst der Begierde.“ (S. 388) Die Beschreibungen, die sich durch die Textpassage ziehen, konzentrieren sich auf die Erotik, die beide Figuren aneinander hält: „[...] und ihre Blicke und ihr rot berstender Mund tropften schwer, lähmend und heiß füllend in ihn hinein. Er fühlte sich voll von ihr.“ (S. 388-389) Die Verbindung beider ist wesentlich durch die körperliche Anziehungskraft bestimmt, jedoch entsteht durch die physische Verbindung die Illusion einer höheren Einigkeit:

Das Rot ward heftiger, die Hände von Claude und Gilda bebten näher beieinander auf dem Geländer. Sie fassten nacheinander, gleichzeitig. Mit Angst und Entzücken, die Lippen halb offen, leise und rasch atmend und unter hervorgestoßenen Liebesworten beugten sie sich hinüber, flogen Seele an Seele in dieses die Welt verzehrende Feuer. (S. 391)

Sadistische und masochistische Züge prägen die Beziehung zwischen Claude und Gilda. Claude fühlt, dass er sich in einem Abenteuer befindet und immer mehr ins Verderben rutscht. Sein Geld ist ausgegeben und er bekommt kein Nachschub von Panier geschickt. Gilda bezahlt für ihn mit Geld, das sie von anderen Verehrern bekommt:

Und Claude schämte sich nicht mehr. Die grausame Lasterhaftigkeit ihres Blickes durchtränkten ihn brennend. Ihre Körper riefen einander zu unerprobten Genüssen. An diesem Abend würzte Verderbtheit ihre Umarmungen. Claude zog überraschende Schauer aus dem Bewusstsein, eine Dirne zu lieben und von ihr bezahlt zu sein. Sie wüteten gegeneinander. Wie sie schließlich weit voneinander zurückgezogen, zwischen umhergeschleuderten Kissen lagen, spähte jeder mit Feindesaugen nach des anderen Zerstörung aus. (S. 398)

Gilda liebt gleichzeitig den Delegato, windet sich in ihrer Vorliebe zwischen dem korpulenten Delegato und dem schwächlichen Claude; dieser leidet unter der ihm nicht entgegengebrachten Exklusivität, kann sie jedoch durch seine Liebe zu Ute zu gut nachvollziehen, um sich zu entfernen. Claude Marehn und Gilda Franchini gehen gemeinsam

²²⁸ Peter Stein beobachtet, dass in vielen Werken Heinrich Manns an entscheidenden narrativen Stellen Theater- oder Opernaufführungen stehen. Die Initiation der Liebesbeziehung Claudes und Gildas wird mit der Aufführung der *Manon Lescaut* markiert. Siehe Peter Stein, idem.

bis an die Grenzen ihrer Leidenschaft, immer wieder überwältigt durch die sexuelle Energie, die sie verbindet, bis Gilda ausgezehrt und krank stirbt und Claude am Ende seiner Lebenskräfte steht. Die erotische und körperliche Liebe wird mit der Gesundheit der Körper bezahlt. Sexualität erscheint als beschränkte Energiequelle. Diese energetische Auffassung wird mit einer Illusion einer höheren Verbindung verwebt, die jedoch nur momentweise zu einer Erfüllung gelangen kann.

Ute, die sich jeglicher sexuellen Hingabe verweigert und nur im Namen der Kunst ihren Körper für Karriere ‚tauscht‘, verwehrt sich der Triebkraft der Erotik. Für Ute ist sie etwas Animalisches, dessen Verhinderung mit einem starken Willen, der auf höhere Ziele bestrebt ist, ersehenswert erscheint. In Opposition zu Bella, die ihre Jungfräulichkeit nur in immer wieder erarbeiteter Selbstdisziplin bewahren kann um so die gewünschte Heirat zu erzielen, fühlt sich Ute von dem Sog der sexuellen Energie abgestoßen: „Sie war stolz darauf, daß trotz allem nie in ihr eine der niedrigen Reizungen entstanden war, von denen das süße Fleisch da vor ihr ganz durchzittert war.“ (S. 253)

Eine mögliche Utopie der menschlichen Beziehungen zwischen Mann und Frau ist im Werke Heinrich Manns nur angedeutet. In einem von Claude organisierten Empfang taucht plötzlich ein unbekanntes, androgyn wirkendes Paar auf, das durch die sprachlose Harmonie, die zwischen ihnen zu herrschen scheint, die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich richtet:

Es wandelte über die Galerie ein auffallendes Paar. Der Mann näherte sich dem weiblichen Typus, die Frau dem männlichen. Er trug eine braune Jacke ohne Revers, aber überall eingefaßt in dicke braune Litzen, und durchflossen von einer Krawatte wie aus lauter Apfelblüten. Sein Beinkleid war weit wie ein Rock. Er hatte halblange, weichbraune Haare, das Gesicht eines Nagetiers, ganz als Kurve angelegt, schulfromm, mit Brille; und er war hochschultrig. Sie, im Gegenteil sehr gerade, ließ aus ihrer platten Frisur an den Schläfen ein Stück Kamm hervorwachsen wie ein Diadem. Sie war in einem Frackjacket aus schwarzem Tuch und hatte ein korrektes Gesicht. [...]

Mit einem hochgebildeten Lächeln, still, unzugänglich für die Gaffer, die sie anstauten, betrachteten sie die schönen Dinge ringsumher, verständigten einander schweigend und entzückt [...] (S. 179)

Das Paar bleibt eine Einzellerscheinung und hat narrativ keine weitere Bedeutung für den Roman, sticht jedoch durch die Umschreibung als mögliche Utopie der Androgynität

heraus²²⁹. Der Geschlechterkampf, die strategische Einsetzung des Körpers und der Sexualität als Wahre und Objekt des Tausches und die Erotik als destruktive Energie werden hier aufgehoben.

Ein weiteres Modell, welches zeitweise ideelle Züge einer innigen und sich im Einklang befindenden Beziehung aufweist, ist das Verhältnis zwischen Claude und Ute. Überwindet Claude seine Anziehungskraft gegenüber Ute und verzichtet bereitwillig auf ihre physische Hingabe an ihn, und geht Ute über den Stolz ihrer Autonomie hinaus, erleben beide Figuren Momente einer ‚geschwisterlichen Liebe‘. Das Motiv der geschwisterlichen Liebe kann als zeittypisches Thema in der Literatur um 1900 gelesen werden²³⁰: Bei Musil erscheint es in der Liebe zwischen Ulrich und Agatha, Thomas Manns Novelle *Wälsungenblut* dreht sich um eine alles andere ausschließende Liebesbeziehung zwischen einem Bruder und einer Schwester. Bei Heinrich Mann erscheint solch eine Verbindung in *Die Jagd nach Liebe* nur als momentane Verständigung zwischen Ute und Claude. Das Motiv der geschwisterlichen Liebe beinhaltet eine freiwillige Abkehr vom Sexuellen gezielt auf eine Seelenliebe²³¹. Betrachtet man die Geschichte der Beziehung zwischen Claude und Ute, erhält diese eine Reihe von Elementen, die auf das Motiv der geschwisterlichen Liebe verweisen. Sie kennen sich seit ihrer Kindheit; Ute hat Frau Marehn anvertraut, im Hause Marehn für mehrere Jahre gelebt, und die Gewohnheit und Vertrautheit sind wichtige Bestandteile der Gefühle zwischen ihnen. Der Vergleich der Beziehung mit einem geschwisterlichen Verhältnis zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman. Der Bruch zwischen Claude und Ute vollzieht sich, als Claude die Grenzen dieser geschwisterlichen Liebe nicht nur mehr in seinen Phantasien überschreitet: Der missratene Vergewaltigungsversuch Claudes an Ute zerstört die Utopie eines ideellen Bruder-Schwesterverhältnisses.

Heinrich Manns Roman fungiert gleich einem Szenario, in dem verschiedene Beziehungskonzepte vorgestellt werden und meist ihr Scheitern präsentiert wird. Die durch Sexualität oder Liebe definierten Beziehungen weisen strategische, ökonomische oder politische Charakteristika auf, oder aber die Erotik erscheint als energetische Triebkraft, die

²²⁹ Peter Stein sieht in der Thematik der Androgynität ein zeittypisches Motiv für die Jahrhundertwende. Er spricht in Hinblick auf das ‚auffallende Paar‘ in der *Jagd nach Liebe* von einer „[...] selbstbestimmte[n] Utopie von Androgynität [...], in der sich Sexual- und Machttrieb befrieden.“ Siehe Peter Stein, idem., S. 56.

²³⁰ Idem.

²³¹ Rudolf Walter liest bestimmte Passagen aus Heinrich Manns Frühwerk als literarischer Jugendstil: „Die Faszination einer in sich verstrickten und nur auf sich selbst verweisenden Gefühllichkeit gestaltet sich jugendstilhaft als Allegorie der Sehnsucht, der ‚immer Begehrte(n), nie Besessene(n)‘“ Siehe Rudolf Walter, *Friedrich Nietzsche - Jugendstil - Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende*, München: 1976, S.197. Walter sieht in der Sehnsucht Claudes zu Utes auch einen Wunsch die Utopie einer Geschwisterliebe zu erleben.

Menschen in zerstörerischen oder selbstzerstörerischen Impulsen auszehrt. Die präsentierten Utopien - das Modell der Androgynität und das der geschwisterlichen Liebe - bleiben angedeutet oder unausgefüllt.

Sexualität, Erotik und die Ökonomie der Körper erweisen sich in Heinrich Manns Roman als Terrain der Unsicherheit, als nicht *a priori* definierte existenzielle Bereiche, die trotz ihres hohen Stellenwertes im Leben der literarischer Figuren immer wieder neu in jeder partikulären Situation konstituiert werden müssen. Mit Rudolf Walter kann man diese Zeichen der Mobilität und Unbestimmtheit als Zeichen einer ‚modernen‘ Anschauungsweise von komplexen Themenbereichen lesen, die sich um die Jahrhundertwende als neu zu definierende Phänomene erweisen: „[...] die betonte Behandlung des Sexuellen und Erotischen in der Literatur, Kunst und Philosophie um 1900 [zeigt] ein phänotypisches Subjekt der Ambivalenz (zwischen Lust und Tabuisierung) in einer durch die gesellschaftliche Moral verschärften Form [...]“.²³² Walter spricht von ‚Exzentrik‘, von einem ‚Verlust der Mitte‘, von einem Modus der Darstellung, der seine Konsistenz im Moment der Infragestellung definierter Modelle erlangt.

