

Elke Emrich
Macht und Geist im Werk Heinrich Manns

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

Begründet von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Neue Folge

Herausgegeben von

Stefan Sonderegger

77 (201)



Walter de Gruyter · Berlin · New York

1981

Macht und Geist im Werk Heinrich Manns

Eine Überwindung Nietzsches aus dem Geist Voltaires

von
Elke Emrich



Walter de Gruyter · Berlin · New York

1981

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Emrich, Elke:

Macht und Geist im Werk Heinrich Manns : e. Überwindung
Nietzsches aus d. Geist Voltaires / von Elke Emrich. – Berlin ;
New York : de Gruyter, 1981.

(Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker ; N.F., 77 = 201)

ISBN 3-11-008601-8

NE: GT

©

Copyright 1981 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung – J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung – Georg Reimer – Karl J. Trübner – Veit & Comp. – Printed in Germany – Alle Rechte des Nachdrucks, einschließlich des Rechtes der Herstellung von Photokopien und Mikrofilmen, vorbehalten.

Satz und Druck: Arthur Collignon GmbH, Berlin

Bindearbeiten: Lüderitz & Bauer, Berlin

Für Gudrun
Für meine Mutter
Für meinen Vater

Inhaltsübersicht

| | |
|---|----|
| Einleitung | 1 |
| Erster Teil: Glaube und Macht | 19 |
| I. Gesellschaftsanalyse im Roman „Im Schlaraffenland“ | 21 |
| 1. Mediale Gesellschaftsanalyse oder: Die Berliner Gesellschaft aus der Perspektive eines Rheinländers | 21 |
| a) Rheinische Fröhlichkeit und Historizität versus Berliner Spott- lust und Geschichtslosigkeit | 22 |
| b) Die „neudeutsche Kultur“ | 24 |
| c) Die „Marotte“: Aufklärung contra Glaubenslosigkeit | 34 |
| 2. Die „Schlaraffenland“-Welt des James L. Türkheimer | 37 |
| a) Waldemar Wennichen | 38 |
| b) Aberglaube und Personenkult | 41 |
| c) Irrationalität als Charakteristikum des „Schlaraffenlandes“ | 45 |
| d) Ideologie und Idolatrie: „ein Bedürfnis der Neuzeit“ | 53 |
| e) Die Struktur der Macht | 56 |
| f) Das „Schlaraffenland“: Abbild des Irrationalismus der Jahr- hundertwende | 59 |
| 3. Presse und Proletariat: die potentiellen Gegenmächte | 62 |
| II. Irrationalismus als Macht in der Romantrilogie „Die Göttinnen“ | 69 |
| 1. Die Forschung | 69 |
| 2. Die Künstlerproblematik | 74 |
| a) Die dreifache Selbstgestaltung der Violante von Assy | 74 |
| b) Violantes Leben als „Kunstwerk“ | 77 |
| c) Jakobus Halm | 80 |
| d) Gottfried von Siebelind | 85 |
| e) Jean Guignol | 87 |
| f) Venus-Violante: Mensch und Lebensmythos zugleich | 96 |

| | | |
|------|---|-----|
| 3. | Das Leben der Herzogin von Assy im Lichte der Kulturtheorie in Nietzsches „Die Geburt der Tragödie“ | 102 |
| a) | Zeitbezüge | 102 |
| b) | Nietzsches Kulturtheorie in „Die Geburt der Tragödie“ . . . | 105 |
| c) | Das Leben der Violante von Assy: ein Nachvollzug der „Wiedergeburt der Tragödie“ | 109 |
| III. | Macht als Mythos | 124 |
| 1. | Zeitgeistkritik in „Im Schlaraffenland“ und „Die Göttinnen“ . . . | 124 |
| 2. | Artismus und Macht | 128 |
| 3. | Schönheit als Macht | 132 |
| 4. | Aufklärung und Macht: die Novelle „Kobes“ | 140 |
| | Zweiter Teil: Geist und Macht | 161 |
| IV. | Die Macht des Geistes: „Professor Unrat“ | 163 |
| 1. | Psychogramm eines Tyrannen | 163 |
| 2. | Die Macht des „Tyrannen“ Unrat | 172 |
| a) | Die Struktur dieses Romans | 172 |
| b) | Die Macht des Lehrers Unrat | 175 |
| c) | Vom Staatsdiener zum Anarchisten | 178 |
| d) | Die Macht des Anarchisten Unrat | 181 |
| 3. | „Professor Unrat“: ein Schlüsselroman | 188 |
| a) | Der „Komödienschluß des Romans“ | 188 |
| b) | Die Schlüsselfigur Unrat | 190 |
| V. | Die Entwicklung des „Geist“-Begriffs (1905–1925) | 202 |
| 1. | Die drei Bestimmungen von „Geist“ als Macht in „Professor Unrat“ | 202 |
| 2. | Die Bestimmung des „Geist“-Begriffs in den Essay-Bänden „Macht und Mensch“ und „Sieben Jahre“ | 204 |
| a) | 1910–1915 | 204 |
| b) | Aktivismus | 216 |
| c) | Zur Entstehung der Idee „Europa“ | 235 |
| d) | München 1918/19 | 242 |
| e) | Zur „Diktatur der Vernunft“ (1923) | 258 |

| | |
|--|-----|
| 3. Die Entstehung des „Geist“-Begriffs als Rechtsbegriff (1905–1910) | 265 |
| a) „Zwischen den Rassen“ | 265 |
| b) „Die kleine Stadt“ | 279 |
| c) Zur Rousseau- und Voltaire-Rezeption Heinrich Manns | 299 |
| | |
| Dritter Teil: Macht und Recht | 319 |
| VI. Die Kaiserreichtrilogie | 321 |
| 1. „Der Untertan“ | 323 |
| 2. „Die Armen“ | 331 |
| 3. „Der Kopf“ | 350 |
| | |
| Literaturverzeichnis | 375 |
| | |
| Register | 387 |

Einleitung

Die philologisch ernst zu nehmende Heinrich-Mann-Forschung setzt mit Klaus Schröters Untersuchungen¹ in den sechziger Jahren ein – mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tode des Autors. Der überwiegende Teil der seither publizierten Arbeiten zu Heinrich Mann beschäftigt sich mit dem sogenannten Frühwerk bis 1914 sowie dem Romanwerk „Henri Quatre“². Die wenigen Gesamtdarstellungen der Kaiserreichtrilogie (sie entstand in den Jahren zwischen 1906 und 1925) sind unbefriedigend, da sie daran scheitern, die drei Romane *als* Trilogie zu interpretieren³. Die Romane aus der Zeit der Weimarer Republik – in Neuauflagen nur zum Teil zugänglich – werden nur sehr zögernd erschlossen⁴: Eine Studie, die auf der Grundlage dieser Romane Heinrich Manns Weg vom Pessi-

¹ Klaus Schröter, *Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks*, Stuttgart 1965; vgl. hierzu auch: ders., *Deutsche Germanisten als Gegner Heinrich Manns. Einige Aspekte seiner Wirkungsgeschichte*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband. Heinrich Mann*, München 1971, S. 141–149; ders. und Helmut Riege, *Bibliographie zu Heinrich Mann*, ebd., S. 150–157, bes. S. 154 ff.

² Vgl. im Einzelnen den Forschungsbericht von Hugo Dittberner, *Heinrich Mann. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt/M. 1974 (FAT 2053) und Jürgen Haupt, *Heinrich Mann*, Stuttgart 1980 (Sammlung Metzler Bd. 189).

³ Pieter-Evert Boonstra, *Heinrich Mann als politischer Schriftsteller*, Utrecht 1945, S. 20–32; R. Travis Hardaway, *Heinrich Mann's Kaiserreich-Trilogy and his Democratic Spirit*, in: *Journal of English and German Philology* 53 (1954) S. 319–333; vgl. hierzu die Kritik von Hanno König, *Heinrich Mann. Dichter und Moralist*, Tübingen 1972, S. 138 ff.; David Roberts, *Artistic Consciousness and Political Conscience. The Novels of Heinrich Mann 1900–1938*, Frankfurt/M. und Bern 1971 (Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 2), S. 136 ff.; Christian Pietà, *Kritik am Wilhelminismus in Heinrich Manns ‚Kaiserreich-Trilogie‘*. Ein Autorreferat, Arbeitskreis Heinrich Mann. Mitteilungsblatt, Bamberg Dezember 1977, S. 45–51.

⁴ Vgl. hierzu Dittberner, S. 159 u. 164; Werner Middelstaedt, *Heinrich Mann in der Zeit der Weimarer Republik – die politische Entwicklung des Schriftstellers und seine öffentliche Wirksamkeit*, Diss. (hekt.) Potsdam 1963, rez. von Dittberner, S. 148 ff.; André Banuls, *Heinrich Mann*, Stuttgart 1970, S. 123 ff., 164 ff.; Wolfram Schütte, *Film und Roman. Einige Notizen zur Kinotechnik in Romanen der Weimarer Republik*, in: Arnold (Hg.), *Text + Kritik*, S. 70–80; Roberts, S. 143–161; Nikolai Serebrow, *Heinrich Manns Antikriegsroman ‚Der Kopf‘*, *Weimarer Beiträge* 8 (1962) S. 1–33; König, S. 135–263; Jürgen Kuczynski, *Heinrich Mann – der Politiker von 1923*, in: ders., *Gestalten und Werke. Soziologische Studien zur deutschen Literatur*, Berlin und Weimar 1974, S. 373–384.

mismus der Kaiserreichtrilogie bis hin zur Gestaltung eines gleichnishaft idealisierten „bon roi“ im historischen Gewande des Königs Henri Quatre nachzeichnete und einsichtig machte, wurde – auch in der hier vorgelegten Untersuchung – nicht erarbeitet.

Bedenklicher aber als diese und andere Forschungslücken, die vor allem der editorischen Vernachlässigung Heinrich Manns ein beredtes Zeugnis ausstellen⁵, ist der Umstand, daß der politische Schriftsteller Heinrich Mann postum Objekt oder Vehikel ideologischer Auseinandersetzungen wurde. Zwar liegt der öffentlich ausgetragene politisch-literarische Bruderzwist um mehr als ein halbes Jahrhundert zurück und ist die Aktualität von Heinrich Manns sozialistisch akzentuiertem antifaschistischem Kampf um eine freie und soziale Demokratie⁶ seit über dreißig Jahren Historie geworden, – dennoch wurden beide Manifestationen politischen Engagements Ausgangspunkt für Polemiken, die sich selbst mehr als zwei Jahrzehnte nach Heinrich Manns Tod an ideologischen Konflikten neu entzünden konnten, wiewohl diese mit dem Autor selbst ganz offenbar nichts mehr zu tun hatten⁷. Denn die Rezeption seines literarischen und essayistischen Werks, das wie kaum ein anderes der Epoche – als Gesellschaftskritik und im Gegenentwurf – die der politischen, kulturellen und sozialen Entwicklung Deutschlands seit 1871 zugrunde liegenden Triebkräfte reflektiert, schien noch Anfang der siebziger Jahre mit den politisch-ideologischen Problemen und Auseinandersetzungen in Deutschland verquickt zu bleiben⁸.

⁵ Da das Copyright beim Aufbau-Verlag in (Ost-)Berlin liegt, ist der Vorwurf einer editorischen Vernachlässigung Heinrich Manns in der Bundesrepublik nur bedingt zulässig. Vgl. hierzu und zum folgenden Renate Werner, Heinrich Mann – Zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland, in: dies. (Hg.), Heinrich Mann: Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland, Tübingen 1977, S. 1–51, bes. S. 46f.; Haupt, S. 200ff.

⁶ Vgl. hierzu Vf., Heinrich Manns Roman LIDICE: eine verschlüsselte Demaskierung faschistischer Strukturen, Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 4 (1975) S. 55–112, S. 90ff. mit weiterer Literatur.

⁷ Vgl. Klaus Matthias, Heinrich Mann 1971 – Kritische Abgrenzungen, in: ders. (Hg.), Heinrich Mann 1871/1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck, München 1973, S. 358–442; vgl. hierzu Werner, S. 4f. und S. 50.