2. ‚Geschlecht‘ als Inszenierung

Nicht nur als Bühne für Transaktionen von Körpern und Sexualität fungiert die beschriebene Münchner Gesellschaft in *Die Jagd nach Liebe*, sondern auch als Szenario für verschiedene Geschlechterkonzepte. Die unterschiedlichen Figuren weisen divergente Möglichkeiten auf, mit den Kategorien ‚Mann‘ und ‚Frau‘ umzugehen. Diese Kategorien verlieren durch die Pluralisierung der Möglichkeiten, diese mit Inhalt zu versehen, ihren ‚natürlichen‘ Charakter. Das biologische Geschlecht geht nicht notwendigerweise mit bestimmten an das Geschlecht traditionell gebundene Charaktereigenschaften und Handlungsweisen einher. Der Text ermöglicht somit gewissermaßen einen Raum der Divergenz zwischen ‚biologischem‘ und ‚sozialem‘ Geschlecht. Die Ideen Judith Butlers und die von ihr in ihren Texten unternommene Aufhebung der Unterscheidung von ‚sex‘ (als biologisches Geschlecht) und ‚gender‘ (als soziales Geschlecht) können theoretisch erklären, wie Heinrichs Manns Text in dem Umgang mit Geschlecht operiert. Der Text Manns hebt die Notwendigkeit der Unterscheidung von Biologie und Geschlechtsidentität narrativ auf.

Die amerikanische Theoretikerin Judith Butler situiert den kulturellen Diskurs der Geschlechteridentitäten in einen binär strukturierten Code, der über Kategorien wie

²³² Idem., S. 34.

Tiefe/Oberfläche, Innen/Außen und Natürlichkeit/ Künstlichkeit funktioniert. Es handelt sich um eine in der Tradition dominante Dialektik, die sich über Oppositionspaare wie Natur/Kultur, Körper/Geist (bzw. Vernunft), Weiblichkeit/Männlichkeit, Passivität/Aktivität, Materialität/Bedeutung immer wieder neu definiert und durchsetzt. Butler greift das in den *Gender Studies* erstellte Begriffspaar *Sex* und *Gender* auf, um das Verhältnis zwischen beiden Elementen neu zu definieren und die Unterscheidung von ‚sex‘ und ‚gender‘ aufzuheben. Geschlechtsidentität wird von Butler, und hierbei folgt sie den *Gender Studies*, als kulturelle Konstruktion gedacht, die unabhängig von der biologischen Bestimmtheit fungiert und kein kausales Resultat des biologischen Geschlechts ist. Vielmehr erlaubt nach Butler die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität, diese als vielfältige Interpretation des Geschlechts zu denken. Die Annahme einer Binarität der Geschlechtsidentitäten impliziert ein mimetisches Verhältnis zwischen Geschlechtsidentität und Geschlecht. Noch weiter greifend, versucht Butler gegen die zwanghafte Übereinstimmung von Geschlecht (*Sex*), Geschlechtsidentität (*Gender*) und Begehren (*Desire*) anzuschreiben, die von dem dominanten Diskurs, genauer vom Phallogozentrismus und der Zwangsheterosexualität - die das Diskurs-Regime für die Geschlechtsidentitäten darstellen - erzeugt und verlangt wird.

Nach Butler ist jedoch schon die Trennung von Geschlecht als Natur und Geschlechtsidentität als Kultur ein Resultat der kulturellen Konstruktion von Geschlechtsidentität:

Demnach gehört die Geschlechtsidentität (gender) nicht zur Kultur wie das Geschlecht (sex) zur Natur. Die Geschlechtsidentität umfaßt auch jene diskursiven/kulturellen Mittel, durch die eine ‚geschlechtliche Natur‘ oder ein ‚natürliches Geschlecht‘ als ‚vordiskursiv‘, d.h. als der Kultur vorgelagert oder als politisch neutrale Oberfläche, auf der sich die Kultur einschreibt, hergestellt und etabliert wird.²³³

So löst sich quasi einer der Begriffe des Paares *Sex/Gender* in dem anderen auf. Der Pol des natürlichen Geschlechts erscheint schon als pures Resultat der Geschlechtsidentität. Impliziert ist in dieser Konstruktion, dass genau der gegensätzliche Effekt produziert wird. Geschlechtsidentität scheint auf dem biologischen Geschlecht kohärent aufzubauen, wobei das Geschlecht als gegebene Natur verstanden wird. Butlers Argumentation richtet sich gegen diesen essentialistischen Gedanken; der Körper erscheint in ihrer Perspektive nicht als

²³³ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: 1991, S. 24.

neutrale Realität, nicht als passives Medium, sondern vielmehr als ein Prozess, der innerhalb von kulturellen Praktiken und Machttechniken funktioniert und nur in diesem Gefüge symbolischer Zuschreibungen faßbar ist. Butler negiert nicht, dass Körper leben, leiden, empfinden, sterben; dies sind auch für sie unwiderlegbare Tatsachen und konkrete Erfahrungen, jedoch erlangen diese Erfahrungen erst einen Bedeutungswert und ordnen sich in ein mit Sinn ausgestatteten System ein, wenn sie diskursiv bestätigt werden. Die Materialität des Körpers wird von Butler als Resultat von einem regulierenden Machtsystem verstanden und erscheint als produktiver Effekt, als Konstrukt der Macht²³⁴. Jedoch, und hierauf besteht Butler insbesondere in ihrem Text *Körper von Gewicht*, handelt es sich nicht um eine entbehrliche, sondern ganz im Gegenteil um eine absolut notwendige Konstruktion, die es überhaupt erlaubt lebensfähig zu sein. Butler plädiert für ein Wegrücken aus dem eingrenzenden Rahmen der Debatte Konstruktivismus/Materialismus, indem sie versucht den Begriff der Konstruktion neu zu erfassen. Konstruktion soll nicht mit aufgezwungener Künstlichkeit gleichgesetzt, sondern als Bedingung für jegliche Erfassung von Bedeutung und Intelligibilität verstanden werden. Von diesem Punkt ausgehend, wird auch das biologische Geschlecht als Wirkung der normierenden Machtverhältnisse angesehen:

Das ‚biologische Geschlecht‘ ist demnach nicht einfach etwas, was man hat, oder eine statische Beschreibung dessen, was man ist: Es wird eine derjenigen Normen sein, durch die ‚man‘ überhaupt erst lebensfähig wird, dasjenige, was einen Körper für ein Leben im Bereich kultureller Intelligibilität qualifiziert.²³⁵

Auch wenn Geschlechtsidentität konstruktiven und diskursiven Charakter vorweist, gibt es kein unbestimmtes und beliebiges Arsenal an Möglichkeiten, diese zu gestalten oder mit Inhalt zu füllen. Die Wahl der Geschlechtsidentität wird durch die sprachlichen Möglichkeiten, die den Vorstellungshorizont darstellen, eingeschränkt.

Wesentlicher Mechanismus des produktiven Effekts von Macht ist die Erstellung eines „Außen“, eines Raumes, der markiert, was nicht intelligibel, nicht sinnvoll, *nicht* ist. Die Norm produziert also nicht nur Körper, sondern eben auch Nicht-Körper, welche die notwendige Grenze darstellen, die es möglich macht, das, was ‚Körper‘ ist, zu erkennen, zu benennen und zu etablieren. Dieser Bereich der, wie Butler sie nennt, „verworfenen Körper“,

²³⁴ In *Körper von Gewicht* schreibt Butler: „Daß Materie immer etwas zu Materie Gewordenes ist, muß meiner Meinung nach mit Bezug auf die produktiven und eben auch materialisierenden Effekte von regulierender Macht in Foucaultschen Sinne gedacht werden.“ Siehe Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: 1997, S. 32.

²³⁵ Idem., S. 22.

das Feld der Deformation, des Scheiterns, ist erforderlicher Bestandteil zur Verstärkung der regulierenden Norm.

Aus dieser Perspektive heraus wird auch das Konzept der Identität und des selbstidentischen Subjekts in Frage gestellt. Identität als zeitlose, einheitliche und mit innerlicher Kohärenz funktionierende Realität wird kulturell als normatives Ideal gesetzt. Kohärenz und Kontinuität des Subjekts stellen für Butler gesellschaftlich instituierte und aufrechterhaltende Normen zur kulturellen Intelligibilität dar. Geschlechtsidentität trägt wesentlich zur Erstellung und Durchsetzung des Ideals der stabilen Identität bei:

Da aber die ‚Identität‘ durch die stabilisierenden Konzepte ‚Geschlecht‘ (sex), ‚Geschlechtsidentität‘ (gender) und ‚Sexualität‘ abgesichert wird, sieht sich umgekehrt der Begriff der ‚Person‘ selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur ‚inkohärent‘ oder ‚diskontinuierlich‘ geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen, die Personen zu sein scheinen, ohne den gesellschaftlich hervorgebrachten Geschlechter-Normen (gendered norms) kultureller Intelligibilität zu entsprechen, durch die die Personen definiert sind.²³⁶

Intelligible (Geschlechts-) Identitäten sind solche, die Kohärenz zwischen *Sex* und *Gender*, sowie zwischen Sexualität und Begehren aufweisen. Weist also diese Kohärenz, die kulturell produziert und gefordert wird, Brüche, Unstimmigkeiten oder Störungen auf, wird nicht nur die ‚Natürlichkeit‘ der Konzepte in eine prekäre Position gebracht, sondern auch die Illusion des einheitlichen, selbstidentischen Subjekts. Butlers Argumentation bewegt sich auf eine Neubestimmung dieser Kategorien (Geschlecht, Geschlechtsidentität, Identität) zu, die sich außerhalb der Metaphysik der Substanz definieren sollen. Nach ihrer Perspektive muß man nicht nach dem Subjekt als einer von sich aus agierenden Entität fragen, sondern nur die jeweilige Aktion auf ihre Konstitution und Funktionsweise hin untersuchen. Butler plädiert dafür, die Vorstellung eines Vollziehers einer Tat, der vor und außerhalb derselben existiert, aus der Analyse zu verbannen. So steht im Mittelpunkt des Butlerschen Interesses, aus den operierenden Kategorien prozessuale Begriffe zu machen, die nur in einem Werden und Konstruieren existieren. Hinter dieser permanenten Bewegungen gibt es keinen Kern, von dem diese Bewegungen ausgingen, der sie bestimmen würde. Dieser Kern ist vielmehr eine erzeugte Illusion, die durch die rigiden Rahmen entsteht, die diese Bewegungen des Prozesses einschränkt. Diese begrenzten Möglichkeiten, in denen und durch die Konstruktionen erstellt

²³⁶ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, idem., S. 38.

werden, lassen diesen Prozess in der Gesellschaft als etwas Wesentliches und Natürliches erscheinen.

Heinrich Manns Roman spielt in vielen Variationen Unstimmigkeiten in der Kohärenz von biologischem Geschlecht und Geschlechtsidentität durch. Nahezu alle Figuren weisen Brüche zwischen ihrem ‚sex‘ und ihrem ‚gender‘ auf, was auch ihre Konfiguration als einheitliche Subjekte wesentlich in Frage stellt. Im Mannschen Roman lässt sich eine Verschiebung der Geschlechtervorstellungen zwischen zwei Generationen beobachten. Die Unfähigkeit Claude Marehns - der ‚jungen Generation‘ angehörig – seine durch soziale Stellung und Geschlecht vorgegebene Rolle einzunehmen, wird auch durch eine ‚neue‘ Zeit erklärt, und die Positionierung Paniers - Repräsentant der älteren Generation - als ‚echter‘ Mann gehört einer früheren Epoche an. Die Kategorie Geschlecht erscheint als ein sich in der Krise befindendes Ordnungssystem, was einerseits zu Unsicherheiten im Einnehmen bestimmter Handlungs- und Verhaltensweisen bei den Figuren führt, andererseits aber auch Freiräume eröffnet, die individuell zu belegen sind.

Ute Ende legt schon ganz zu Anfang des Romans ihr Bewusstsein über die sich verändernden Geschlechterverhältnisse dar. Zu Bella sagt sie über die Männer ihrer Zeit:

Wir haben es doch nicht mit dem nervenstarken Knoten zu tun, der den Krieg von siebzig mitgemacht hat und mit seiner Mannesgewalt ein Frauchen beseligt, dem er Kinder abzuhalten und Lampen zu putzen gibt. Der von heute ist schwächer als wir, er weint nach einer Gefährtin – fällt es dir nicht auf, dass heute fast immer der Mann im Arm der Frau hängt -, nach einer Erlöserin aus seiner nihilistischen Einsamkeit. (S. 9)

Ute beschreibt den ‚Mann von heute‘ als einen durch Einsamkeit und Nervenschwäche gepeinigten Menschen, der „welt-, staat- und menschenfeindlich“, auf das Nichts gerichtet „umherwankt“ (S. 9).

Panier, dieser „Greis aus kräftigeren Zeiten“ (S. 163), repräsentiert dieses sich in einem Prozess des Verlustes befindende Bild einer Männlichkeit, die über ihre führende, aktive, die Frauen und Welt beherrschende Rolle keine Zweifel aufkommen lässt. Leitmotivisch begleitet der Satz „Und immer’s Panier hoch!“ das Erscheinen der Figur, charakteristisch für seine Sprechweise ist die herrschaftliche Formel „wir“, wenn er von seiner eigenen Person spricht. Panier stellt in dem Roman die paradigmatische Unternehmerfigur der Gründerzeit dar²³⁷, ihn zeichnen seine vitale Skrupellosigkeit, sein Drang nach Frauen wie sein primitiver

²³⁷ Siehe Rudolf Walter, idem.

Optimismus aus. Er erscheint in der ironisierenden Distanz des Erzählers als geistig beschränkt und getrieben von einer unerschöpflichen Gier. Er verfolgt eine sozialdarwinistisch verstandene wirtschaftliche Macht. Panier kann als Gegenfigur zu Claude Marehn verstanden werden, zu dem der Arzt Matthacker sagt: „Daß Sie in der Früh müde sind wie ein Greis und nicht mehr an Darwin glauben, abends spät dagegen aufleben, Witze machen und sich verlieben: faul, faul.“ (S. 325) Panier gehört in die Linie der ‚Tatmenschen‘ und steht über diesen aktiven Charakterzug in klarer Opposition zu Claude und den seiner Generation angehörigen Kompagnons. Das Erzielen von wirtschaftlicher Macht geht mit seiner Notwendigkeit mit Frauen zu ‚wirtschaften‘ und auch in diesem Bereich seine Überlegenheit zu beweisen, einher.

Von Eisenmann, der Liebhaber der Witwe Marehn, teilt mit Panier die Zugehörigkeit zu einer sich überlegen fühlenden Generation starker Männlichkeit. Von Eisenmann scheint jedoch das Bewusstsein dieser Angehörigkeit *ad absurdum* zu führen, indem er zwar auf dieses Männlichkeitsbild pocht, es selbst aber nicht mehr bruchlos inkarniert, was ihm eine gewisse Lächerlichkeit verleiht. Ökonomisch hängt er von einer Frau ab, und seine Vorbilder imitierend, weist er mehr auf eine Leerstelle als auf eine tatsächlich vorhandene starke Persönlichkeit hin. Claude fehlt, anders als bei Panier, jegliche Ehrfurcht vor dem Liebhaber seiner Mutter:

Und dieser von Eisenmann, der sich so gar nicht begriff, über seine Beweggründe so rührend im unklaren war, immer in Empörung gegen jeden Widerstand, immer heilig überzeugt von seinem Recht zu leben, zu vergewaltigen, in Reiterstiefeln aufzustampfen, wie seine seligen Väter es gewohnt waren. (S. 106)

Von Eisenmann stellt in gewisser Weise die aristokratische Variante Paniers dar²³⁸.

Panier und von Eisenmann repräsentieren Gegenfiguren zu der jüngeren Generation von Männern, die den Anspruch auf eine Männlichkeit, deren Essenz in der Vorherrschaft über Frauen, in der Erlangung wirtschaftlicher Erfolge und einer allgemeinen Rücksichtslosigkeit liegt, nicht mehr vorweisen. Andere Entwürfe von Identität und Geschlecht stehen sowohl bei Claude Marehn, wie auch bei den Figuren Köhmbolds, Spießls und Pömmerls im Vordergrund.

Köhmbold verkörpert die für die Literatur der Jahrhundertwende prototypische Figur des Ästheten²³⁹. Der Dualismus von Leben und Kunst wird von der Figur Köhmbolds zu

²³⁸ Siehe Wilfried F. Schoeller, idem., S. 150.

Gunsten einer abstrakten Formvollendung der Schönheit entschieden. An die Figur Des Esseintes von Huysmans *A rebours* erinnernd, zieht Köhmbold den lebenden Frauen aus Fleisch und Blut ihre künstliche Variante vor; er bevorzugt Spiegel, denn „[...] im Spiegel sind alle Dinge ferner und seltsamer, wie in Ahnungen, unter Wasser sozusagen, versunken, verzaubert und so weiter.“ (S. 70) Seine auf Schönheit versessene Persönlichkeit wird in dem Roman als Karikatur gezeichnet. Sein neuestes Kunstprojekt besteht in: „Zahnstocher, die in Mädchenleiber übergehen, drei Sorten, und sie passen genau für meine Zahnlücken, da und da und da.“ (S. 69-70) Das Modell des Ästhetentums, in Manns *Göttinnen* noch als positive Variante gegen ein ‚häßliches‘ Bürgertum stehend, wird in *Die Jagd nach Liebe* zu einer leerlaufenden Karikatur. Die Entscheidung Köhmbolds, eine Welt der Kunst und Künstlichkeit der Realität vorzuziehen, erscheint als Resultat seiner physischen Impotenz, als Rache eines Neurotischen²⁴⁰. Köhmbolds Bevorzugung von Kunst wird motiviert durch seine Angst vor den ‚wirklichen‘ Frauen, die in seiner Vision als das starke, rücksichtslose, einfordernde Geschlecht erscheinen:

Diese Weiber aus Gips, Glas, Ton, Stein oder Porzellan sind zwar *auch* seelenlos, aber darunter leidet man verhältnismäßig nicht so. Bei den andern ist es unerträglich. Sie wollen vom Mann nichts als das Futter und die körperliche Befriedigung. Und wenn sie einen dazu nicht brauchen, dann darf man so viel Seele an sie wenden, wie man mag, sie merken von unseren inneren Stürmen noch soviel, als wenn wir den Schluckauf hätten. (S. 143)

Köhmbold beschreibt nahezu die perfekte Verkörperung der *femme fatale* in seinem Blick auf die Frauen²⁴¹. Furcht und Ehrfurcht prägen das distanzierte Verhältnis des impotenten Ästheten vor den Frauen.

Der Figur Köhmbolds verwandt, ebenfalls eingefangen in der ‚künstlichen‘ Welt seiner Verse und der Untreue seiner Frau ausgeliefert, erscheint der Poet Pömmel. Zu Gunsten seiner melancholischen Verse, die einer unglücklichen Liebe huldigen, entscheidet er sich,

²³⁹ Siehe zum Problem des Ästhetentums bei Heinrich Mann, Renate Werner, *Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann*, Düsseldorf: 1972.

²⁴⁰ Rudolf Walter liest diese karikierende Darstellung des Ästhetizismus in *Die Jagd nach Liebe* als kritische Deutung von Jugendstilstrukturen. Siehe Rudolf Walter, idem.

²⁴¹ „Die Femme fatale tritt aus dem üblicherweise der Frau zugeschriebenen Verhalten heraus, sie weist gewissermaßen ‚männliche‘ Verhaltensweisen auf: sie ist aggressiv, aktiv, selbstbewusst, fordernd, emotional und materiell unabhängig. Sie frönt ihren Leidenschaften, wählt ihre Partner anstatt gewählt zu werden. Sie ist [...] nicht monogam und [...] sexuell erfahren. Männliche erzieherische Maßregelung ist an ihr ebenso verloren wie jeglicher ‚Zähmungsversuch‘ durch die Ehe. Die Femme fatale setzt ihre Sexualität zweckgerichtet ein, zum Zwecke der eigenen Befriedigung (zum ‚Zeitvertreib‘) und zur fortlaufenden Partnerwahl.“ Siehe Bettina Pohle, „Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust“ in *Frauen-Körper-Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*, hrsg. v. Karin Tebben, Göttingen: 2000, S. 86-102.

seine untreue, von ihrem Liebhaber verlassene Frau, trotz der für sie noch empfundenen Liebe nicht ‚zurückzunehmen‘. Claude Marehn empfindet den Unglücklichen als Leidensgefährten: „Es war ihm wohl bei Pömmerls Leid, denn er fühlte sein eigenes noch inniger. Er durfte Ute nicht besitzen, weil sie nur ihre Kunst liebte. Und zwischen Pömmerl und dem Glück standen nur ein paar Verse.“ (S. 137) Die Verse Pömmerls - „Es war eine etwas alberne Jagd nach bunten Schmetterlingen; und dabei versank man im Moor.“ (S. 137) - werden dem ihnen entgegengebrachten Opfer jedoch nicht gerecht, was auch aus Pömmerl eine verfehlte Existenz macht. Er bildet mit Köhmbold und Claude Marhen eine Linie von Männern, die unter dem weiblichen Geschlecht leiden und sich ihm untergeordnet fühlen. Pömmerl erklärt:

Ja, ich bin frauensüchtig, ich gestehe es. Für mich ist das Leben nur darum erlebenswert, weil die Frau darin vorkommt. Ich habe nie eine Zeile geschrieben, zu der nicht sie mich gereizt hätte. Erst der Traum von ihr färbt mir eine Landschaft und beseelt mir ein Kunstwerk. Die Tage allein haben Sonne, an denen ich ihr begegne...“ (S. 137-138)

Eine weitere, dieser Reihe von Männern zugehörige Figur ist der Literat und Nihilist Spießl. Er lehnt jegliche Form von Bürgerlichkeit ab; er glaubt nicht an die Familie, nicht an die Freundschaft und nicht an das Vaterland. Der „nackte Egoismus des Individuums“ (S. 74) ist die einzige Regung, die den Menschen zu Taten antreibt: „Die einzige anständige Handlung ist: die Achseln zucken.“ (S. 76) Auch die Liebe wird von Spießl als bürgerliche Institution verachtet: „Die Liebe! Dieser Weichselzopf von Selbstbetrug, Einsamkeitsflucht, niedrigen Interessen, Herrschsucht, Suggestion, gemeiner Sinnlichkeit.“ (S. 77) Er verzichtet auf die Liebe, indem er zu Claude sagt: „Ich, das merke dir, habe keine Lust, jemals mein modernes Bewußtsein – jawohl, mein modernes Bewußtsein einem sogenannten Gefühl zu opfern.“ (S. 78) Der wissende Nihilist steht über dem fühlenden Menschen, der „niedrig und dumm“ (S. 78) seinen tierischen Instinkten nachgeht. Doch auch der überhebliche und arrogante Spießl zerbricht an seinen Emotionen zu einer Frau. Er verliebt sich in Nelly, die ihren Körper systematisch einsetzt, um ihre ökonomische Situation zu verbessern. Verzweifelt bittet er Claude um Geld, um Nelly bei sich halten zu können und Claudes Versuch, ihn an seine Ideologie zu erinnern, scheitert:

„Du weißt doch, was dies Weib aus mir gemacht hat. Ich bin dem Dämon verfallen, Marehn - rettungslos.“

„Denk doch an deine Bude mit all dem reinen Geist, an die großartige Überlegenheit, die dein Nihilismus dir sichert, an die Niedrigkeit des Weibes, das doch nur psychologisches Objekt ist.“

„Seine Niedrigkeit ist das Hypnotisierende, sie reizt uns zum Opfer unserer Geistigkeit. Wir zerschmettern in ihren schmutzigen Schlünden unsere Gehirnschale!“ (S. 204)

Die Frau erscheint noch einmal als gewaltige Naturkraft, als *femme fatale*, die den Mann mit ihrer Verderbnis in den Abgrund führt. Der ‚Geist‘ des Mannes unterliegt der weiblichen Anziehungskraft. Letztendlich flüchtet Spießl sich in eine bürgerliche Ehe mit der Tochter des Steuerberaters von Claude, auf der Suche nach dem einfachen und soliden Glück. Seine neue Lebensführung steht in Verbindung mit der Anspielung seines Namens.

Bezeichnet man die Männer der älteren Generation - Panier und von Eisenmann - als ‚Tatmenschen‘ und die der jüngeren Generation als tatenunfähig und willensschwach, fungiert Ute Ende in dem Roman Heinrich Manns als ‚Willensmensch‘. Die Schauspielerin konzentriert all ihre Energien, Konzentration und Taten auf das Ziel des Erfolges als Künstlerin. Der Drang nach Erfolg erscheint eng verwoben mit dem Willen zur Macht; Macht über die eigene Persönlichkeit, die mit harter Disziplin modelliert wird, Macht über ein verehrendes Publikum und Macht über Männer, die ihre Herrschaft einbüßen, wenn sie vor einer wahren Künstlerin stehen und diese nicht bezwingen können. Ute Ende definiert sich über ihre Arbeit, Disziplin und Kunst, die zu einem Komplex zusammenwachsen. Ihr Identitätsentwurf beinhaltet eine Identifikation von Kunst und Leben, von der Schauspielerei und ihrer Persönlichkeit. Sie strebt nach Ruhm und Größe und blickt auf den ‚Normalbürger‘ von oben herab, aus der Sicht einer höheren Kunst. In ihrer Entscheidungskraft und Willensstärke übertrifft sie die gesamte Garde an männlichen Figuren des Romans, der hiermit eine mögliche Umkehrung der traditionell weiblich und männlich kodierten Eigenschaften postuliert. Ihre Erscheinung geht in den Beschreibungen immer wieder in die Androgynität über, insbesondere wenn sie dem schwächlichen Claude Marehn gegenübergestellt wird. Sie ist „groß, starkknochig“ und hat einen „starken Mund“ (S. 7); ihre Gliedmaße werden oft als lang und muskulös charakterisiert, ihre Stimme ist fest und tief. Ihr Gesicht ist ein Zusammenspiel ihrer „geraden, breitgesattelten Nase, den weiten grauen Augen[...] dem gewölbten und fahlen Kinn“ (S. 13). Den Preis, den Ute für die Kunst zahlen glaubt zu müssen, ist die Verweigerung jeglicher Gefühlsregung²⁴²:

²⁴² Klaus Schröter sieht in der Figur Ute Endes die Übernahme Heinrich Manns von Balzacs Energielehre. Der Dualismus zwischen Machtwille und Liebestrieb wird von Ute zu Gunsten des Machtwillens entschieden, ihre Energien auf die zu erlangende Macht konzentriert. Der Liebestrieb wird im Keim erstickt und bei anderen abschätzig als ‚niedrigere‘ Existenzform belächelt. Schröter referiert die Notwendigkeit des Zölibats für Künstler in der Balzacischen Energielehre. Diese Idee würde in der Figur Ute Endes von Mann aufgegriffen werden. Siehe Klaus Schröter, idem.

Mich über alles hinwegsetzen zu müssen, was da Volk glaubt und versteht, das ist ja mein Stolz. Allein zu sein: im Leben und auf der Bühne, immer einem weihelosen und gebannten Theatersaal gegenüber, immer allein als geschulte, bewusste Persönlichkeit vor einem dumpfen Haufen, immer durch kundige Mittel schön, geschickt, beredt und allen überlegen zu sein, die klatschen. (S. 27)

Durchgespielt in unterschiedlichen Variationen erscheint das Thema der Askese in Manns *Die Jagd nach Liebe*. Bei Köhmbold ist die vermeintliche Askese karikiert in Gestalt der Impotenz, während bei dem alten Kupferstecher Gigereit Askese als positiv bewerteter Lebensentwurf dargestellt wird. Bei Ute Ende indes wird die asketische Haltung in solchem Maß mit ihrem Machttrieb verbunden, dass sie zerstörerisch auf Ute wirkt und sie den männlichen Herrschaftsmechanismen unterliegt²⁴³. Sie gibt ihren Körper dem von ihr gehassten Panier, um ein Engagement zu bekommen, trotz der von ihr an anderen Schauspielerinnen stark verachteten Tauschstrategie des Körper zur Erklimmung von sozialer und künstlerischer Position. Die einzigen Männer, die sie um sich herum duldet, sind die ‚unmännlichen Männer‘, so wie Claude Marehn einer ist. Zu Claude sagt sie: „Je mehr einer ein richtiger Kerl ist, desto schlimmer wird mir zumut.“ (S. 173) Und über Claude denkt sie: „Gott sei Dank hat er fast keinen Bart, ist von sanften Sitten, und ich kann mit ihm machen, was ich will.“ (S. 28) Für Ute gibt es in der Mann/Frau-Konstellation nur Dominierende und Dominierte und sie ist nicht bereit sich auf die unterwürfige Position einzulassen; ihre Freundschaft zu Claude basiert auf der beidseitigen Einsicht, dass sie die dominante Rolle innehat. Durch den mit ihrer Sexualität bezahlten Tausch mit Panier und den sich im kleinen Rahmen haltenden, an verschiedenen Provinztheatern erzielten Erfolg als Schauspielerin erscheint auch Ute Endes Identitätsentwurf als nicht lebbar. Jedoch wird mit ihrer Figur die Thematik der Frau als Willensmensch eingeführt. Wille als männlich kodierte Phänomen wird traditionell den Trieben der Körperlichkeit - dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben - entgegengesetzt. Ute besetzt diese Position mit einem neuen Weiblichkeitsentwurf und hinterfragt die als natürlich geltende Ordnung der Geschlechter in einer herausfordernden und zielgerichteten Art und Weise.

Zwei Frauengestalten stehen in oppositioneller Bezugsform zur Figur Ute Endes. Utes Freundin Bella, die durch weiche, weibliche Züge charakterisiert wird und die ihren Körper

²⁴³ Peter Stein behandelt in seinem Überblickswerk die Thematik der Askese bei Heinrich Mann in ihren verschiedenen Erscheinungsformen: „Einerseits ist Askese etwas, das mit Nietzsche als ‚Ressentiment‘ und gestauter Machtwille kritisiert wird; diese Sichtweise dominiert wo starkes Lebensgefühl begehrt wird. Diese lebensfeindliche Askese führt in die Selbstvernichtung oder zu Gewalt gegen andere Menschen.“ Siehe Peter Stein, idem., S. 55.

gerne mit Kleidern, wie ‚Kokotten‘ sie tragen, betont, konzentriert ihre ganze Energie auf die Einbindung in eine Ehe. Ähnlich entschlossen wie Ute, ist sie nicht bereit, ihre Zielsetzung für andere Dinge aufzugeben. Zu Ute sagt sie:

[...] ich kenne keine, die so modern wäre wie ich. Glaub doch nur nicht, beste Ute, dass ich weniger entschlossen ums Dasein kämpfen werde als du. Man wird mich heiraten: denk daran, was ich dir sage. Ah! Niemand, der mich nicht heiratet, wird irgendwas von mir erlangen. (S. 8)

Jedoch muss sie sich dieses Ziel immer wieder vor Augen führen, um den Schwächen ihres Körpers nicht nachzugeben. Sie agiert mit typisch weiblich kodierten Strategien; mit weicher Entschlossenheit und Koketterie setzt sie sich durch, um die Annäherungsversuche Paniers abzuwehren. Obwohl sie letztendlich die erwünschte Heirat erzielt und das Jawort von dem im Krankenbett liegenden Panier erhält, scheitert auch sie in ihrem Vorhaben, sich nur ihrem Ehemann sexuell hinzugeben. Nach der Szene, in der Claude, Ute und Bella auf einem Ruderboot in ein Unwetter geraten und nur unter höchsten Schwierigkeiten das Ufer erreichen können, schlafen Claude und Bella auf dem feuchten Waldboden miteinander. Die Beliebigkeit der Person und des Moments, die ‚Wildnis‘ des Ortes, die fehlende Romantik des sexuellen Aktes karikieren die bis dahin gezeigte Charakterstärke Bellas.