⁸ Dasselbe schlägt sich nieder in einer Reihe von Heinrich-Mann/Thomas-Mann-Vergleichen, in denen die impliziten oder expliziten gesellschaftskritischen Stellungnahmen der Brüder gegeneinander abgewogen, an einander gemessen werden, was zu ästhetischen Urteilen wie diesem führen kann: „Zwar ist auch ‚Im Schlaraffenland‘ – wie ‚Buddenbrooks‘ – ein apokalyptischer Roman: Türkheimer bleibt am Ende unheilbar (zucker)krank . . . zurück, aber es wird auch an keiner Stelle ein Prinzip der Überwindung angedeutet . . . In der fatalistischen Weltanschauung und seiner fehlenden Perspektive liegt zweifellos der ästhetische Mangel dieses Romans begründet“: „Weltanschauung“ wird zum Kriterium künstlerischer Beurteilung, vgl. Michael Zeller, Bürger oder Bourgeois? Eine literatursoziologische Studie zu Thomas Manns

In der Heinrich-Mann-Rezeption der fünfziger Jahre spiegelt sich die ideologische Zerrissenheit des geteilten Deutschland: Zeichnet sich seit 1946 in seinem östlichen Teil eine Stilisierung des Autors zum Kronzeugen der SED, eine „Vereinnahmung“ des Dichters und seiner politischen Entwicklung seit 1933 für den DDR-Sozialismus⁹ ab, so erscheinen in der Bundesrepublik in den Jahren 1952 und 1954 Dissertationen, als deren „Ziel . . . nicht wissenschaftliche Erkenntnis, sondern die weltanschauliche Diffamierung des Schaffens von Heinrich Mann festzustellen“¹⁰ ist. Und in den siebziger Jahren, nachdem marxistisch orientierte Literaturwissenschaftler in der DDR unter Auswertung des Heinrich-Mann-Archivs verdienstvolle, kenntnisreiche und erkenntnisfördernde editorische und analytische Arbeit geleistet haben¹¹, ist es einer sich marxistisch nennenden Literaturwissenschaft im Westen offenbar möglich, Heinrich Manns Idealismus als „reaktionäre Position“ zu diffamieren, gegen ihn mit Zitaten aus dem „Kapital“ zu polemisieren (wobei sachliche Irrtümer unterlaufen wie dieser: „Heinrich Mann . . . leugnet kategorisch die Bedeutung des ‚Besitzes‘“), seine ausdrücklich antimarxistische Überzeugung vom Primat des Geistes und seine nie gelegnete Zugehörigkeit zum Bürgertum als unbelehrbare Bourgeoisie anzuprangern und sein Ideal einer klassenlosen Bürgergesellschaft, die eine freiheitliche und humane, soziale und rechtsstaatliche Demokratie realisieren werde, schnoddrig abzutun: „Natürlich sind dies alles nur Träumereien“¹². Umgekehrt versteht Klaus Matthias Heinrich Mann als einen „Partei-gänger des Kommunismus“, in dessen „kaum wahrgenommene Tradition“ er die „linksradikalen und prokommunistischen Tendenzen . . . der Neuen Linken“ in Westdeutschland um 1970 stellt¹³. Dabei suggeriert er einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem „verzerrten Geschichtsbild in Heinrich Manns *Zeitalter*-Band“ und „den Vorstößen der Linksradikalen . . . , die als ‚bürgerlich‘ verpönten Lehrinhalte abzuschaffen zugunsten marxistischer Grundkurse, die die radikale Dogmatisierung der ideologisch eingeschrumpften

‚Buddenbrooks‘ und Heinrich Manns ‚Im Schlaraffenland‘, Stuttgart 1976 (= Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen zur Literatursoziologie 18), S. 35.

⁹ Vgl. Jörg Bernhard Bilke, Heinrich Mann in der DDR, in: Matthias (Hg.), Heinrich Mann 1871/1971, S. 367–384, S. 372.

¹⁰ Schröter, Anfänge, S. 181, Quintessenz seiner Rezension (S. 180–182) von: Gerhard Lutz, Zur Problematik des Spielerischen. Eine Erörterung unter besonderer Berücksichtigung der Romane und Novellen des frühen Heinrich Mann, Diss. (masch.) Freiburg i. B. 1952 und: Georg Specht, Das Problem der Macht bei Heinrich Mann, Diss. (masch.) Freiburg i. B. 1954.

¹¹ Vgl. im Einzelnen die Darstellung von Bilke, S. 377ff. und Dittberner, S. 64ff. und *passim*.

¹² Michael Nerlich, Warum Henri Quatre?, in: Matthias (Hg.), Heinrich Mann 1871/1971, S. 163–202, Zitate auf S. 184, 183, 187.

¹³ S. 439.

Lehrstoffe ermöglichen“¹⁴. Die Aufsätze von Nerlich und Matthias, in dem vielmehr stimmigen Band „Heinrich Mann 1871/1971“ vereint, sind nichts anderes als Ausdruck der Polarisierung der westdeutschen Akademiker um 1970. Sie bieten keinerlei Beitrag zu einem philologisch fundierten Verständnis Heinrich Manns, vielmehr gerät der Autor hier postum in den Strudel einer ideologischen Auseinandersetzung, die als Studentenrevolte, Radikalisierung bis hin zu Linksterrorismus mit anschließendem „Rechtsruck“ der bundesrepublikanischen Gesellschaft und ihres öffentlichen Lebens international bekannt geworden ist¹⁵.

Mit Heinrich Mann hat dies alles unmittelbar nichts zu tun. Dennoch sind diese Aufsätze ernst zu nehmen, artikulieren sie doch, was im Westen *latent* Hemmnis und unzureichend reflektierte Belastung der Heinrich-Mann-Rezeption seit 1950 gewesen ist: den Ideologie-Konflikt des Kalten Krieges, der sich Ende der sechziger Jahre in westdeutsche Schulen und Hochschulen zu verlagern schien und der eine emotionslose, historisch-philologisch angemessene Analyse der Texte Heinrich Manns und seiner politischen Überzeugungen scheinbar unmöglich machte. Die Umfunktionierung von Literatur zu antikapitalistischem Propagandamaterial in der DDR¹⁶ führte im Westen zu Unsicherheit und Zurückhaltung gegenüber dem Gesellschaftskritiker, dem politischen Schriftsteller, dem Antifaschisten und Volksfrontaktivisten. Infolgedessen werden des Autors Gesellschaftsromane wie Bildungsromane behandelt, werden Psyche und Entwicklung eines Andreas Zumsee – mit dem Ergebnis, er bleibe im Grunde stets derselbe¹⁷ –, Professor Raat alias Unrat¹⁸ oder Diederich Heßling¹⁹ analysiert, – als seien in erster Linie *diese* und nicht die Gesellschaft,

¹⁴ S. 423 f.

¹⁵ Vgl. Matthias (s. Anm. 7) S. 411–442.

¹⁶ Vgl. etwa die Beiträge von Alexander Abusch, Wilhelm Girnus, Klaus Geissler u. a. in: Heinrich Mann am Wendepunkt der deutschen Geschichte. Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß des 100. Geburtstages von Heinrich Mann. Arbeitshefte der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1971.

¹⁷ Einzelheiten vgl. weiter unten in Kapitel I.

¹⁸ Heinrich Mann, Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, in: H. Mann, Im Schlaraffenland. Professor Unrat, Lizenzausgabe Hamburg 1966 (Sigle: P. U.; Schl.); vgl. hierzu: Banuls, S. 59 ff.; Karl Riha, „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“. Zur Struktur des satirischen Romans bei Heinrich Mann, in: Arnold (Hg.), Text + Kritik, S. 48–57; Frithjof Trapp, „Kunst“ als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann, Berlin/New York 1975, S. 139–185; Rudolf Walter, Friedrich Nietzsche. Jugendstil. Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende, München 1976, S. 220 ff. Vgl. im übrigen weiter unten Kapitel IV.

¹⁹ Heinrich Mann, Der Untertan, Lizenzausgabe Hamburg 1961 (Sigle: Unt.); vgl. hierzu Friedrich Carl Scheibe, Rolle und Wahrheit in Heinrich Manns ‚Der Untertan‘, Lit.-wiss. Jb. NF 7 (1966) S. 209–227; Jochen Vogt, Diederich Heßlings autoritärer Charakter, in: Arnold (Hg.), Text + Kritik, S. 58–69; Roberts, S. 84–124; Ulrich Weisstein, Satire und Parodie in „Der Untertan“, in: Matthias (Hg.), Heinrich Mann 1871/1971, S. 125–146; Petra Süßenbach, Formen der Satire in Heinrich Manns

deren Produkt sie sind, Gegenstand der Romane: Die Titel lauten nicht „Professor Raat“, sondern „Professor Unrat“, nicht „Diederich Heßling“, sondern „Der Untertan“, d. h. die Titelgestalten wurden nicht um ihrer selbst willen, sondern um dessentwillen geschaffen, was aus ihnen durch und infolge ihrer Einbettung in die Gesellschaft, ihrer Sozialisierung geworden ist; sie wurden gestaltet *als* Produkte der Gesellschaft, deren Teil, Opfer oder Exponent sie sind. Ungeachtet dessen erscheint Heinrich Manns Diagnose einer Gesellschaftsstruktur in der Forschung vielfach als Diagnose einer Persönlichkeitsstruktur. Der in der Struktur der dargestellten Gesellschaft sich manifestierende Geist der Epoche, der aus Menschen „Untertanen“, „Tyrannen“, „Komödianten“ macht, wurde weder auf der Basis dieses vorwiegend individualpsychologisch orientierten Ansatzes noch mit den Mitteln marxistisch-materialistischer Literaturbetrachtung einer zureichenden Analyse unterzogen. So wird beispielsweise aus der Darstellung Professor Unrats als eines Komödianten, dessen ausbrechende Alterssexualität ihn in psychische Selbstvernichtung treibt, nicht ersichtlich, wieso er die moralischen Grundfesten einer Stadt zu erschüttern, sie in Anarchie und sittliche Selbstauflösung zu treiben imstande ist²⁰: Die *Massenwirkung* dieses Gymnasialprofessors bleibt unerörtert.

Auch in den Untersuchungen zur Werkästhetik²¹, zu Kultur- und Gesellschaftskritik im Werk Heinrich Manns²², seiner Humanität und Vernunft-

Roman „Der Untertan“, Diss. Köln 1972; Rainer Naegele, Theater und kein gutes Rollenpsychologie und Theatersymbolik in Heinrich Manns Roman „Der Untertan“, in: *Colloquia Germanica* 1973, H. 1, S. 28–49; R. Walter, S. 243 ff.; Wolfgang Emmerich, Heinrich Mann: „Der Untertan“, München 1980, beschreibt den Roman als einen „Miß-Bildungsroman“ (S. 29), der die Entwicklung des Protagonisten hin zur Ent-Individualisierung, zur Fremdbestimmung durch die Gesellschaft, zur Internalisierung des Über-Ich bis hin zur Identitätslosigkeit darstellt (S. 51 ff., 91 ff.).

²⁰ Vgl. Trapp, S. 139 ff.

²¹ Vgl. etwa: Brigitte Henniger-Weidmann, Stilkritische Betrachtungen zu Heinrich Manns artistischen Novellen „Pippo Spano“ und „Die Branzilla“, Zürich (Diss.) 1968; Ilse Grieninger, Heinrich Manns Roman „Die Jugend und Vollendung des Königs Henri Quatre“. Eine Strukturanalyse, Tübingen (Diss.) 1970; Henriette Bartl, Heinrich Manns Spätwerk. Studien zur Erzähltechnik in den Romanen „Empfang bei der Welt“ und „Der Atem“, Hamburg (Diss.) 1970; Wolfram Schütte (s. Anm. 4); ders., Das dramatische Schaffen Heinrich Manns, in: Arnold (Hg.), Text + Kritik, S. 90–99; Lea Ritter-Santini, Die Verfremdung des optischen Zitats. Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinnen“, in: Matthias (Hg.), Heinrich Mann 1871/1971, S. 69–96; Gisela Brude-Firnau, Gazetten sollen nicht geniert werden. Zur Verarbeitung der Zeitungskarikatur in Heinrich Manns „Untertan“, *Neophilologus* 60 (1976) S. 560–569.