Die Schauspielerin Gilda Franchini ist die andere Figur, die innerhalb des Romans als alternatives Weiblichkeits- und Identitätsmodell zu Ute Ende verstanden werden kann. Von der ersten Begegnung an, als Kolleginnen im Theater, versteht Ute Gilda als Rivalin. Nicht nur wetteifern beide um die gleichen Rollen, sondern zwei Strategien, zwei Identitäten und zwei Weiblichkeitsentwürfe stehen in einem konkurrierenden Verhältnis zueinander. Gilda Franchini ist eine durch Leidenschaft geprägte Frau, welche die Kunst als Derivat ihrer Gefühlswelt versteht. Nicht nur setzt Gilda ihren Körper als Strategie ein, um eine dominierende Position in der Theaterwelt zu erlangen, sondern aus Lust an der Erotik und aus Leidenschaft verwickelt sie sich in Liebschaften und Beziehungen. Die hier erlebten Emotionen und Regungen verarbeitet sie auf der Bühne. In dieser Hinsicht ist sie das genaue Gegenbild zu Ute. Während Ute zu Claude sagt: „Ich bin Künstlerin, nicht weiter.[...] Ich liebe - auch ich; aber in Kunstwerken, selber ein Kunstwerk.[...] Du bist nie mit mir in der höher gefärbten, stärkeren Welt gewesen, die das Kunstwerk ist. Du kennst mich nur hier draußen, wo ich eine tote Figur bin.“ (S. 366), definiert Gilda Franchini sich über eine diametral entgegengesetzte Positionierung: „Ich bin kein Kunstwerk [...] Ich bin ein menschliches Wesen, ich fühle und ich leide.“ (S. 381) Sie liebt neben Claude noch den

Delegato, den sie in einer theatralischen Szene aus enttäuschter Liebe erschießt. Das Ausagieren ihrer Weiblichkeit fungiert über das Gefühl und die Leidenschaft, deren Vorherrschaft sie mit einem frühen Tod zum Opfer fällt²⁴⁴.

3. Die Figur Claude Marehns

Der im Mittelpunkt des Mannschen Romans stehende Millionärserbe Claude Marehn weist eine Reihe von Charakteristika auf, die vielfältige Bezüge zu verschiedenen Problemstellungen um die Jahrhundertwende aufweisen. Stichworte wie Dilettantismus, Dandytum, Ästhetizismus, Philosophie des Künstlers, Komödiantentum, Neurasthenie, Décadence und Krankheit des Willens werden durch diese literarische Figur aktiviert und stellen den Text in ein Feld von Ideenzusammenhängen und Denkschemata, die um 1900 kursieren. Es erweist sich als schwierig, diese mit dem Roman angesprochenen motivischen Komplexe klar voneinander zu trennen und separat zu betrachten. Die jeweiligen Definitionen sind uneindeutig und variierend, die Themenfelder überschneiden sich, und die genutzten Terminologien verweisen oft auf die Denker, die sie fruchtbar gemacht und in Umlauf gebracht haben. Historisch frühere und spätere Prägungen und sich verschiebende Bedeutungen der Termini vereinfachen die Untersuchung nicht²⁴⁵. In der Forschungsliteratur werden viele der oben genannten Begriffe häufig als Synonyme verwendet. Um auf diese terminologische Konfusion hinzuweisen fragt Michael Wieler, der sich dem Dilettantismus-Problem auf eingehende Weise zugewendet hat:

Ist der Dilettant identisch mit dem Ästheten? wie unterscheidet er sich vom Dandy oder vom Décadent? ist der Dilettant vielleicht ein dekadenter Ästhet? oder ein auf die Kunst gerichteter Dandy? sind Dandy und Dilettant nicht zwei charakteristische Ausprägungen des Ästheten? und zwingen die vielen Übergänge vom einen zum anderen nicht zur Annahme einer Zwitterform: des „Diledandy“?²⁴⁶

²⁴⁴ Gilda Franchini verkörpert im Gegensatz zu Ute ein Bild der Frau, in welchem Weiblichkeit und Natur identifiziert werden. Helga Winter schreibt über die Frauengestalten in Heinrich Manns Frühwerk: „Innerhalb des Zeichensystems der Literatur der Jahrhundertwende ist die Frau häufig an die Stelle gesetzt, an der sich die Kräfte des Irrationalen, des Lebens, der Seele dem Zugriff rationaler, ‚männlichen‘ Denkens verweigern. Über die pathetische Anrufung des Lebens werden Natur, Leben, Seele und Frau in den frühen Romanen Heinrich Manns zu evokativen Begrifflichkeiten, die dem Bereich des durch die etablierte Naturwissenschaft am Ende des 19. Jahrhunderts Ausgegrenzten zugeordnet sind.“ Siehe Helga Winter, *idem.*, S. 160.

²⁴⁵ Michael Wieler, der sich dem Problem des Dilettantismus in der Forschungsliteratur zuwendet, schreibt über den Begriff des Dilettantismus: „Gegenwärtig ist der Dilettantismus-Begriff auf ein Bedeutungsminimum reduziert, das kaum noch etwas von der Vielschichtigkeit erahnen läßt, die er vom späten 18. Jh. bis etwa zum Ersten Weltkrieg innehatte [...]“, Michael Wieler, *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg: 1996, S. 7.

²⁴⁶ *Idem.*, S. 22.

Im Folgenden habe ich mich auf zwei der oben genannten Begriffe konzentriert - auf den Dilettantismus und die Neurasthenie - um die Figur Claude Marehns zu betrachten. Nicht nur erscheinen sie mir die zentralen Termini zu sein, um die Figur Marehns in einen kulturhistorischen und -kritischen Kontext zu situieren, sondern auch können m.E. andere Begrifflichkeiten dem Dilettantismus und der Neurasthenie, wenn nicht unter-, dann zumeist zugeordnet werden.

3.1 Claude Marehn als Dilettant

Der Einfluss Paul Bourgets auf viele der Literaten der Jahrhundertwende sowie seine Prägung der Intellektualität der Jahrhundertwende ist sehr bedeutend. Durch die Signifikanz, die das Werk Bourgets mit seiner Dekadenanalyse bei Friedrich Nietzsche erlangt hatte, waren nahezu alle Vertreter der literarischen *Décadence* mit Bourget vertraut. Heinrich Mann stellt in diesem Zusammenhang keine Ausnahme da²⁴⁷. Die Umschreibung der Figur des Dilettanten und das historische Bewusstsein ihrer Aktualität sind um die Jahrhundertwende Bourget zuzuschreiben, der in seinem literaturkritischen Werk *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*²⁴⁸ in seinem Kapitel über Ernest Renan die Konturen des Dilettantismus nachzeichnet. Bourget analysiert den Typus des Dilettanten unter positivem Vorzeichen²⁴⁹, auch wenn er sich der ‚Gefahren‘ dieser ‚Geisteshaltung‘ bewusst ist. Die Eigenschaften, die einen Dilettanten kennzeichnen, werden von Bourget zunächst als positive Charakteristika hervorgehoben, die in ein negatives bzw. pessimistisches und nihilistisches Gegenbild umschlagen können. Der Dilettant erkennt die Vielfältigkeit der Erscheinungen in der Welt an, und mit einem durch Ironie geprägten Blick zielt er nicht darauf, Dinge zu bejahen oder sie zu verneinen, sondern nur, in ihrer Vielseitigkeit zu erkennen. Ein grundsätzlicher Skeptizismus konditioniert den Dilettanten, so dass dieser keine Sicherheiten oder Gewissheiten mehr postulieren kann noch möchte, sondern seine Unsicherheit als Modus der Erkenntnis preisgibt. Der Dilettantismus wird als „sinnreiche[...] Wissenschaft der intellektuellen und sentimental Metamorphose“²⁵⁰ gelesen und verleiht dem dilettantischen Subjekt die Fähigkeit sich selbst als ein Anderer zu sehen: „[...]der Traum des Dilettanten wäre, eine Seele mit tausend Spiegelflächen zu besitzen, um alle Züge der unfassbaren Isis

²⁴⁷ Zum Einfluss Bourgets auf Heinrich Mann, siehe Klaus Schröter, idem.

²⁴⁸ Paul Bourget, *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*, idem.

²⁴⁹ Bourget definiert den Dilettantismus folgendermaßen: „Es ist weniger ein System als eine sehr scharfsinnige und gleichzeitig angenehme Veranlagung des Geistes, die wechselnd unser Wohlgefallen an den verschiedenen Äußerungen des Lebens weckt und uns veranlasst, uns allen diesen Äußerungen vorübergehend anzupassen, ohne uns einer einzigen völlig hinzugeben.“, idem., S. 51.

²⁵⁰ Idem., S. 52.

wiederzuspiegeln.²⁵¹ Bourget erklärt den Dilettantismus zum zeitspezifischen Phänomen, der durch die Eigenheit des historischen Moments auftaucht und diesen wiederum prägt. Der Dilettantismus sei ein „notwendiges Produkt unserer zeitgenössischen Gesellschaft. Er geht aus ihr hervor und wirkt dann erst auf sie ein.“²⁵² Bourget sieht ein heterogenes Gesellschaftsbild vor sich, in dem keine eindeutigen Richtlinien herrschen und wegweisende Funktionen auf die Individuen ausüben: „Ladet uns nicht alles ein, unsere Seele zu einem Mosaik vielseitiger Empfindungen umzugestalten?“²⁵³ Einseitige Ansichtsweisen, welche die Multiplizität der Phänomene verneinen, erscheinen in Bourgets Blick als übertriebener Dogmatismus: „Um etwas zu bejahen, muß man zu viel bejahen.“²⁵⁴ Skeptizismus ist die Grundkondition des Dilettanten, die permanente Analyse ihr Resultat: „[...] gerade das macht aus dem Dilettantismus eine Art neuer Dialektik, dank welcher die Intelligenz an der unendlichen Reichhaltigkeit der Dinge einen Anteil gewinnt.“²⁵⁵ Auch wenn Bourget dem Dilettantismus als sensibles Spiegelbild eines durch Heterogenität ausgezeichneten historischen Moments positive Werte zuschreibt, erkennt er eine Gefahr: Die Unfähigkeit zu bejahen könnte in eine Unfähigkeit des Willens übergehen. Dann würde aus einem intelligenten und sensiblen Dilettanten ein tatenloser Pessimist.