²² Vgl. etwa: Serebrow (s. Anm. 4); Jürgen Zeck, Die Kulturkritik Heinrich Manns in den Jahren 1892–1909, Hamburg (Diss.) 1965; Manfred Hahn, Zum frühen Schaffen Heinrich Manns, *WB* 12 (1966) S. 363–406; Uwe Rosenbaum, Die Gestalt des Schauspielers auf dem deutschen Theater des 19. Jahrhunderts mit der besonderen Berück-

ethik²³, seiner Einbettung in ein „literarisches Sub-System“²⁴, seiner Auseinandersetzung mit Nietzsche²⁵ und Kant²⁶ sowie mit der französischen Romanliteratur²⁷ bleiben die Autoren zumeist auf die individualpsychologischen, personalen Aspekte der an den Protagonisten manifest werdenden gesellschaftlichen Erscheinungen im wesentlichen fixiert – und konstatieren in aller Regel den Mangel an selbstbestimmtem, personalem Handeln, ohne doch die tieferen Grundlagen dieses Mangels aufzudecken.

Die zweifellos wichtigste Gesamtdarstellung ist Hanno Königs Analyse des Dichters als eines Moralisten. Er hat den Reflexionszusammenhang, die „Aus-

sichtigung der dramatischen Werke von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Heinrich Mann, Köln (Diss.) 1970, S. 111–138; Roberts, *passim*; König, *passim*; Renate Werner, *Skeptizismus. Ästhetizismus. Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann*, Düsseldorf 1972, *passim*; Gunther Reiß, *Geschäftswelt und Ästhetentum in Heinrich Manns Erzählung „Schauspielerin“*. Zum Verhältnis von Textanalyse und Erwartungshorizont des Lesers, *Bebenhausen 1972 (Thesen und Analysen 1)*; Walter Gontermann, *Heinrich Manns „Pippo Spano“* und „Kobes“ als Schlüsselnovellen, Köln (Diss.) 1973; Zeller (s. Anm. 8); R. Walter (s. Anm. 18); Dagmar Barnouw, *Heinrich Mann und die Ethologie der Macht*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21 (1977)* S. 418–451; – ein Gegenbeispiel sehe ich in: Marcel Laroche, *Geld und Geltung. Zu Heinrich Manns „Empfang bei der Welt“*, Bonn 1978: hier wird Ernst gemacht mit der Frage, welche Welt hier dargestellt wird, worin die Triebkräfte, die sie bestimmen, bestehen; die Gestalten werden von vornherein als Chiffren im Rahmen einer „parabolischen Veranschaulichung“ (S. 12) der spätkapitalistischen, faschistischen „Welt“ verstanden, sie stehen „stellvertretend für die gesamte Gesellschaft“ (S. 15, vgl. auch S. 18 und *passim*).

²³ Vgl. hierzu Beiträge in: *Heinrich Mann am Wendepunkt der deutschen Geschichte*, bes.: Sigrid Bock, *Demokratie und Epik. Der politisch-ästhetische Kampf Heinrich Manns um die Erneuerung des humanistischen Menschenbildes*, ebd., S. 32–44; Günter Hartung, *Heinrich Manns Lebenswerk im Spiegel seines letzten Romans*, ebd., S. 180–192; Eberhard Hilscher, *Die Macht der Güte bei Heinrich Mann*, NDL (1971) S. 32–50; Ernst Hinrichs, *Die Legende als Gleichnis. Zu Heinrich Manns Henri-Quatre-Romanen*, Arnold (Hg.), *Text + Kritik*, S. 100–114; König, *passim*; Gerhard Köpf, *Humanität und Vernunft. Eine Studie zu Heinrich Manns Roman „Henri Quatre“*, Bern u. Frankfurt/M. 1975 (*Europäische Hochschulschriften Reihe I. Bd. 129*).

²⁴ Vgl. Werner, *Skeptizismus*, *passim*.

²⁵ Vgl. Roger A. Nicholls, *Heinrich Mann and Nietzsche*, *Modern Language Quarterly* 21 (1960) S. 165–178; König, S. 120ff.; Werner, *Skeptizismus*, S. 58ff. und *passim*; Trapp, S. 72ff.; R. Walter (s. Anm. 18).

²⁶ Vgl. König, S. 216ff.

²⁷ Vgl. Schröter, *Anfänge*, *passim*; Ulrich Weisstein, *Heinrich Mann und Flaubert*. Ein Kapitel in der Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland, *Euphorion* 57 (1963) S. 132–155; ders., *Bel-Ami im Schlaraffenland. Eine Studie über Heinrich Manns Roman „Im Schlaraffenland“*, WB 7 (1961) S. 557–570; Trapp, S. 300ff. und *passim* mit weiterer Lit.; Renate Werner, *Heinrich Mann. Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*. Text, Materialien, Kommentar, München 1976 (RH 205).

bildung einer positiven Lebenslehre“, die „gleichsam auf der Rückseite der satirischen Zeitkritik“ entstanden sei (König, S. 11), herauszuschälen unternommen, wobei allerdings die „Vorderseite“, die dem moralistischen Weltbild zugrunde liegende Gesellschafts- und Machtanalyse in überraschender Weise unberücksichtigt bleibt: Ausgangspunkt ist nicht etwa der analytische „soziale Zeitroman“ „Im Schlaraffenland“, sondern die Analyse der Dekadenzsituation und Lebensschwäche in „Die Jagd nach Liebe“, „die immer gleiche ‚Psychologie der Schwäche‘ . . . , die den Nährboden der Menschengestaltung im Frühwerk bildet“ (ebd., S. 88). Diesem Ansatz entspricht es, daß als „innerste Zone der das ganze Werk durchziehenden, bald auch ins Politische ausgeweiteten Machtproblematik“ ein „aus Faszination und Grauen gemischtes Verhältnis des Schwachen zur Macht“ (ebd., S. 84) erscheint: Nicht Grundlage und Bedingung von Macht im sozialen Kontext, sondern die individualpsychologische Problematik von Macht-Ohnmacht, von Schwäche und dem Willen zur Macht, wie sie sich im Dekadent der Jahrhundertwende manifestiert, wird zur gesamtgesellschaftlichen Erscheinung verallgemeinert, unter Gleichsetzung von Macht mit Machttrieb das psychologische „Umschlagen von Dekadenz in Barbarei inmitten bürgerlicher Kultur“ (ebd., S. 85) herausgearbeitet und die „unangemessene Bejahung der Gewalt aus der Sehnsucht nach Leben“ (ebd., S. 86) als Grundlage des massenpsychologischen Phänomens Faschismus dargestellt (ebd., S. 93). Aus dem Ansatz ergibt sich folgerichtig:

„das Kernproblem, aus dem das sittliche Problem der Machtausübung erwächst, ist die Überwindung der Berausung, welche die Macht verströmt. Heinrich Mann legt dies, wie stets, in der individuellen Psychologie bloß“ (ebd., S. 84):

Massenpsychologie und Individualpsychologie verschwimmen in eins. Analog wird die Problematik von Macht in „Der Kopf“ als Problematik des Macht-Habers diskutiert, als Problem seiner „wesensmäßigen Nötigung . . . zum unausgesetzten ‚Erfolg‘“ (ebd., S. 181), seiner „Machtmoral“ und „Machtpolitik“ (ebd., S. 182), die als inhuman und unsittlich definiert werden. Letztlich erscheint der Autor Hanno König als ein dem deutschen Idealismus entlehnten moralischen Prinzipien und utopischen Zielvorstellungen verhafteter Humanist, dessen politische und moralische Urteilsfähigkeit im Alter durch eine sich der Wirklichkeit zunehmend entfremdende Welterfassung getrübt worden sei²⁸.

Frithjof Trapps Versuch, auf der Grundlage von fünf Romaninterpretationen eine Gesamtdarstellung des Autors vorzulegen, gelangt zu dem Ergebnis, Heinrich Manns sogenannter Ästhetizismus der Jahrhundertwende sei als durchgän-

²⁸ Vgl. König, S. 260 u. ö.; ähnlich u. a. Hans-Albert Walter, Heinrich Mann im französischen Exil, in: Arnold (Hg.), Text + Kritik, S. 115–140, S. 134 ff.; vgl. dagegen Vf. (s. Anm. 6); Laroche (s. Anm. 22).

gige Kategorie des Gesamtwerks zu werten. Ihm erscheint Heinrich Mann in den Werken „Im Schlaraffenland“, „Lidice“, „Professor Unrat“, „Die Armen“, „Der Atem“ – in dieser Reihenfolge – bei allem politischen Engagement in erster Linie als ein die Wirklichkeit ästhetisch wertender Künstler, als Darsteller einer „Wirklichkeit eigener Art“, nämlich einer auf „moralistisch-ästhetischer Welterkenntnis“ fußenden „ästhetischen Wirklichkeit“, in der, „zumindest in der Anlage, die ‚politisch-moralische Gestalt‘ der empirischen Wirklichkeit zu erkennen“ sei²⁹. Das Problem, vor das uns das Frühwerk stellt, die Frage nach dem integrierenden Moment von Artismus- und Gesellschaftsproblematik, von Lebenspathos und Satire³⁰, von Ästhetizismus und gesellschaftskritischem Engagement wird von Trapp mit der in sich widersprüchlichen Formel einer „moralistisch-ästhetischen Welterkenntnis“ beantwortet, die bei ihm als eine das Gesamtwerk bestimmende Kategorie erscheint. Dieser Interpretationsansatz versagt insbesondere dort, wo es gilt, Selbstverständnis, Selbstdarstellung und Massenwirkung eines Machthabers wie des Faschisten Heydrich in „Lidice“ angemessen zu deuten.

Der rätselhaft widersprüchliche Charakter des Frühwerks war der Forschung wiederholt und unter wechselnden Aspekten Herausforderung, Gemeinsamkeiten in frühen Werken Heinrich Manns herauszuarbeiten³¹. Insbesondere wurde versucht, den stets erneut konstatierten antithetischen³² Charakter der Romanwerke „Im Schlaraffenland“ und „Die Göttinnen“ auf eine „gleiche Grundhaltung“³³ zurückzuführen, auf eine in beiden Werken nachweisbare Kritik am Bürgertum³⁴, an der „theatralischen Gesellschaft“³⁵, an der „Pöbelherrschaft des Geldes“ und an der „bête humaine“³⁶, der die „Göttinnen“-Trilogie als Antithese, als „Darstellung des Ideals“³⁷, als Gestaltung einer Befreiung von allen gesellschaftlichen Bindungen³⁸, als „utopischer Gegenentwurf“ eines

²⁹ Trapp, S. 291 f., vgl. auch S. 33 und passim.

³⁰ Vgl. hierzu Dittberner, S. 111 ff.

³¹ Vgl. Ursula Kirchhoff, *Das Fest als Symbol der außergewöhnlichen Existenz in Heinrich Manns Göttinnen-Trilogie*, WW 18 (1968) S. 395–415; dies., *Die Darstellung des Festes im Roman um 1900. Ihre thematische und funktionale Bedeutung*, Münster (Diss.) 1969; Hugo Dittberner, *Die frühen Romane Heinrich Manns. Untersuchungen zu ihrer szenischen Regie*, Göttingen (Diss.) 1972; Reiß (s. Anm. 22); Henniger-Weidmann (s. Anm. 21).

³² Vgl. R. Walter, S. 147.

³³ Hahn, *Zum frühen Schaffen Heinrich Manns*, S. 395.

³⁴ Vgl. ders., ebd. und ders., *Das Werk Heinrich Manns. Von den Anfängen bis zum „Untertan“ 1885–1914. Teil I: 1885–1907*, Leipzig (Diss. masch.) 1965, S. 263, 276 ff.

³⁵ Vgl. Dittberner, *Die frühen Romane*, S. 212–233.

³⁶ Vgl. Werner, *Skeptizismus*, S. 74 ff.

³⁷ Hahn, *Zum frühen Schaffen*, S. 395.

³⁸ Vgl. Dittberner, *Die frühen Romane*, S. 230.

„Kunst-Mythos“³⁹ entgegengesetzt sei. Die behauptete Idealität der Herzogin von Assy und des in ihr Gestalt gewordenen Gegenentwurfs blieb jedoch keineswegs unwidersprochen⁴⁰, und es wird zunächst einmal die Frage zu klären sein, ob zwischen dem von Heinrich Mann *gestalteten* Lebenspathos und seiner *satirisch in Szene gesetzten* Gesellschaftskritik für den Autor selbst jene „Anti-these“, jene stets erneut konstatierte Kluft bestanden hat.

Der Erzählstil Heinrich Manns ist dadurch charakterisiert, daß die gestaltete Romanwelt dem Leser unter den je wechselnden Perspektiven der Romanfiguren entgegentritt unter weitestmöglicher Ausschaltung der auktorialen Erzählebene. Nur selten erhält der Leser einen ausdrücklichen Hinweis vom Autor, ob dieser die dargestellten Phänomene bejaht oder verwirft, konkret: ob in der Gestaltung von ruchlosem Ästhetizismus und Lebensrausch das Ideal des Autors ablesbar oder ob sie als Entlarvung der Depravation des Strebens nach Schönheit und nach erfülltem Leben aufzufassen ist. Diese Erzählerhaltung ist und war Ursache vieler Mißverständnisse der Heinrich-Mann-Rezeption⁴¹. Uns stellt sich nun die Frage, ob diese Erzählerhaltung, die in der Satire als Selbstentlarvung der Gesellschaft greifbar wird⁴², ebenfalls für die „Göttinnen“-Trilogie bestimmend sein könnte, und zwar im Sinne einer vom Romancier vorgeführten, entlarvenden Selbstdarstellung eines „Ideals“ des Zeitgeists der Jahrhundertwende (la femme fatale): ob – beispielsweise – der Gedanke der Herzogin von Assy, ihr Leben sei ein Kunstwerk, diesem von Heinrich Mann gestalteten, ins Bild gesetzten, inszenierten, d. h. künstlerisch objektivierten „Ideal“ zuzurechnen sei, oder ob es ein Ideal des Autors gewesen sei, „Leben“ – vielleicht gar das eigene?⁴³ – als „Kunstwerk“ zu gestalten.

³⁹ Werner, Skeptizismus, S. 63 u. passim; vgl. auch dies., „Cultur der Oberfläche“. Zur Rezeption der Artisten-Metaphysik im frühen Werk Heinrich und Thomas Manns, in: Bruno Hillebrand (Hg.), Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd. 2: Forschungsergebnisse. Mit einer weiterführenden Bibliographie hg. v. Bruno Hillebrand, Tübingen 1978 (WR 4334), S. 82–121, bes. S. 95–103.

⁴⁰ Vgl. König, S. 104–107; Einzelheiten vgl. weiter unten in Kapitel II.

⁴¹ Vgl. hierzu etwa H. Dittberner, Die frühen Romane, S. 38ff.: die Darstellung des „Schlaraffenlandes“ geschieht „mit den Augen Andreas Zumsees . . . Es ist also keine auktoriale Erzählerbeschreibung“ (S. 40); „der Autor enthält sich des direkten Worts an den Leser“ (ebd., S. 49); vgl. auch die Darstellung der von Mißverständnissen belasteten Rezeption von Heinrich Manns Novelle „Pippo Spano“ bei Werner, Skeptizismus, S. 153: „schon für die Zeitgenossen lag offenbar das Mißverständnis nahe, den Autor mit seinem Werk zu verwechseln“; vgl. auch dies., Heinrich Mann. Zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland (s. Anm. 5) sowie die Strukturanalyse von Henriette Bartl (s. Anm. 21).

⁴² Dittberner definiert Heinrich Manns Stil als „das ‚selbsttätige‘ Darstellen und Entlarven der Gesellschaft in der Regie des Romans“, vgl.: Die frühen Romane, S. 64.

⁴³ Vgl. etwa R. Walter, der die These aufstellt, die Herzogin sei eine „Identifikationsfigur“ des Autors (S. 134).

Die Klärung dieser Frage sei dem Kapitel II (Irrationalismus als Macht in der Romantrilogie „Die Göttinnen“) vorbehalten; hier genüge der Hinweis auf die Selbstdekuvierung des „steckengebliebenen Komödianten“ Mario Malvolto in der unmittelbar nach Veröffentlichung der Trilogie entstandenen Künstlerno- velle „Pippo Spano“⁴⁴ sowie auf die Selbstentlarvung der Schauspielerin Ute Ende in dem ebenfalls 1903 entstandenen Roman „Die Jagd nach Liebe“⁴⁵: Stellt man die Trilogie in den Kontext der um die Jahrhundertwende entstandenen Werke „Im Schlaraffenland“, „Pippo Spano“ und „Die Jagd nach Liebe“, so verleiht der „Gegenentwurf“ eines „Kunstmythos“, die „Utopie einer ‚mythischen Kunstoptik auf das Leben‘, wie sie [nach Renate Werners Deutung] für den Roman ‚Die Göttinnen‘ prägend war“⁴⁶, der Trilogie den Charakter einer exzeptionellen Einzigartigkeit, durch die der Rahmen und die innere Einheit dieser vier in pausenloser Produktivität in der Zeit von 1897 bis 1903 ent- standenen epischen Werke gesprengt wird. Sie alle nämlich – möglicherweise, so muß vorerst eingeräumt werden, unter Ausschluß der Trilogie – *entlarven Idole der Jahrhundertwende* (den „großen Mann“ und die femme fatale etwa in Herrn und Frau Türkheimer und anderen, den Typus des Schöngeists und Dekadent, die „mühsam erarbeitete Persönlichkeit“ einer vergeblich um Macht durch thea- tralische Wirkung kämpfende Schauspielerin u. a. m.), *indem diese in selbstde- maskierender Selbstdarstellung vom Autor „in Szene gesetzt“ werden*: Türk- heimer, der vermeintliche Renaissancemensch und Eroberertypus, wird als ganz gewöhnlicher Ausbeuter dekuviert; Mario Malvolto, der „Möchtegern-Pip- po“, der den Eroberertypus Pippo Spano idolisiert und einem Faschisten zur Identifikationsfigur, zum „Erkennungszeichen“ werden sollte⁴⁷, erweist sich als ein feiger Mörder.

Das „Göttinnen“-Kapitel wird mithin zu klären haben, ob die Trilogie nicht ebenfalls als Selbstentlarvung eines Idols des *Fin de siècle* zu verstehen ist. Einen für den Leser erkennbaren Reflexionszusammenhang zwischen den Romanwer- ken „Im Schlaraffenland“, „Die Göttinnen“⁴⁸ und „Die Jagd nach Liebe“ hat der Autor dadurch hergestellt, daß er Figuren des einen in dem anderen Roman

⁴⁴ Zitiert nach der Ausgabe: Heinrich Mann, Novellen, Düsseldorf 1976, S. 287–330; entstanden 1903, erstmals erschienen in der Novellensammlung „Flöten und Dolche“, 1905.

⁴⁵ Heinrich Mann, Die Jagd nach Liebe. Roman, Lizenzausgabe Hamburg und Düssel- dorf 1970; entstanden und erstmals erschienen 1903; im folgenden = J. n. L.

⁴⁶ Skeptizismus, S. 163.

⁴⁷ Vgl. Heinrich Mann, Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus, Hamburg: Claassen o. J., Brief an K. Lemke vom 20. April 1948, S. 67.

⁴⁸ Heinrich Mann, Im Schlaraffenland. Professor Unrat, Lizenzausgabe Hamburg 1966; im folgenden = Schl.; Heinrich Mann, Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy, Lizenzausgabe Hamburg und Düsseldorf 1969, im folgenden = G.

nennt oder auftreten läßt: Claire Pimbusch aus Berlin, aus der „Schlaraffenland“-Gesellschaft um Türkheimer nämlich, reist in „Die Göttinnen“ nach Italien, um sich von Jakobus Halm portraitieren zu lassen; dieser Italienbesuch ist Gegenstand ihres Gesprächs mit Andreas Zumsee im Roman „Im Schlaraffenland“. Ute Ende, nach Berlin engagiert vom Theaterdirektor Abell, dem ehemaligen Starkritiker Doktor Abell im „Schlaraffenland“-Roman (Schl., S. 204ff.), versucht in Berlin vergeblich, sich ausschließlich durch Kunst („Nichts hat man für sich als die Kunst“, J. n. L., S. 478) gegen ihre Rivalinnen, die von Türkheimer und einem Baron Bretling protegierten Schauspielerinnen Bieratz und Lizzi Laffé zu behaupten. Den Mitteln dieser aus dem „Schlaraffenland“-Roman bekannten Figuren sieht sich Ute Ende nicht gewachsen, denn „gegen so viele Brillanten ist nicht aufzukommen“ (ebd.). So steigert sie sich denn – bewußtseinsmäßig – in „ihre höchste Kunst“ (J. n. L., S. 496), um den Dekadent und Millionärssohn Claude zu beerben: Utes Erfahrungen in Türkheimers „Schlaraffenland“ werden zur Motivationsgrundlage für den Romanschluß von „Die Jagd nach Liebe“⁴⁹.

Die Eingangspartien der drei Romanwerke und der Novelle „Pippo Spano“ weisen eine eigentümliche Übereinstimmung auf: sie handeln von der vergeblichen Hoffnung der Protagonisten, Macht zu erringen, von ihrem Willen zur Macht. Andreas Zumsee gibt sein Studium an der Universität in Berlin auf, da er als Literat „Macht, Einfluß, ein gutes Einkommen und eine angesehene Stellung in Berlin“ zu erlangen hofft (Schl., S. 13). Die Herzogin von Assy steht vor dem entscheidenden, mißlingenden Schritt („das Entscheidende soll geschehen“, G., S. 7), die Macht im Königreiche Dalmatien an sich zu reißen, sieht sich jedoch unvermutet zur Flucht ins Exil genötigt; – auf diese, nur anderthalb Seiten umfassenden Szenen folgt unvermittelt die Schilderung ihrer Kindheit. Der Dramatiker Mario Malvolto verläßt nach einer erfolgreichen Premiere das Schauspielhaus in dem Bewußtsein:

„Meine Tragödie hat heute abend gesiegt“, „Dies ganze Land . . . hab ich erobern müssen. . . . Heute nacht sind die Besiegten an mir vorübergezogen, ein ganzer Theatersaal, von mir unterworfen“⁵⁰.

Ute Endes Selbstcharakteristik, die den Romananfang akzentuiert, lautet:

„Ziele! . . . Um Herrschaft kämpfen, den andern schaden, ihren Haß einatmen, die eigene Persönlichkeit wirken fühlen, Rausch erregen, die Seelen alle zittern sehen: Ziele!“ (J. n. L., S. 5).

Ihr Ideal vom Künstlertum besteht in dem „Rausch“, dem „Schwindel“ (ebd., S. 6), den ihre „gepflegte, mühsam erarbeitete Persönlichkeit“ (ebd.) beim

⁴⁹ Dieser Verweisungszusammenhang wurde von der Forschung bislang völlig übersehen.

⁵⁰ „Pippo Spano“, S. 288.

Publikum erregen soll; sie kämpft „um Herrschaft“ über „Seelen“, die sie „alle zittern sehen“ will. Ihre Theaterleidenschaft steht unter dem Diktat des Willens zur Macht; ihr Artismus dient dem Ziel, kraft der Wirkung ihrer „erarbeiteten Persönlichkeit“ Macht über Massen zu erringen, und der Gedanke, sie „sollte schließlich das alles erarbeitet haben zugunsten eines einzigen – damit ein einzelner Bürger mich heiratet“, erscheint ihr als „Verrat an jeder von meinen Schminkbüchsen“ (ebd.). Ute Ende und Mario Malvolto treten von vornherein mit dem Anspruch auf massenwirksame Machtausstrahlung auf. Im Ansatz befinden sie sich mithin in jener kollegialen Konkurrenz zu politischen Machthabern, die in den späteren Werken Heinrich Manns das Spannungsverhältnis von Schauspielern und Machthabern bestimmen wird⁵¹.

Aufgrund dieser Beobachtungen scheint die Hypothese gerechtfertigt, das integrierende Moment der Artismus- und der Gesellschaftsthematik des frühen Heinrich Mann bestehe in der fundamentalen Frage nach Wesen und Ursprung von Macht in einer Gesellschaft, „in einem Zeitempfinden, das ganz und gar der Masse gehört“⁵². Vorläufige Bestätigungen dieser These erblicken wir in den unter dem Titel „Die Bösen“ 1908 in Buchform herausgegebenen Novellen „Die Branzilla“ (entstanden im Dezember 1906) und „Der Tyrann“ (entstanden im Juni 1907)⁵³ sowie in Heinrich Manns Selbstaussage von 1927:

„Dès mes débuts en effet, j'ai cherché à comprendre le pouvoir. La mentalité des puissants, voire la signification de la Puissance, voilà ce qui a peut-être été ma préoccupation la plus constante pendant longtemps. Lorsque j'établissais les romans de la grande ou de la petite bourgeoisie, c'était cette conception des choses qui me guidait“⁵⁴.