Entspringt der Dilettantismus einem Krisenbewusstsein, einer Zeit, die sich durch Zweifel, Erschütterung und Ungewissheit geprägt sieht, und negiert er mit seiner Grundhaltung das ‚Ding an sich‘, indem er eine Subjektivierung der Wahrnehmung postuliert, kann nicht nur die Außenwelt Objekt der analytischen Zerlegung werden, sondern auch das ‚Ich‘ selbst. Die Erfahrungen des ‚Ich‘ und die Sinneseindrücke unterliegen einer ähnlichen intellektuellen Zersetzung wie die Erscheinungen der Welt. Dieser Prozess wurde von Maurice Barrès als ‚*culte du moi*‘ in die Form einer Lehre gebracht²⁵⁶. Das „Phänomen der Subjektivierung und Internalisierung erscheint als Reaktion auf eine intellektuell negierte Wirklichkeit“²⁵⁷. Das ‚Ich‘ erscheint bei Barrès als letzte Instanz, als letztmöglichster Rekurs in Bezug zu dem Zerfallensein mit der Welt und dem skeptischen Pessimismus gegenüber der menschlichen Gesellschaft. Löst jedoch der Prozess der Zerlegung auch noch das ‚Ich‘ auf, gibt es keinen Schutz mehr vor der Selbstzerstörung.

²⁵¹ Idem., S. 55.

²⁵² Idem., S. 58.

²⁵³ Idem., S. 61.

²⁵⁴ Idem., S. 65.

²⁵⁵ Idem., S. 57.

²⁵⁶ Siehe hierfür, Renate Werner, idem., Kapitel I.1: Dilettantismus und „*culte du moi*“.

²⁵⁷ Idem., S. 28.

Möglicher Fluchtpunkt der Problemstellung des Dilettantismus ist eine ästhetisch begründete Welt. Der Ausweglosigkeit einer nie endenden (Selbst-)Analyse wird ein Prinzip der transzendentalen Schönheit entgegengestellt. In der Ästhetik konfiguriert sich ein neues Identitätsbewusstsein, welches jenseits der rationalen Welterfahrung liegt. Die Kunst erscheint in dieser an Nietzsches *Geburt der Tragödie* orientierten Sichtweise als Alternative zu der bürgerlich-realen Welt, die abgelehnt wird. Das Frühwerk Heinrich Manns ist durch diese Dialektik zwischen Dilettantismus, ‚*culte du moi*‘ und Ästhetizismus mitbestimmt.

Der Ästhetizismus fungiert als Basis für eine ästhetisch fundierte Bürger-Kritik: „Bürger [...] ist der ‚Pedant‘, der ‚Rohe‘, Unempfindliche, Geldgierige, Häßliche und Grotteske [...]. Bürger ist der ‚Herdenmensch‘ im Sinne Nietzsches.“²⁵⁸ Diese mögliche Auflösung der dilettantischen Haltung im Ästhetischen wird von Heinrich Mann nicht nur als positive Existenzform dargestellt, sondern auch als „[...] Verneinung des ‚Lebens‘ durch einen hypertroph gewordenen Erkenntnistrieb im Stadium eines permanent reflektierenden Bewußtseins, das sich nach dem ‚Leben‘ verzehrt, ohne es jedoch anders als durch die schöne Stilgebärde einholen zu können [...]“²⁵⁹

Die Figur Claude Marehn konstituiert sich aus diesen verschiedenen Motivkomplexen. In der *Jagd nach Liebe* erscheinen sie in ein satirisches Licht gerückt, was aus Dilettantismus, ‚*culte du moi*‘ und Ästhetizismus ins Fratzenhafte übergehende Haltungen, Weltanschauungen und Selbstinszenierungen macht.

Claude kann die Position, die ihm durch sein Geschlecht, durch seinen geerbten Reichtum und seinem sozialen Status als Sohn eines erfolgreichen Unternehmers zustehen würde, nicht einnehmen. Mit dem Tod seines Vaters stirbt auch eine Form des Mann- und Menschseins in der Familie Marehn. Sowohl Panier wie auch von Eisenman - die Vertreter einer Männlichkeit, die sich nicht dilettantisch selbst reflektiert - weisen im Verlaufe des Textes immer wieder auf diese Leerstelle bei Claude hin. Claude Marehn kann nicht nur nicht, sondern will diese Position auch nicht einnehmen. In diesem Sinne könnte man ihn als positiven Dilettanten im Sinne Bourgets verstehen: Das Bejahen einer ihm aufgezwungenen sozialen Position und einer ins lächerliche fallenden Männlichkeit erscheinen in Claudes Augen als blinder Dogmatismus. Claude reflektiert sich in seinen Handlungen mit, er sieht sich dabei selbst und hierbei schlägt sein Dilettantismus in einen destruktiven ‚*culte du moi*‘ um. Er kann sich nicht in eine ihm Distanz schaffende Souveränität betten, sondern Claude

²⁵⁸ Idem., S. 91.

²⁵⁹ Idem., S. 146.

sehnt sich nach einem in sich ruhenden Leben, welches sich nicht permanent selbst widerspiegelt:

[...] er würde wohl immer drauflosfahren, überallhin, wo sich ein wenig berauschter Sinn und eine leichte Belebung des Gefühls erhoffen ließ. Und was ihm zu empfinden beschieden war, würde er alles an hundert Kreuzwegen und in tausend Armen verzetteln, und nie würde die eine ganze Leidenschaft aus seinem Herzen schlagen dürfen, heiß, hoch aufwogend [...] (S. 120)

Der Konflikt Marehns besteht in der Spannung der von ihm aus einer Perspektive der Tradition verlangten Persönlichkeit und seinem sich dilettantisch spiegelnden Selbstbild:

Nie im Leben würde er eine unangreifbare Überzeugung, eine gesicherte Erkenntnis oder einen unbedenklichen Willen haben. In seinem Namen, für ihn als Ziel und als Spitze, geschah eine ganze Wildnis handfester Geldgeschäfte, bei denen Scharen von schweißbedeckten Männern einander umherhetzten, in staubigen Stuben voll grüner Register glänzenden Blicks und geängstigten Herzens um ihre Existenz rangen [...] In seinem Namen! Und er, Claude, wie er hier stand, fühlte sich unfähig, in einem Gedränge auf den Fuß seines Nebenmannes einen Kotfleck zu treten, und sollte es ihn selbst vor dem Überfahrenwerden retten! (S. 150)

Die analytische Zerlegung seiner Umwelt verschränkt sich bei Claude mit einer ästhetischen Kritik am Bürger, der bei seinem Fleiß und seiner Arbeit ‚häßlich‘ wirkt. Der Blick Marehns wird hier zu dem Blick eines Ästheten, der in einer aristokratischen Gebärde sich seines Dilettantismus rühmt, jedoch seine Lebensunfähigkeit erkennt. Marehn bewegt sich in den Spannungsfelder, die durch seinen Dilettantismus, seinen ‚*culte du moi*‘ und seinen Ästhetizismus konfiguriert werden. Als Ästhet hebt er sich von der Häßlichkeit und Banalität der Bürgerlichkeit ab, als Dilettant führt er seinen analytischen Zersetzungsprozeß bis in die Autodestruktion. Seine „durchgesiebte Seele“ (S. 382) lässt Claude an der Einsamkeit leiden und sehnsüchtig das starke, unbesorgte Leben betrachten. Claude versteht sich selbst als letzter Sproß, als endendes Glied einer Generation und nimmt hiermit eine zeitspezifische, paradigmatische Rolle ein²⁶⁰:

²⁶⁰ Der Schauspieler Archibald vergleicht Claude mit Karl dem Zweiten, Philipps letztem Sproß: „Er wandelte in dunkler Tracht, blutleer, mit hängender Lippe, wie ein Geist, von Verfall ordentlich phosphoreszierend.“ (S. 199) Als ‚letztes Glied‘ eines aussterbenden Geschlechts erinnert Claude Marehn noch einmal an Huysmans Des Esseintes.

Ich bin das Endergebnis generationslanger bürgerlicher Anstrengungen, gerichtet auf Wohlhabenheit, Gefahrlosigkeit, Freiheit von Illusionen; auf ein ganz gemütsruhiges, glattes Dasein. Mit mir sollte das Ideal bürgerlicher Kultur erreicht sein. Tatsächlich ist bei mir jede Bewegung zu Ende; ich glaube an nichts, hoffe nichts, erstrebe nichts, erkenne nichts an: kein Vaterland, keine Familie, keine Freundschaft [...] (S. 408)

Die Liebe Claudes zu Ute verkörpert seine Sehnsucht nach einem starken Lebensgefühl, wobei Liebe und Leben gleichgestellt werden. Ute bedeutet für Claude „[...] alles Gute, was [...] vom Leben [...] will“, sie symbolisiert das „[...] starke, gute Leben selbst.“ (S. 129) Ute gegenüber gesteht er: „Du bist meine Sehnsucht. Ich sehne mich danach, starke Liebe zu empfinden, die Liebe eines Starken.“ (S. 271) Die Liebe Claudes zu Ute ist nicht nur unerfüllt, da nicht erwidert, sondern sie bleibt auch in sich gefangen, indem sie Claude auf sich selbst zurückwirft²⁶¹.

Dem Motivgeflecht des Dilettantismus verwandt sind die von Nietzsche ausgearbeiteten Begrifflichkeiten des Komödiantentums und der Psychologie des Künstlers, welche in Bezug auf die Décadence entwickelt werden²⁶². Einem kulturkritischen Ansatz entspringt Nietzsches Idee des Künstlers als Schauspieler, der mit Gebärden und Maskeraden, einer Bühne und Kulisse einem Publikum etwas vorspielt. Der Spielcharakter läßt die Essenz, das Wesentliche verschwinden. Der Charakter des Komödianten läßt sich metaphorisch auf den ‚modernen‘ Menschen ausweiten, dem seine Unsicherheiten nur das Spiel mit Identitäten erlaubt. Die Dissoziation des Ich spaltet dieses in verschiedene Rollen, der Schauspieler im nietzscheanischen Gebrauch ist gleichzeitig Subjekt und Objekt, Schauspieler und Zuschauer. Claude Marehn stellt in diesem Sinne einen komödiantischen Charakter dar²⁶³.

Eingebunden in die Problematiken von Schauspielerei, Ästhetizismus und Willenskrankheit erscheint auch der Typus des Dandys. Im Laufe des 19. Jahrhunderts bildet sich die Figur als real gelebte Persönlichkeitsinszenierung und als literarisches Modell heraus. Ihn prägen Ablehnung gegenüber seiner Umwelt und der Natur, ein verfeinertes Leiden an der

²⁶¹ Wilfried Schoeller schreibt über Claude Marehn: „Der Wunsch nach Aufhebung der Neurasthenie erzeugt die Sehnsucht nach einem ausschließlich aktiven Lebensvollzug, der über die disparaten Stimmungserlebnisse der Seele hinwegführen soll. ‚Liebe‘ als der Inbegriff dieses imaginierten Lebens bedeutet für Claude jedoch nur gesteigertes Icherlebnis; er bleibt damit in einem unauflösbaren Paradox befangen: der Wunsch nach Hingabe führt nur zur Selbstbespiegelung.“ Wilfried Schöller, idem., S. 144.