Ist in „Pippo Spano“ und in „Die Jagd nach Liebe“ das Scheitern der um Macht ringenden Künstler gestaltet, und zwar als menschliche „Niederlage“ („Pippo Spano“, S. 330), die in beiden Fällen in Verbrechen am Partner gipfelt, – so verbindet die Gestalten James L. Türkheimer und Violante von Assy der Aspekt ihrer Macht über Massen kraft ihrer Person, ihres Geldes und ihrer – ererbten oder erworbenen – gesellschaftlichen Stellung: eines Nimbus, der zu

⁵¹ So beispielsweise in „Die kleine Stadt“, „Der Untertan“, „Lidice“; vgl. hierzu Heinrich Manns Ausspruch in „Ein Zeitalter wird besichtigt“, Lizenzausgabe Düsseldorf 1974, S. 232: „Was sich groß darstellt, ist immer die Macht. Der Beherrscher eines Opernhauses genießt in dem Augenblick, wenn er den Stab erhebt, die kollegiale Achtung der öffentlichen Gewalt; er erfährt auch ihre Eifersucht.“

⁵² Heinrich Mann, Zum Verständnisse Nietzsches, in: Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt, 6/2 (1896) S. 245–251, 246.

⁵³ Heinrich Mann, Der Tyrann. Die Branzilla. Novellen. Mit einem Nachwort von Ulrich Weisstein, Stuttgart 1972.

⁵⁴ Heinrich Mann, Discours tenu à la Ligue des Droits de l'homme et à l'Union féminine pour la Société des nations, in: ders., Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge, Berlin/Wien/Leipzig 1929, S. 436–448, S. 441.

Idolatrie führt. Die weiter oben entwickelte Frage nach dem zentralen Problem des Gesellschaftskritikers: die Frage nach dem Kern der Macht und der Massenwirkung eines „Tyranen“ wie beispielsweise des Gymnasialprofessors Unrat, nach dem Wesen des soziologischen Phänomens „Macht“ in Werken Heinrich Manns wird mithin auf dem Wege einer Analyse *dieser* Romanwerke zu klären sein. Denn „la signification de la Puissance“ sollte zumal dann von den Romaninhalten abstrahierbar und begrifflich faßbar gemacht werden können, wenn es gelingen sollte, aufgrund gesonderter, von einander unabhängiger Analysen zweier so unterschiedlicher Romanwerke wie „Im Schlaraffenland“ und „Die Göttinnen“ zu einer Definition von Macht – der Bedingungen und des Wesens von Macht über Massen – zu gelangen, die auf beide Romanwerke zutrifft und in beiden – unabhängig von einander – verifizierbar ist.

Es werden mithin im ersten Teil dieser Arbeit zunächst Einzelanalysen des „Schlaraffenland“-Romans und der „Göttinnen“-Trilogie erarbeitet (Kapitel I. und II.). Die Ergebnisse werden anschließend unter Einbeziehung einer „ästhetizistischen“ und einer gesellschaftskritischen Novelle („Ein Gang vors Tor“ und „Kobes“) auf eine diesen Werken gemeinsame geistige Grundposition zurückgeführt (Kapitel III.). Dabei zeichnen sich gedankliche und gestalterische Konturen im dichterischen Werk Heinrich Manns ab, die sich bis in das Exilwerk „Lidice“ (1942/43) verfolgen lassen.

Die Frage nach „la signification de la Puissance“ impliziert die Frage nach der Bedeutung der Nietzscheschen Philosophie vom Willen zur Macht im Werk Heinrich Manns. Die vorliegende Untersuchung weist eine Fülle bislang verborgen gebliebener Nietzsche-Bezüge nach. Sie fördert somit nicht nur unser Verständnis des epischen Werks von Heinrich Mann, sondern sie leistet darüber hinaus einen Beitrag zur Erforschung der Nietzsche-Rezeption⁵⁵ bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Nicht unwesentlich scheint in diesem Zusammenhang die dreifach aufzufächernde Frage, ob Heinrich Mann – zumindest zeitweise, etwa in der „Göttinnen“-Trilogie – in Bejahung von Nietzsches Philosophie und sozusagen aus der Perspektive Nietzsches heraus gedacht und geschrieben hat, ob – zweitens – die Nietzsche-Bezüge eine kritische Auseinandersetzung des Autors mit dem Philosophen widerspiegeln, beispielsweise indem dessen Wirkung auf die Gesellschaft des *fin de siècle* kritisch beleuchtet wird, oder aber – dritte Möglichkeit – ob die Nietzsche-Bezüge integraler Bestandteil der Gesellschaftssatire sind, insofern darin eine Nietzsche-Rezeption der Satire verfällt, die nicht mit dem Nietzsche-Verständnis des Autors identisch zu sein braucht, sondern auf eine den Philosophen trivialisierende Nietzsche-Rezeption der dargestellten Gesellschaft bzw.

⁵⁵ Vgl. hierzu: Hillebrand (Hg.), Nietzsche und die deutsche Literatur (s. Anm. 39).

bestimmter geistiger und sozialer Schichten abzielt. Diese Frage wird man nicht immer eindeutig beantworten können, ist doch Heinrich Manns Nietzsche-Verständnis selbst zeitbedingt und Teil der – möglicherweise kritisch beleuchteten – Nietzsche-Rezeption der Jahrhundertwende.

Explizite, satirische Nietzsche-Bezüge, wie sie etwa in der Gestalt „Spießls“ in „Die Jagd nach Liebe“ (J. n. L., S. 77ff., bes. S. 86; S. 183, 191)⁵⁶ oder in Tinis – ihr von „Herrn Gwinner“ vermittelten⁵⁷ – Schwärmerei für die „Umwertung aller Werte“ und für „Herrenmoral“ in „Zwischen den Rassen“⁵⁸ greifbar werden, wenden sich ganz eindeutig gegen den um 1900 Mode gewordenen Nietzsche-Kult; sie akzentuieren – besonders in „Die Jagd nach Liebe“ – den Zusammenhang zwischen Nietzsches Philosophie, ihrer Rezeption und der Dekadence des Fin de siècle. Nicht nur „Spießl“, der „Nihilist“, für den „Zynismus Gesetz war“ (J. n. L., S. 79, vgl. auch S. 77), in dessen Studierstube „Jenseits von Gut und Böse“ liegt (ibd., S. 86), der jedoch „mit Genuß ein Bürgersmann“, ein „Philister wird“ (ibd., S. 361), – auch das „Cesare-Borgia-Fest“ im „Künstlerhaus“, in dessen Verlauf eine als „päpstliche Kurtisane“ maskierte „Frau Bürger“ von Claude verlangt, an „Frauentugend“ zu „glauben“ (ibd., S. 335ff.), entlarvt den Nietzsche-Kult von Dekadents, denen zu Schlagworten erstarrte Nietzschesche Philosopheme Attitüden und modische Attribute zu sein scheinen. Die Nietzsche-Bezüge in diesem Roman demaskieren eine Gesellschaft, die „auf jedem Standpunkt zu Hause“ ist (ibd., S. 81) und die den Philosophen dazu mißbraucht, ihre geistigen Blößen zu bedecken. Eine derart scharfe satirische Entlarvung des Nietzsche-Kults aber setzt, so möchte man meinen, eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Kult und mit dessen Gegenstand voraus: primär mit diesem. Der Satire auf die Münchener Bohème in „Die Jagd nach Liebe“ muß eine Beschäftigung mit Nietzsche vorangegangen sein, die zu der nachgerade aggressiven Distanzierung vom zeitgenössischen Nietzsche-Kult geführt hat. Vor der Niederschrift dieses Romans also (Februar bis September 1903) dürfte sich Heinrich Mann kritisch mit Nietzsche und der Nietzsche-Rezeption um die Jahrhundertwende auseinandergesetzt haben. Die „Göttinnen“-Analyse der vorliegenden Studie weist nach, daß dies tatsächlich der Fall gewesen ist. Sowohl in der Gesamtkonzeption der Trilogie als auch in

⁵⁶ Vgl. hierzu Wolfdietrich Rasch, *Décadence und Gesellschaftskritik in Heinrich Manns Roman „Die Jagd nach Liebe“*, in: Matthias (Hg.), *Heinrich Mann 1871/1971*, S. 97–110.

⁵⁷ In der „hohlen Figur Gwinner“, schreibt Dittberner (*Die frühen Romane*, S. 272), sollte „jener gesellschaftliche Nietzsche-Jünger getroffen werden, der um die Jahrhundertwende die Bohème und die ihr nachlaufenden Bürgerkreise um sich geschart hat“.

⁵⁸ Heinrich Mann, *Zwischen den Rassen*. Roman, Lizenzausgabe Düsseldorf 1975, S. 105 und 135; im folgenden = ZdR.

der Problematik verschiedenster, z. T. zentraler, z. T. untergeordneter Gestalten des Romanwerks hat sich des Autors Kritik an der Philosophie und der Wirkung Nietzsches niedergeschlagen. Mit diesem Kapitel konnten völlig neue Einsichten in das bislang weithin als *hommage à Nietzsche* verstandene Werk erarbeitet werden. Es beantwortet zugleich die erste Teilfrage der weiter oben formulierten Vermutungen, die Frage nämlich, ob die Nietzsche-Bezüge geistige Abhängigkeit signalisieren, im verneinenden Sinne. Dagegen stellt sich im Laufe der Untersuchung heraus, daß sowohl die zweite als auch die dritte der in Frage stehenden Vermutungen – verbirgt sich in den Nietzsche-Bezügen Kritik an Nietzsche oder an der zeitgenössischen Nietzsche-Rezeption? – zutreffend sind. Die „Göttinnen“-Romane enthalten offenbar primär kritische Abrechnungen mit Nietzsches Philosophie, „Im Schlaraffenland“ und „Die Jagd nach Liebe“ dagegen satirische Entlarvungen seiner Wirkungen zur Zeit der Jahrhundertwende. In den Romanen „Professor Unrat“ und „Der Kopf“ aber scheinen sowohl der Philosoph als auch seine mögliche, in konkreter Umsetzung zu Ende gedachte Wirkung einer vernichtenden Analyse unterzogen worden zu sein.

Durch die Perspektive auf die zeitgenössische, kritisch beleuchtete Nietzsche-Rezeption aber gewinnt die vorliegende Studie eine die rein akademische Problemstellung übersteigende Dimension. Wenn es gelingen sollte, die Nietzsche-Rezeption des wilhelminischen („Spieß“-)Bürgertums – d. h. also nicht die der geistigen Elite vom Schlage Thomas Manns, sondern des gehobenen Bildungsbürgertums, und zwar in satirischer Brechung, deren Berechtigung wiederum in der dargestellten Gesellschaft selbst gesucht werden mag –, wenn es gelingen sollte, Nietzsches Wirkung auf Mentalität und Selbstverständnis der wilhelminischen Gesellschaft aus Heinrich Manns Gesellschaftsromanen überzeugend herauszuarbeiten, so müßten damit zugleich geistige Voraussetzungen konkreter Ereignisse der zwanziger, dreißiger, vierziger Jahre ins Blickfeld rücken. Das Rätsel der dichterischen Prophetie aber, das uns in Werken wie „Professor Unrat“, „Der Untertan“ oder „Kobes“ aufgegeben zu sein scheint, mag sich auf diesem Wege sozusagen von selbst lösen, zeigen sie doch – wie diese Studie dartun wird – die Konsequenzen einer wörtlichen Konkretion Nietzschescher Philosopheme. Das Kontinuitätsproblem der deutschen Zeitgeschichte⁵⁹, das sich auch der neueren Zeitgeistforschung stellt⁶⁰, wird durch diese Analyse der Gesellschaftsromane Heinrich Manns neu beleuchtet.

⁵⁹ Vgl. hierzu Hans-Ulrich Wehler, *Das Deutsche Kaiserreich 1871–1918*, Göttingen 1973; Wilhelm Alff, *Materialien zum Kontinuitätsproblem der deutschen Geschichte*, Frankfurt/M. 1976.

⁶⁰ Vgl. hierzu: Hans Joachim Schoeps, *Zeitgeist im Wandel*. Bd. 1. *Das Wilhelminische Zeitalter*, Stuttgart 1967.