²⁶² Für einen synthetischen Überblick des Einflusses von Nietzsche auf Heinrich Mann siehe Klaus Schröter, idem.

²⁶³ Helga Winter schreibt zu der Problematik des Dilettantismus um die Jahrhundertwende: „Die Unfähigkeit, sich auf eine Lebensform festzulegen, führt zum Gefühl der Rollenhaftigkeit des Daseins. In der Literatur der Jahrhundertwende manifestiert es sich im Phänomen des ‚Dilettantismus‘, dessen Symptome zwischen Krankheit und künstlerischen Ausdrucksformen oszillieren.“ Helga Winter, idem., S. 133.

Welt und dem Leben und seine Überzeugung vom absoluten Wert der ästhetischen Form. Der Dandy steht in oppositionellem Verhältnis zu seiner Zeit und übt mit seinem Ästhetizismus Protest gegen die herrschenden Umstände. Dem Dilettanten ähnelnd, ist auch der Dandy einer gewissen Sterilität seines Leidens unterworfen. Dandy und Dilettant handeln nicht, da positive Überzeugungen zur Aktion fehlen:

Der wahre Dandy realisiert nicht. Er wird in seinem Stoizismus betonen, daß er nichts wolle und nichts mehr verachte, als ein nützlicher Mensch zu sein. Da die Menschen zu sehr im Begriff sind, bloß nützlich zu werden, Kraftsummen und berechenbare Faktoren in einem wirtschaftlichen Getriebe, wünscht sein Sondergefühl seine Würde als Kulturwesen, als Selbstwert unangetastet; und indem er in dieser Welt nichts realisiert, protestiert er gegen die fortschreitenden Entseelung.²⁶⁴

Die Prototypen von Dandy und Dilettant überschneiden sich in vielen und wichtigen Punkten. Den Dandy zeichnet jedoch ein verstärktes Bewußtsein der Selbstinszenierung aus, was ihn zum Inbegriff der Mode macht. Die Entfaltungsmöglichkeit des Dandys liegt in der Verkörperung der Mode, in dem Spiel des Scheins, welches an der eigenen Person durchgeführt wird. Wie der Ästhet zieht der Dandy sich in eine ästhetische Welt zurück, jedoch wird er (sich) selbst zum Kunstobjekt.

Mit dem von Rudolf Walter vorgeschlagenen Leitbegriff der ‚Ambivalenz‘ kann man das Dilettantenproblem als Element des Jugendstils in *Die Jagd nach Liebe* lesen. Definiert wird der aus der Psychiatrie stammende Begriff der Ambivalenz als Verbindung von Nichtidentischem und über die Verwandtschaft von Gegensätzlichem. Versteht man Claude Marehn als ‚ambivalenten‘ Charakter, besteht seine Konsistenz als literarische Figur genau in den nicht aufzulösenden Spannungen, die sich zwischen den verschiedene Begrifflichkeiten konfigurieren. Die Selbstreflexion des Dilettanten, die Inszenierungsstrategien des Dandy, der Rückzug in eine künstliche Welt des Ästheteten lassen sich bei Claude Marehn finden und sind mit dem Terminus der Ambivalenz vereinbar, der Doppeldeutigkeiten und Gegensätzlichkeiten in sich birgt und diese als Form der Identität postuliert.

3.2 Claude Marehn als Neurastheniker

Zwischen 1880 und 1914 entfacht sich in Europa eine rege Diskussion um den Begriff der Nervosität. Joachim Radkau hat in seinem historischen Werk über die Nervosität eine Reihe von Patienten- und Ärzteschriften des 19. Jahrhunderts untersucht und analysiert. Um die

²⁶⁴ Otto Mann, *Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne*, Heidelberg: 1962.

Jahrhundertwende nehmen die Klagen über Nervosität, Nervenschwäche, und nachdem der Begriff Neurasthenie 1869 durch Beard eingeführt wird auch über dieses Leiden, zu.

Der Begriff der Nervosität weist bereits im 18. Jahrhundert diffuse Konturen in Bezug auf den Ort des Leidens auf. Als Überreizung oder Schwäche der Nerven definiert, besaß die Nervosität zwei große Wirkungsbereiche: die Genitalien und das Gehirn. Sie bewegte sich auf der Zweideutigkeit des Oszillierens zwischen Körper- und Seelenleiden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheint der Terminus der Neurasthenie, der einen Zustand der Schwäche und Reizbarkeit markiert. Der Begriff verschiebt in seiner Bedeutung den Akzent von einer Erschlaffung der Nerven auf eine Überreizung. Diese ‚Verschiebbarkeit‘ des Inhalts eines Krankheitsbildes zeigt, daß der medizinische Terminus von einem nicht medizinischen Diskurs durchkreuzt wird²⁶⁵.

Die Patienten wenden in den von Radkau präsentierten Beschreibungen den Begriff der Neurasthenie als Unzulänglich- und Energielosigkeit insbesondere auf den beruflichen und den sexuellen Bereich an. Über das Gefühl des Nicht-Funktionierens oder es nicht in ausreichender Form zu tun, den Ansprüchen nicht gerecht zu werden, verschmelzen Beruf und Sexualität zu einem Feld, der durch Leistungsdruck geprägt ist. Die Neurasthenie verselbständigt sich, indem sie zu einem wichtigen identitätsstiftenden Element gemacht wird und quasi zu einer Lebensform wird. Eine Reihe von heterogenen Elementen kreuzt sich bei dem Versuch einer Definition der Neurasthenie. Ein medizinisches Krankheitsbild, eine Form der Selbstdarstellung, eine Interpretation der eigenen Zeit treffen in dem Neurastheniebegriff aufeinander. Industrie und moderne Entwicklung sind ebenfalls wichtige Erklärungselemente für die Neurasthenie. Hygiene und Sexualität spielen auch in die Thematik der Nervosität mit ein. Die Neurasthenie kann aber auch als Protesterscheinung gegen die Etablierung des ‚Normalmenschen‘ gelesen werden: Stellen medizinischer und juristischer Diskurs den ‚normalen Durchschnittsmenschen‘ als Leitbild für ihr Agieren auf, entzieht die Neurasthenie das Individuum der etablierten Norm. Ein anderer Schlüsselbegriff der Neurastheniediskussion ist der des Willens. Als Therapie zur Bekämpfung des Nervenleidens war die Rede von ‚Willenskur‘ und ‚Willensschulung‘. Mit dem mehrdeutigen Begriff der Energie verbunden, standen Willen und Energie zwischen der Physik und der Anthropologie.

²⁶⁵ Joachim Radkau sieht die Grenzen zwischen medizinischem und nicht medizinischem Bereich in Bezug auf die Neurasthenie nahezu aufgelöst. Der wissenschaftliche Diskurs und der alltägliche stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander. Radkau spricht von einem noch nicht existenten „Definitionsmonopol der Medizin“ und davon „[...] daß die Diagnose – falls sie überhaupt gestellt wurde – oft nicht viel mehr als die Selbstinterpretation des Patienten war, mochte der Arzt auch nach außen seine Expertenrolle spielen.“ Joachim Radkau, *das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, idem., S. 88.

Das Thema der Energie war geprägt durch die Theorie des Energieerhaltungssatzes und der Entropie, weist jedoch um 1900 Bezüge zu der ‚Lehre vom Leben‘, bzw. dem neuen Vitalismus auf. Mit disziplinierter Schulung des Willens kann der Energiehaushalt geregelt und so die Neurasthenie bekämpft werden. Joachim Radkau sieht einen der Gründe dafür, dass Neurasthenie zu einem „krankhaften und therapiebedürftigen Zustand“²⁶⁶ erklärt wurde, in ihrer Verbindung zum Energiekonzept: „Wenn ‚Energie‘ zur höchsten Tugend avancierte, entstand ein Weltbild, in dem es nicht mehr ‚gut‘ und ‚böse‘, ja nicht einmal mehr ‚richtig‘ und ‚falsch‘, sondern nur noch ‚energisch‘ und ‚nervenschwach‘, ‚kraftvoll‘ und ‚schlaff‘ gab.“²⁶⁷

In *Die Jagd nach Liebe* taucht der Terminus ‚Neurasthenie‘ immer wieder in Bezug auf Claude Marehn auf. An der Figur Marehns läßt sich die Mehrdeutigkeit des Begriffs, den Schwebestadium zwischen Krankheit und Gesundheit, den Neurasthenie bezeichnet, die Inszenierung einer Lebensform, die sie mit sich bringt, die Verbindung mit den Problematiken um die Energie und den Willen, die sie konstruiert, wiedererkennen.

Die Beschreibung seines Aussehens läßt schon zu Beginn einen kränklichen Zustand bei Marehn erahnen. Er wird als „[...] schwächlich, gelblichblond, mit matten Schatten im schmalen Gesicht, schwachem Kinn, peinlich geschlossenen Mund [...]“ beschrieben, und halb geschlossene Lider verdecken seinen „[...] verwischt blauen Blick“ (S. 12) Schon in seiner Jugend fehlt ihm Lebensstärke, Kraft und Selbstüberzeugung: „Mit fünfzehn hatte er, ein schwächlicher, verträumter Junge, auf Sofas gelegen und weinend das Schicksal befragt, ob er je die Glieder einer Frau um seine fühlen werde.“ (S. 95) Das Thema der Sexualität ist auf das Engste mit der Neurasthenie in der Figur Claudes verbunden. Er liebt und begehrt Ute, die er nicht bekommen kann. Als Kompensation stürzt er sich von der einen Affäre in die andere, ohne Befriedigung zu erlangen. Gleichzeitig aufreibend und auszehrend wirkt das Sexualeben auf Marehn. Hygiene, Sexualität, Gesundheit und Krankheit werden zu einem Themenkomplex verwoben. Claude findet keine Ruhe, weder in der Entsagung, noch in einer gesteigerten sexuellen Aktivität: „Er nahm sich andere, aber ohne jemals den grausigen Taumel zu erleben, den sie versprochen hatten. Dafür fühlte er sich täglich müder und hatte fast immer einen Magenkatarrh.“ (S. 112) Obwohl das aufreibende Sexualeben, welches Claude führt, seiner Gesundheit schadet, leidet diese auch unter dem Verzicht auf Erotik. Claude erklärt von Eisenmann, dass er die Finger nicht von Frauen lassen kann - denn „[d]ann

²⁶⁶ Idem., S. 260.