Der zweite Teil dieser Studie geht der Frage nach: Worin besteht nach Heinrich Mann die Macht des Geistes? Nach einer Deutung von „Professor Unrat“ als Schlüsselroman, der die geistigen Triebfedern des Willens zur Macht und des Willens zur Selbstunterwerfung, von Idolatrie und Selbstentäußerung als Massenphänomen aufdeckt (Kapitel IV.), stellt sich uns ganz von selbst die Frage nach dem Gegenentwurf Heinrich Manns. Haben die satirisch in Szene gesetzten gesellschaftlichen Depravationen geistige Grundlagen, so stellt ihnen Heinrich Mann ein geistiges Prinzip, die „Macht des Geistes“, die „Diktatur der Vernunft“ entgegen. Es gilt mithin, die inhaltliche Bestimmung von Heinrich Manns Geist-Begriff zu klären (Kapitel V.), sich dem Problem der politischen Essays des Autors zu stellen, das da lautet: Welche konkret umsetzbaren politischen Forderungen an die Zeit stellt Heinrich Mann in den Essaywerken „Macht und Mensch“ und „Sieben Jahre“⁶¹ eigentlich auf, welche Intentionen verknüpfen sich für ihn mit der Forderung einer Herrschaft des Geistes, wie ist sein „Geist“-Begriff zu definieren? Die Analyse der Essays führt zu der Einsicht, daß die Begriffsbestimmungen von „Geist“, die dem Roman „Professor Unrat“ eignen (Kapitel V. 1), diametral jenen entgegengesetzt sind, die in „Macht und Mensch“ und „Sieben Jahre“ formuliert werden (Kapitel V. 2).

Zwischen 1905 und 1910 muß demnach ein Umdenken erfolgt sein, das sich, da essayistische Werke aus diesen Jahren nicht vorliegen, im epischen Werk niedergeschlagen haben muß. Auf diese Frage hin, unter dem Aspekt der Entwicklung des Geist-Begriffs zwischen 1905 und 1910 werden die Romane „Zwischen den Rassen“ und „Die kleine Stadt“ sowie die Novellen „Heldin“ und „Alt“ analysiert. Sie erweisen sich als epische Umsetzungen einer intensiven Auseinandersetzung mit den gesellschaftskritischen Ideen und Konzeptionen Rousseaus und Voltaires. Dieser Teil der Untersuchung gelangt zu dem Ergebnis, daß sich Heinrich Mann bis 1910 zum entschiedenen Voltairianer entwickelt hat, und zwar sowohl im Sinne seiner politischen Überzeugung vom Primat des Rechts über die Macht als auch hinsichtlich der Adaptierung gestalterischer Momente: Allegorisch-satirische Romane wie „Candide“ und „L'Ingénu“ scheinen als Anti-Parabeln, als satirische Konkretionen von den Zeitgeist bestimmenden Philosophemen auf Heinrich Manns Schaffen prägend eingewirkt zu haben (Kapitel V. 3).

Der dritte Teil dieser Untersuchung bringt die Ergebnisse des ersten und des zweiten Teils zur Synthese. Der Antagonismus zwischen Macht und Geist als Machtmythos und Wille zum Recht wird als der die drei Romane der „Kaiserreich“-Trilogie einigende Gegensatz, als die den drei Romanen gemeinsame Problemstellung herausgearbeitet. Die Arbeit läuft auf die Erkenntnis

⁶¹ Heinrich Mann, Macht und Mensch. Der deutschen Republik, München/Leipzig 1919; „Sieben Jahre“: vgl. Anm. 54.

hinaus, daß Heinrich Mann eine Überwindung Nietzsches aus dem Geiste Voltaires intendierte. Von hier aus, auf der Grundlage dieser Einsicht mag auch der Weg Heinrich Manns von „Der Kopf“ zu Henri Quatre und zu Montaigne einsichtig und nachvollziehbar erscheinen.

Erster Teil:
Glaube und Macht

I. Gesellschaftsanalyse im Roman „Im Schlaraffenland“

1. Mediale Gesellschaftsanalyse oder: Die Berliner Gesellschaft aus der Perspektive eines Rheinländers

In seinem ersten „sozialen Zeitroman“¹ kontrastiert Heinrich Mann vier von einander geschiedene Welten: Gumplach, die rheinische Herkunftswelt des Andreas Zumsee – ein Winzerstädtchen dieses Namens kommt am Rhein nicht vor², vermutlich steckt in diesem Ortsnamen eine Anspielung auf den Bankier Christian Gumpel in Heinrich Heines „Die Bäder von Lucca“³ –; das Milieu einfacher Berliner Arbeiter und Kleinbürger; die Welt der Journalisten um den „Berliner Nachtkourier“ und um das „Café Hurra“ und schließlich „das Schlaraffenland“, repräsentiert vom Hause Türkheimer⁴. Die Karriere des chamäleonhaft anpassungsfähigen⁵ Andreas Zumsee führt durch jeden dieser Bereiche. In konsequenter Durchführung eines nicht-aktoralen Gestaltungsprinzips läßt Heinrich Mann die Welterfahrung des Andreas Zumsee, das Bewußtsein, mit dem dieser die sozialen Welten erfährt und verarbeitet, zum Medium der Darstellung dieser Welten werden⁶. Dies Medium ist die „heitere, offene Natur“, die „scheinbare Harmlosigkeit“ (S. 23) „des reinen Naturkindes, das ohne moralisches Vorurteil an die Dinge herantritt“ (S. 64) und sich „Macht,

¹ Vgl. Hans Wolffheim, Nachwort, in: Heinrich Mann, Im Schlaraffenland. Professor Unrat. Zwei Romane, Lizenzausgabe Hamburg 1966, S. 575–597, S. 578. – Ich zitiere beide Romane nach dieser Ausgabe unter der Sigle Schl. und PU.

² Vgl. E. Förstemann, Altdeutsches Namenbuch II, 1, 3. A. Bonn 1913, Sp. 1127; Joseph Müller (u. a.), Rheinisches Wörterbuch, 1928 ff.

³ Vgl. Weistein, Bel-Ami im Schlaraffenland, S. 560; vgl. auch Norbert Schöll, Vom Bürger zum Untertan. Zum Gesellschaftsbild im bürgerlichen Roman, Düsseldorf 1973 (= Literatur in der Gesellschaft Bd. 17), S. 71.

⁴ Vgl. hierzu Trapp, S. 38: Er versteht das „Schlaraffenland“ als ein „,künstliches‘ Produkt“, als „Ausschnitt einer größeren gesellschaftlichen Wirklichkeit“.

⁵ Vgl. Hans Wysling, Zum Abenteuer-Motiv bei Wedekind, Heinrich und Thomas Mann, in: Matthias (Hg.), Heinrich Mann 1871/1971, S. 37–68, S. 56.

⁶ Hahn (Zum frühen Schaffen, S. 380) bezeichnet Andreas Zumsee als „bloßes Medium“; Dittberner (Die frühen Romane, S. 59) beschreibt ihn als eine „mediale Figur“. – Zu Heinrich Manns Gestaltungsprinzip einer Selbstdarstellung und Selbstentlarvung der gestalteten Phänomene und Figuren vgl. ebd., S. 60 ff., vgl. auch Trapp, S. 71 f.; Vf., S. 57 f.

Einfluß, ein gutes Einkommen und eine angesehene gesellschaftliche Stellung in Berlin“ (S. 13) zu sichern sucht. In der Pulcinello-Natur (S. 64 u. ö.) des Andreas Zumsee bricht sich subjektiv die objektivierte, analytische Gesellschaftskritik des Autors.

Die Anpassungsfähigkeit des Andreas Zumsee, die Modebewußtheit und das Rollenverhalten⁷ der „Schlaraffenland“-Figuren führten die Forschung zu der Einsicht, „die Schlaraffenland-Welt [sei] . . . gleichzusetzen mit der geistigen Anpassung an die bestehenden ökonomischen Bedingungen“⁸; „die Künstler, die Heinrich Mann im ‚Schlaraffenland‘ auftreten läßt, [seien] Genies der Anpassung“⁹ an eine „hierarchisch gegliederte ökonomische Ordnung, die alle Sphären des gesellschaftlichen Lebens beherrscht“ und in der „es dem gut geht, der sich den geltenden Normen anpaßt“¹⁰. „Ihr einziges Gliederungsprinzip, das einzige Kriterium realer Macht ist nach ihm [sc.: H.M.] letztlich das Geld“¹¹; den Roman fundiere die „Grundthese, daß ausschließlich das Geld die Moral und Kultur dieser Gesellschaft bestimme“¹².

Diese Befunde, so zutreffend sie sein mögen, lassen ungeklärt, worin „Moral und Kultur“ dieser Gesellschaft bestehen, an welche bestimmenden Normen und ungeschriebenen Gesetze dieser Gesellschaft es sich anzupassen gilt, – ist doch Anpassung an die von der Gesellschaft dem Individuum zugewiesene Rolle eine Grundforderung auch der etwa von Fontane beschriebenen Gesellschaft, ja in gewisser Weise einer jeden sozialen Gemeinschaft; und „nach Golde drängt, am Golde hängt“ der Mensch bekanntlich nicht erst seit dem Aufkommen des (Früh-)Kapitalismus. Es stellt sich mithin die Frage, worin das Spezifikum, das signifikant Eigentümliche der im Roman „Im Schlaraffenland“ vorgeführten Welt sowie der Macht des dieses „Schlaraffenland“ beherrschenden Bankiers Türkheimer besteht.

a) Rheinische Fröhlichkeit und Historizität versus Berliner Spottlust und Geschichtslosigkeit

Andreas Zumsee, Medium der Gesellschaftsschilderung im „Schlaraffenland“-Roman, ist geprägt von seiner Herkunft, dem rheinischen Winzerstädtchen Gumplach. „Sein Temperament“ kennzeichnet „eine unbändige, bäuerische Freude an der riesenhaften Fülle, an einer Menge Fleisch“ (S. 140, ganz ähnlich S. 307); seine „sanguinische Phantasie“ (S. 13 u. ö.) und seine unbekümmerte

⁷ Vgl. hierzu Dittberner, Die frühen Romane, S. 55 und S. 216.

⁸ Trapp, S. 42.

⁹ Wysling, S. 48.

¹⁰ Werner, Skeptizismus, S. 76 u. 75.

¹¹ Hahn, Zum frühen Schaffen, S. 380; so auch Werner, ebd., S. 75.

¹² Hahn, ebd., S. 386.

Prinzipienlosigkeit (S. 48) verleihen ihm das „Talent zum Glückmachen“ (S. 17). Dabei hält er „seine Habe zusammen wie ein ländlicher Hausvater“ (S. 310), und bei entscheidenden Wendungen seiner Laufbahn erinnert er sich seiner „Landsleute“: „Wenn sie das in Gumplach wüßten!“ (S. 144). Er hofft, „nach Zurücklegung einer Million . . . eine Reise in seine Heimatstadt zu unternehmen, um durch den Anblick seiner Herrlichkeit die Gumplacher zu blenden“ (S. 252); und „eine Erinnerung an den Gumplacher Schulmeister [das Berufsziel seines abgebrochenen Studiums in Berlin] zuckte in ihm auf“, sobald er sich aus dem „Schlaraffenland“ in die rauhe Arbeitswelt zurückversetzt sieht (S. 354)¹³.

Wiederholt wird die rheinische Heimat des Andreas Zumsee mit Mentalität und Geist der Berliner Gesellschaft kontrastiert. Vor allem ist es sein „Mentor“ (S. 262) und „skeptischer Freund“ (S. 88), der Romancier Köpf¹⁴, der ihn auf den Vorzug seiner Herkunft hinweist, der darin bestehe, daß er „als Rheinländer eine mehr heitere und ungezwungene Geselligkeit gewohnt“ sei (S. 24). Analog erklärt Adelheid Türkheimer bei der ersten Begegnung mit Andreas Zumsee: „Bei Ihnen kennt man Fröhlichkeit, glaube ich, hier aber nur Spottlust“ (S. 52). Die Berliner Gesellschaft, in der selbst das Gesicht eines Portiers „nur imposante Kälte“ ausdrückt (S. 37), ist sich des Mangels eines Gemeinschaft stiftenden, natürlich-humanen, geselligen, heiteren zwischenmenschlichen Umgangstons durchaus bewußt; die erste Dame der Gesellschaft vermutet denn auch, Andreas Zumsee müsse

„sich hier wohl recht wie in der Fremde fühlen . . . Kommt Ihnen hier das Leben nicht viel kälter vor als in Ihrer Provinz?“ (S. 52).

„Überlegenheit“ aber, erklärt Köpf dem Rheinländer, sichert ihm die historische Dimension seiner Heimat:

„Ihre Überlegenheit können Sie mit Leichtigkeit darin finden, daß Sie Rheinländer sind. . . . Bedenken Sie nur Ihre ältere Kultur! Jeder seßhafte Bauer bei Ihnen zu Hause ist ein Aristokrat gegen die Landstreicher aus dem wilden Osten, die hier in Palästen wohnen“ (S. 88).

Der innere Zusammenhang zwischen ungezwungener Fröhlichkeit und historisch gewachsener Kultur erweist sich angesichts des „erkünstelsten Übermuts“ der Orgie in der Villa Bienaimée, wo die Gäste „glaubten . . . sich anders betragen zu müssen als gewöhnlich, nur wußten sie nicht wie“:

„Ihre Fröhlichkeit ist herzbrechend“, bemerkte Andreas. „Wie sollte es anders sein? Einen richtigen Mummenschanz haben sie nie gesehen.“ Und er schwelgte

¹³ Trapps Bemerkung (S. 43), bezogen auf Andreas Zumsees Verhalten beim Roulette-spiel (Schl., S. 78f.): „Die Welt seines Vaters versinkt in diesem Augenblick“ ist – für die Dauer des Romans – unzutreffend.

¹⁴ Er wird i. A. als verschlüsselte Selbstdarstellung, als Identifikationsfigur des Autors gewertet; vgl. hierzu Trapp, S. 45 mit weiterer Literatur.

im Bewußtsein der älteren und leichteren Kultur seiner Heimat, wo jeder seßhafte Bauer ein Aristokrat war, verglichen mit diesen vergoldeten Landstreichern aus dem wilden Osten“ (S. 289f.)¹⁵.

Diese Kontrastierung von Rheinländern und Berlinern, die leitmotivisch als „Landstreicher aus dem wilden Osten“ bezeichnet werden, gemahnt an den Gegensatz zwischen Europa und den USA, zwischen Abendland und dem Wilden Westen. Verfremdet zu „wilder Osten“, wird die Modernität des wilhelminischen Kaiserreiches, die namentlich in Berlin zur ihr gemäßen Selbstentfaltung kam, als historisch wurzellos und tendierend zu anarchisch-archaischen Gewalttaten gekennzeichnet. Die Wiederholung der Köpfschen Äußerung durch Andreas Zumsee ist zugleich ein Signum für die geistige Abhängigkeit und Unselbständigkeit des Protagonisten; er ist der „Zögling“ (S. 263), der „erfolgreiche Schüler“ des „uneigennütigen Mentors“ Köpf (S. 262). Andreas Zumsee selbst ist keineswegs getragen vom Bewußtsein einer älteren Kultur, vielmehr nimmt er die Hinweise seines Mentors dankbar an und nutzt Attribute dieser ihm von Köpf erst zum Bewußtsein gebrachten älteren Kultur, um sich eine „Marotte“ zuzulegen, „die eine Dame aus der Hildebrandtstraße möglichenfalls verblüffen konnte“ (S. 131). Die Kontrastierung der geschichtslosen Berliner Gesellschaft mit dem Traditionsreichtum der Rheinlande bricht sich im Medium des „unschuldigen Strebers und Genießers“, des „unbewußten Spekulanten“, des „armen Hans Dampf“ (S. 263), der, stets um Anpassung bemüht, auf dialektfreie Aussprache achtet und den es mit Genugtuung erfüllt, „nicht ein wissenschaftlicher Hilfslehrer am Progymnasium zu Gumpelach [geworden zu sein] . . ., sondern Redakteur des ‚Nachtkourier‘, – was denn doch ein Unterschied ist“ (S. 363).

b) Die „neudeutsche Kultur“

Andreas Zumsee bezeichnet die „Schlaraffenland“-Gesellschaft, die natürlicher Geselligkeit ebenso entfremdet ist wie den historischen und den geistigen

¹⁵ Zu dem Kostümfest bei Bienaimée Matzke und zu der den Roman strukturierenden Funktion der Feste überhaupt vgl. Kirchhoff, Die Darstellung des Festes, S. 52–65; sie meint (S. 58), „das Scheitern dieses . . . Festes ist nur in der persönlichen Unfähigkeit der Feiernden, festliche Exzeptionalität über den materiell-äußerlichen Bereich kostbarer Verklärung und gemimter Ausgelassenheit hinaus zu erleben, begründet“; vgl. zu dem Maskenball auch Dittberner, Die frühen Romane, S. 73 ff.; Werner, Skeptizismus, S. 78; Trapp, S. 81 ff.; R. Walter, S. 148: Der den Maskenball abwertende Vergleich mit dem traditionsreichen rheinischen Mummenschanz – die Kontrastierung von „ungezwungener Geselligkeit“ und „erkünsteltem Übermut“, von Geschichtslosigkeit und historischer Dimension – wurde von der Forschung bislang übersehen.

Grundlagen abendländisch-christlicher Kultur¹⁶, als „die neudeutsche Kultur“; diese habe „nun mal was Östliches“:

„Die Leute aus Schlesien und Posen sind einem überall im Wege. Sie machen heutzutage das Ganze. . . . die Leute aus Posen und Schlesien . . . besaßen eben die Schwerfälligkeit und den Fanatismus niedriger Kulturstufen; auf der höheren galt eine leichte Skepsis. Man nahm nichts ernst . . .“ (S. 189f.).

Mit dieser Kritik an den Schlesiern legt Heinrich Mann Andreas Zumsee seine eigene, 1894 geäußerte Kritik an Gerhart Hauptmann und dem naturalistischen Drama „Die Weber“ – „c'est le manque de tout contenu moral qui me choque le plus“¹⁷ – in den Mund. Sie erhält im Romankontext eine Funktion, die von der Forschung bislang nicht gesehen worden ist¹⁸. Der Naturalismus der Schlesier aus dem „Osten“ ist hier Exponent der geschichtslos-traditionslosen „neudeutschen“ Kultur, der die „ältere“ Kultur des rheinischen Westens kontrastierend entgegengehalten wird: *Diese*, „die neudeutsche Kultur“, ist Objekt der satirischen Entlarvung. Eine weitere Parallelisierung von Autor und Romanheld erblicken wir in dem Versuch des Andreas Zumsee, ein Emanzipationsstück zu schreiben: In der Kritik an den „Webern“ hatte der junge Autor Hauptmanns Drama „cette admirable étude de morale de ‚Nora‘“¹⁹ entgegengehalten, ohne doch selbst zu jenem Zeitpunkt der Frauenfrage das Geringste abgewinnen zu können. Auf Andreas' Machwerk „Die Verkannte“ soll jedoch weiter unten eingegangen werden. Auch in der Kritik an den „Leuten aus Posen“ steckt ein Zug des jungen Autors: Hier schlägt sich ein Antisemitismus nieder, den Andreas Zumsee im Gespräch mit Köpf (S. 88f.) noch deutlicher zum Ausdruck bringt und in dem der Autor seine eigenen antisemitischen Äußerungen von 1895 in der Zeitschrift „Das Zwanzigste Jahrhundert“ zu wiederholen scheint.

Den Antisemitismus der Gesellschaft „feiner Leute“, in der jüdische Bankiers zur Geldherrschaft gelangt sind und kulturell den Ton angeben, spiegelt zudem die in der Forschung häufig zitierte Szene Türkheimer-Kokott (S. 295f.): Der Jude, Beherrscher der „Schlaraffenland“-Gesellschaft, ist selbst Antisemit. Ein antisemitischer Jude begegnet erneut im Roman „Der Untertan“²⁰. Hier ist es

¹⁶ Zeck schreibt (S. 58) über „die Personen, die das ‚Schlaraffenland‘ bevölkern“: „Die Selbstentfremdung des Menschen hat einen Grad erreicht, die [!] in ihren extremsten Äußerungen den Boden der trivialen Geistlosigkeit nicht verläßt.“ Ähnlich Dittberner, Die frühen Romane, S. 216: Heinrich Mann zeichnet im „Schlaraffenland“ eine „Gesellschaft . . ., die ohne Bindung an Tradition oder andere Wertgefühle sich allein der Gunst der Stunde an der Börse überläßt.“

¹⁷ Vgl. hierzu Gerhard Loose, Der junge Heinrich Mann, Frankfurt/M. 1979 (Das Abendland: N. F. 10), S. 71 ff., zit. S. 72; vgl. auch Banuls, S. 27.

¹⁸ Vgl. Banuls, S. 44; Werner, Skeptizismus, S. 78 ff.; Trapp, S. 76 mit weiterer Literatur.

¹⁹ Zitiert nach Banuls, S. 27.

²⁰ Roberts sieht im „Schlaraffenland“-Roman ein „prelude to the ‚bad theatre‘ of ‚Der Untertan‘“, S. 28.

der die Obrigkeit vertretende Gerichtsassessor Jadassohn, dessen „abstehende Ohren . . . blutig leuchteten“ (Unt., S. 122) und die er sich, um „meine äußere Erscheinung in Einklang zu bringen mit meinen nationalen Überzeugungen“ in Paris arisieren läßt (Unt., S. 441). Infolge dieser Operation wird er zum Staatsanwalt befördert (Unt., S. 460). Es stellt sich somit durchaus die Frage, ob es statthaft ist, unter Hinweis auf die Darstellung eines antisemitischen Juden – eines Paradox, das historisch verbürgt ist – und einer antisemitischen Gesellschaft, in der geachtete Persönlichkeiten jüdische Namen tragen, Heinrich Mann *selbst* für die Zeit der Abfassung dieses Romans als einen Antisemiten zu bezeichnen²¹. Antisemitismus gehört ins *Zeitbild*, ist Teil jener „neudeutschen Kultur“, der Andreas Zumsee sich anzuverwandeln bemüht ist und darf wohl schwerlich dem Weltbild Heinrich Manns *nach* 1898 zugerechnet werden. Denn im Jahre 1896 „hat Heinrich Mann eine Wende gegenüber der zentralen politischen Position des ‚Zwanzigsten Jahrhunderts‘ vollzogen“, einen „Bruch mit den reaktionären politisch-sozialen Idealen“, die er zuvor in der Zeitschrift „Das Zwanzigste Jahrhundert“ formuliert hatte²². Andreas Zumsee, der sich hier (u. ö., vgl. weiter unten) als Vertreter von Idealen und Positionen des jungen Heinrich Mann (bis 1895) entpuppt, hat als mediale Figur für den Autor die Funktion, die inzwischen überwundenen, reaktionär-deutschnationalen Auffassungen zu entlarven: Heinrich Manns Gesellschaftsanalyse ist zum guten Teil Produkt einer kritischen Selbstanalyse, sie ist die satirische Abrechnung mit vormals selbst öffentlich vertretenen, erkonservativen Vorstellungen und mit einer Gesellschaft, von der auch er geprägt worden war.

Diese „östliche“, ahistorische, von „Schwerfälligkeit“ und „Fanatismus“ gekennzeichnete und von keiner „leichten Skepsis“ gemilderte, krassesten Urtrieben frönende – man denke an die Schilderung der Premiere des Schauspiels „Rache!“ – „niedrige Kulturstufe“ unterscheidet sich ganz offenbar von einer „höheren“ Kulturstufe; auf ihr „galt eine leichte Skepsis. Man nahm nichts ernst“. Die „Schlaraffenland“-Gesellschaft, die „neudeutsche Kultur“, ist mithin keineswegs eine Gesellschaft der Dekadenz im Sinne der künstlerisch-literarischen Dekadenzkultur des *Fin de siècle*²³, – vielmehr kopiert diese Gesellschaft Klischees dieser Dekadenzkultur, um ihre bürgerlichen Prägungen und ihre Geistlosigkeit zu kaschieren und entlarvt sich damit im heutigen Wortsinne als dekadent. Während sie in vorgeblich verfeinerten ästhetischen Genüssen

²¹ Vgl. Zeck, S. 61 ff.; ähnlich Dittberner, Die frühen Romane, S. 215 f.; Loose, S. 122 u. ö.

²² Manfred Hahn, Heinrich Manns Beiträge in der Zeitschrift „Das Zwanzigste Jahrhundert“, in: Weimarer Beiträge 13 (1967) S. 996–1016, S. 1014 und S. 1015 Anm. 4.