²⁶⁷ Idem., S. 265.

kriege ich einen gewissen nervösen Kopfschmerz, den möchte ich Ihnen nicht wünschen. Für mich sind die Weiber das einzige Heilmittel, sagt Matthacker.“ (S. 112) Der Arzt Matthacker kann dem unbestimmten Leiden Claudes keine Therapie entgegensetzen; er fungiert vielmehr in seiner sozialen Rolle als traditionell existierende und zu befragende Instanz, statt dass er eine Autoritätsperson mit Lösungsvorschlägen darstellen würde. Ähnlich wie Claude selbst kann er das Leiden unter den mehrdeutigen Begriff der Neurasthenie zusammenfassen, jedoch weder Ätiologie noch Behandlung festlegen.

Der Roman endet mit dem frühen Tod Claude Marehns, der durch die auszehrende Liebschaft mit Gilda Franchini seine ganzen Lebenskräfte aufgebraucht hat und als frühzeitig Gealterter stirbt. Die mit Gilda verbrachte Zeit in Italien ist nicht nur durch die Überreizung der Nerven Claudes markiert, sondern auch mit seiner immer markanter werdenden Schwäche:

Wenn er sich des Morgens im Spiegel sah, erschrak er schwach über sein abgemagertes Gesicht, die schlaffen Muskeln, die hängenden Lider, die welke Haut. Am Abend kam ihm ein Heißhunger, dem nachzugeben er sich hüten mußte. Es interessierte ihn nichts als sein augenblickliches Befinden. Dabei fehlte ihm die Tatkraft, es durch eine Rückkehr nach Deutschland zu verbessern (S. 404)

Die letzten Lebensjahre Claude Marehns, die er als ‚junger Greis‘ gebunden an seinen Rollstuhl verbringt, sind markiert durch das Krankheitsbild der Neurasthenie. Sein früher Tod erscheint als Konsequenz eines ‚neurasthenischen‘ Lebens.

Birgt die Neurasthenie eine aus dem Gleichgewicht geratene Sexualität in sich, die sich zwischen der Unfähigkeit zu einem erfüllten sexuellen Leben und einer Überreizung der Erotik bewegt, so stellt sie auch die traditionellen Vorstellungen von Geschlecht in Frage. Der neurasthenische Mann ist einer, der durch seine Krankheit verhindert ist, seine von der Tradition verlangte Geschlechterrolle problemlos einzunehmen. Das Alternieren von Schwäche und Überreizung machen ihn zu einem Subjekt der Unbeständigkeit, des Nicht-Identischen, der sich verschiebenden Identität. Das traditionelle Bild des Mannes verlangte jedoch genau das Gegenteil: Einheitlichkeit, Beständigkeit, ein sich selbst identisch bleibendes Persönlichkeitsbild. Die Neurasthenie wirft den Mann auf seinen Körper zurück, der seinen Geisteszustand wesentlich mitbestimmt. Dieser Prozeß ‚verweiblicht‘ den Mann,

macht ihn der Frau ähnlicher, die als das an Natur und Körper gebundene Wesen betrachtet wurde²⁶⁸.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Neurasthenie fallen die Unsicherheiten der Definitionen, die verschiedenen Gebrauchsweisen des Terminus, die heterogenen pathologischen Symptome, die das Krankheitsbild der Neurasthenie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aktualisiert, auf. Es scheint nahezu wesentlich zu der Neurasthenie dazuzugehören, dass sie nicht eindeutig zu beschreiben und zu definieren ist. Vielleicht sollte man sie gerade als Zeichen der Unsicherheiten und der Definitionsschwierigkeiten lesen. Die Neurasthenie erscheint als Phänomen der unsicheren Positionierungen, die durch eine Pathologie legitimiert und auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Identitätsentwürfe, Geschlechterrollen, Vorstellungen von Krankheit und Gesundheit befinden sich um die Jahrhundertwende in einer prekären Position und die Neurasthenie kann als eines der Zeichen dieser Zeit der Umwälzungen und Infragestellungen gelesen werden:

Die Lebensweise war nicht mehr eine durch die Gewohnheit bestimmte Konstante, sondern wurde zu etwas, an dem man herumprobierte. Von einer Welt der stabilen Wirklichkeiten bewegte man sich in eine Welt der Möglichkeiten: Das war die Welt des ‚nervösen Zeitalters‘.²⁶⁹

Schließlich spricht Radkau bei dem verstärkten Reden über die Nerven am Ende des 19. Jahrhunderts von einem

[...] echten ‚Diskurs‘ im ursprünglichen Sinne Foucaults[...] einer sich durch kommunikative Wechselwirkungen entwickelnden Herausbildung neuer Sichtweisen und Erfahrungsmuster, die sich nicht auf bestimmte historische Subjekte und ihre Herrschaftsinteressen zurückführen läßt.²⁷⁰

Die Neurasthenie, die Claude Marehn im Verlaufe des Romans begleitet, stellt in diesem Kontext gesehen eine Erscheinung dar, die das unsichere Terrain, auf dem Identität, Geschlecht und Weltanschauung konstruiert werden, akzentuiert. Claude Marehn ist Neurastheniker: Er befindet sich zwischen Krankheit und Gesundheit, in einem in diesem Zwischenraum sich konstituierenden Zustand. Er leidet unter einer sich nicht erfüllenden

²⁶⁸ Radkau schreibt in diesem Zusammenhang: „In der Nervosität wurden die Geschlechter einander ähnlich. Möbius schrieb, die Nervosität erzeuge ‚weibische Männer und männliche Weiber‘.“ Joachim Radkau, idem., S. 146.

²⁶⁹ Idem., S. 275.

²⁷⁰ Idem., S. 498.

Sexualität, die sich nur über die Nicht-Erfüllung zu einem einheitlichen Bild zusammenschließt. Die Unmöglichkeit, eine von der Tradition verlangte Männlichkeit einzunehmen und die Tatsache, dass er im Geschlechterkampf in der labileren Position situiert wird, sind die Zeichen einer Identitätskrise. Der Entwurf einer Identität wird in den eröffneten Leerstellen ermöglicht, die Konturierung des Charakters von Marehn basiert auf dem Mechanismus, der den Ort des Verlustes aufzeigt.

4. Fazit

Heinrich Mann konstruiert ein satirisches Bild der urbanen europäischen Gesellschaft der Jahrhundertwende. In seinem Roman werden wesentliche Kategorien und Ordnungsprinzipien zur Normierung einer Gesellschaft in Frage gestellt oder in einer krisenhaften Position dargestellt. Der Text stellt Geschlecht als soziale Konstruktion da, wobei Geschlecht als ‚Kultur‘, nicht als ‚Natur‘ fungiert. Die von Butler unternommene Aufhebung der Trennung von *sex* und *gender* scheint in literarischer Form von Heinrich Mann in gewissen Aspekten vorgegriffen. Geschlecht konstituiert sich in der interaktiven sozialen Inszenierung von Geschlecht und ist eine mobile, individuell zu besetzende Rolle. *Die Jagd nach Liebe* zeichnet eine Gesellschaft im Umbruch nach; bestimmte Leitbilder von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ befinden sich in einem Prozess der Auflösung, neue, konsistente, als ideal empfundene Formen von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ scheinen sich noch nicht herauskristallisiert zu haben. Verschiedene Formen, das eigene Geschlecht zu interpretieren und auszuleben befinden sich bei den unterschiedlichen Figuren in Konkurrenz.

Ist Geschlecht eine nicht *a priori* definierte Kategorie, sind es der Körper und die Sexualität ebensowenig: Der Körper erscheint in Heinrich Manns Roman als strategisch eingesetztes Element, welches in Tauschgeschäfte und Transaktionen eingebunden wird. Diese Realität betrifft nicht nur die ‚Frau‘, sondern in gleicher Weise den ‚Mann‘. Die Dichotomien von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘, von ‚Körper‘ und ‚Geist‘, von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ werden in dem Text gewissermaßen aufgehoben, indem sie nicht in ein System der Gegensatzpaare einzuordnen sind, sondern vielmehr als mobile, unsichere Identitätsstrategien zur Verfügung stehen.

Der Text Heinrich Manns kommuniziert mit dem naturwissenschaftlichen mechanistischen Körpermodell und stellt dieses radikal in Frage, indem in *Die Jagd nach Liebe* der Körper alles andere zu sein scheint als ein durch die Beobachtung zu verstehendes maschinenähnliches Phänomen. Durch die Pluralisierung, die entsteht, wenn der Körper, das

Geschlecht und die Sexualität als nicht klar definierte Phänomene dargestellt werden, entsteht ein Bruch mit dem dichotomischen Weltbild.

Die Sexualität, die Erotik und die Ökonomie der Körper befinden sich in einem Terrain der Unsicherheit und verweisen auf ein sich in der Krise befindendes Ordnungssystem. Das sichtbarste Zeichen dieser Krise ist durch die Figur Claude Marehns verkörpert. Die Unmöglichkeit dieser Figur, das von der Tradition verlangte Männlichkeitsbild einzunehmen, erweist sich als Verbindung von einer Männlichkeits- und Identitätskrise, die mit der Claude Marehn plagenden Neurasthenie ein weiteres Symbol zugeschrieben bekommt. Neurasthenie, Dilletantismus, Dandysmus, Ästhetizismus sind alles Begriffe, die im Falle Marehns auf Unsicherheiten in Bezug zu seiner Identität und zu einem Männlichkeitsbild verweisen. Claude lehnt das von der Tradition inkarnierte Ideal der Männlichkeit nicht unbedingt ab. Er kann nur tatenlos seiner eigenen Unzulänglichkeit beiwohnen und besitzt keine Vorstellung, kein Bild von einem ‚neuen‘ Prototyp, welches das traditionelle Bild des Mannes ersetzen könnte. Seine Figur funktioniert genau über diese prekäre Position der Unsicherheit und Undeterminiertheit, die eine Krise auf fundamentalen Ebenen der Gesellschaft widerspiegelt. Vorstellungen von Geschlecht, von Körpern, von Sexualität und Erotik, von Krankheit und Gesundheit werden in diesem Roman Heinrich Manns als undefinierte, mobile Phänomene dargestellt, die sich in einer problematischen Situation befinden, da bestimmte Leitbilder zur Disposition stehen, neue Leitbilder jedoch nicht existieren. Und das problematischste der Leitbilder wird durch den Protagonisten des Romans dargestellt: die Männlichkeit Marehns ist ein unsicheres, labiles, jederzeit zerstörbares Identitätsmodell.