²³ Vgl. hierzu Ulrike Weinhold, Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur, Frankfurt/M. 1977 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik Bd. 215) mit weiterer Literatur.

schwelgt, verfällt sie unablässig den primitivsten „Instinkten“ (S. 127) der „Volksseele“ (S. 120, 126). Diesen inneren Widerspruch zu durchschauen, lernt Andreas Zumsee von seinem Mentor Köpf:

„bei Türkheimers steckt man, so viel Zynismus der gute Ton auch vorschreibt, im Grunde doch voll moralischer Bedenken. Es sind schließlich nur Bürgerleute“ (S. 262, vgl. auch S. 87), „keine Marquisen aus dem vorigen Jahrhundert“ (S. 87):

Ihre moralische Vorurteilslosigkeit ist nur Schein; sie entspricht der geistigen Potenz dieser „neudeutschen Kultur“ und ist nur *eine* Rolle unter anderen: mit „Fanatismus“ (S. 87) „mimt [Frau Mohr] die Tugend wie andere das Laster mimen“ (S. 74). „Tugend“ und „Laster“ werden zu Rollen stilisiert. Zur gesellschaftlich anerkannten Marotte erstarrt, die mit „Fanatismus“ durchgehalten wird, werden „Tugend“ und „Laster“ mystifiziert und werden die bürgerlichen Moralvorstellungen, denen die Gesellschaft nach wie vor verhaftet ist, verschleiert, nicht aber mit „leichter Skepsis“ relativiert wie etwa in der höfischen Kultur des 18. Jahrhunderts. Moralische Vorurteilslosigkeit, Konsequenz Nietzschescher Philosophie und Kennzeichen der modisch gewordenen Dekadenzkultur, depraviert *hier* zur Kamouflage von Bürgerlichkeit und geistiger Leere²⁴. Analog wird „Müdigkeit“ als dekadentes Attribut „alter Kultur“ (S. 74) hier lediglich gemimt, dient sie modischer Verlarvung und Selbstmystifizierung: Die Dekadenz des *Fin de siècle*, Konsequenz des bewußt erfahrenen Zerbrechens der alten Kultur und ihrer Grundlagen, des Gefühls, der überlieferten Literatur nichts Ranggleiches hinzufügen zu können, der Resignation vor dem „ungeheuren Gewicht des Überlieferten“²⁵, – die Dekadenz selbst gerät zur Rolle, mit der die geistige Leere der „Schlaraffenland“-Welt überspielt wird.

Repräsentativ, nämlich für den geistigen Zustand dieser Gesellschaft bezeichnend, sind die Interieurs der einander zugeordneten Kontrastfiguren, der Literaten Köpf und Zumsee. Im Arbeitszimmer des skeptischen Außenseiters und Romanciers Friedrich Köpf werden die

„Wände . . . von hohen Büchergestellen verdeckt, angefüllt mit einem ungläublichen Plunder, vor dem Andreas staunend stand. Zerfetzte Pappbände und angefressene Lederrücken verbreiteten den Duft aller möglichen Trödlerbutiken. Eine alte Geschichte Ludwigs XIII von Le Vassor füllte mit den Denkwürdigkeiten von Saint-Simon ein ganzes Fach. Weiterhin standen sogar die Kirchenväter. Andreas begriff nicht, welchen Zweck diese Dinge für jemanden haben konnten, der Romane schrieb“ (S. 21).

Die Beschreibung der Bibliothek des Literaten Köpf, in dem Heinrich Mann sich nach übereinstimmendem Urteil der Forschung selbst charakterisiert, enthält

²⁴ Vgl. dagegen Trapp, S. 67ff., der das „Schlaraffenland“ als den „Milieukreis der Dekadenz“ (S. 72) auffaßt.

²⁵ Vgl. Banuls, S. 30–32, bes. S. 31.

Hinweise, mit deren Hilfe das ironische Selbstportrait näher bestimmt werden kann: Köpff repräsentiert den von französischer Literatur, nach Klaus Schröter von Bourget und Balzac beeinflussten²⁶ jungen Heinrich Mann, der „die Restauration durch die Besinnung auf die Tradition der Kirche zu fördern“ verlangt²⁷ und der die Zeit vor Ludwig XIV als „eine legitime und stabile Regierung . . . [, als] das alte Königsthum“ idealisiert²⁸. Daß Köpff durch seinen Versuch, sich von Andreas Zumsee protegieren zu lassen, selbst der Satire verfällt, gehört zur Absicht Heinrich Manns, sich selbstkritisch von seiner frühen, zur Zeit der „Schlaraffenland“-Niederschrift überwundenen Phase zu distanzieren²⁹. Die versteckten Hinweise auf die eigene Beschäftigung mit französischer Literatur und Geistesgeschichte formuliert der Autor aus der Sicht des Andreas Zumsee. Durch den Kunstgriff der medialen Darstellung werden die historischen Werke in Köpffs Bibliothek zu konkretem, sinnlich erfahrbarem Anschauungsmaterial für den Verfall der historischen Dimension. Der Stil der Schilderung ist überdies bezeichnend für das Bewußtsein des Andreas Zumsee: auf ihn wirkt das Arbeitsmaterial des Romanciers lediglich wie alter Trödel; er nimmt die Bücherwände mit ähnlich staunendem Befremden zur Kenntnis, mit dem Adelheid Türkheimer seinem angeblichen Katholizismus begegnet.

Andreas Zumsee stattet sein Arbeitszimmer mit „gepreßten Maroquinmöbeln“ (S. 233), „gepunzten Sesseln, geschnitzter Bibliothek und ragenden Blattpflanzen“ aus, und seinen „Speisesaal“ (!) schmücken „fünf weiße Büsten“, die „Heine, Poe, Baudelaire, Nietzsche und Verlaine“ darstellen (S. 306f.). Einem Zeitgeist entsprechend, den man heute als nostalgische Idolatrie bezeichnen würde, deprivieren die „Geisteshelden“ (ebd.) zu dekorativen Attributen. Sie sollen Andreas den Nimbus eines Literaten verleihen, dessen Lektüre international und auf der Höhe seiner Zeit ist. Immerhin:

„Er verehrte sie alle; einige nach gewissenhafter Prüfung, andere auf Treu und Glauben, ohne sie zu kennen“ (S. 307).

Andreas Zumsee ist nicht der schlechterdings ungebildete Emporkömmling³⁰, der wie Klempner „noch nie etwas geschrieben“ hat und – der neuesten litera-

²⁶ Vgl. Schröter, Anfänge, S. 115ff.: Balzacs Geschichtsdenken fußte „auf den geschichtsphilosophischen Synthesen . . . Saint Simons“ (S. 144), er hat „Restauration und Absolutismus verteidigt“ (S. 145) und trat, „so oft es ihm möglich schien, für die Religion ein“ (S. 149); die Balzac-Rezeption Heinrich Manns nimmt seit 1895 kritische Züge an (vgl. ebd. S. 145). – Vgl. dagegen jedoch Werner, Skeptizismus, S. 339f.

²⁷ Zitiert nach Zeck, S. 156; vgl. auch Loose, S. 123.

²⁸ Zitiert nach Zeck, S. 145; vgl. auch Loose, S. 123, 137.

²⁹ Vgl. Hahn, Zum frühen Schaffen, S. 394.

³⁰ Werner schreibt dagegen, daß Andreas Zumsees „Mediokrität und Dummheit musterhaft ist für die sich in Eitelkeiten wiegende Inferiorität und Ungeistigkeit des ‚Schla-

rischen Mode, einem krassen Naturalismus folgend – „sich plötzlich seinen Ruf durch solch ein Stück“ wie „Rache!“ verdirbt (S. 125). Vielmehr beruht seine dilettantisch-lückenhafte³¹ Belesenheit auf „fleißigen“ Studien (S. 11). Als Achtzehnjähriger hatte er mit einigen Gedichten und einer Novelle im „Gumplacher Anzeiger“ einen bescheidenen Erfolg erzielt (ebd.); seine modischen, der „Neuen Romantik“ verpflichteten Gedichte, deren „Nuancierung der Gefühle, . . . [deren] behutsamer Schauer dämmernder Düfte, Farben und Töne“ Frau Türkheimer beeindrucken sollen, erklärt er schlichtweg „für überwunden“: Er kehre „zum ganz Einfachen und Idealen zurück“, das „an Schiller“ erinnern solle, zu einem „sittlichen Pathos“ (S. 138f.).

Die hier angedeutete Entwicklung von „Neuer Romantik“ zu einem neuen „Idealismus“ entspricht den Jugendwerken des Autors in den Jahren 1891–1895, Novellen und Gedichten, die ebenfalls in einem Provinzblatt erschienen. Sie entspricht zugleich dem Selbstverständnis einer literarischen Entwicklung, die man heute als „literarischen Jugendstil“ zu beschreiben versucht. Indem Andreas Zumsee allerdings „an Schiller“ gemahnen möchte, beweist er, daß er die Intentionen des modisch gewordenen „Idealismus“ durchaus mißversteht³². Die Charakterisierung der Frau in seinem Dichtwerk „Die Verkannte“ ist denn auch von den Frauengestalten Schillers weitestmöglich entfernt, – zumal Andreas Zumsee es mit Rücksicht auf das Publikum des naturalistischen – in Wahrheit: den Naturalismus persiflierenden – Schauspiels „Rache!“ konzipiert. Das Dramolett, „das von so neuen und so ungeahnten Schönheiten wimmelt“ (S. 192), muß als Persiflage einer regressiven, soziale Verantwortungen weit hinter sich

raffenlandes‘ überhaupt“ (Skeptizismus, S. 81). Analog erblickt Trapp in ihm „das reinste ‚Phänomen ihres [der ‚Schlaraffenland‘-Gesellschaft] Ungeistes“ (S. 62). Andererseits betont Wysling „eine gewisse Überlegenheit [Andreas Zumsees] über seine Umwelt“ (S. 54). Vgl. auch Banuls, S. 43: „in manchem übernimmt er [Andreas Zumsee] vergangene Leidenschaften [des Autors], zum Beispiel die ‚Neue Romantik‘, deren nervöse Schauer und ‚dämmernde Düfte‘ jetzt ironisiert werden. Der echte Fürsprecher des Autors ist der diskrete junge Köpf“.

³¹ Zu Andreas Zumsee als einem Repräsentanten des Dilettantismus vgl. auch Zeck, S. 97 und S. 106.

³² Vgl. Hermann Bahrs Entwurf einer „Überwindung des Naturalismus“: „Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus . . . es ist ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurine Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen“, zitiert nach: Dominik Jost, *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart 1969 (Sammlung Metzler 81), S. 15f.; zum literarischen Jugendstil vgl. weiter: Jost Hermand, *Jugendstil. Ein Forschungsbericht. 1918–1964*, Stuttgart 1965; ders. (Hg.), *Jugendstil*, Darmstadt 1971 (Wege der Forschung Bd. 110); Edelgard Hajek, *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*, Düsseldorf 1971 (*Literatur in der Gesellschaft* Bd. 6); R. Walter.

lassenden, ästhetizistischen „Jugendstil“-Kultur³³ gesehen werden und innerhalb dieses Kontextes als Produkt einer satirisch ins Bild gesetzten „Brettbewegung“, eines „literarischen Tingeltangel“, der „in Deutschland gleichzeitig von zwei Richtungen bestimmt war, vom Naturalismus und vom Jugendstil“³⁴. In Andreas Zumsee karikiert Heinrich Mann hier eine zeittypische Beliebtheit des Stils, die bereits Friedrich Nietzsche als „schnelle Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden“ am Historismus kritisiert hatte³⁵, denn Andreas Zumsees behaupteter Stilwandel ist reine Attitüde. Von ernststen literarischen Absichten kann bei ihm keine Rede sein; die Träger „neudeutscher Kultur“ verblüfft er vielmehr durch Attribute, die für sie so etwas wie „ältere Kultur“ repräsentieren und die ihnen die Genugtuung verleihen, „was für die Kunst [zu] tun. . . Immer bloß Abfütterung, das ist ja wie beim Mittelstand“ (S. 163)³⁶. Selbst dem nationalen Bildungsdünkel vermag Andreas Zumsee durch sein Dramolett zu schmeicheln³⁷: Der Starkritiker Dr. Abell kommentiert:

„Ihre ‚Verkannte‘ bietet mir erwünschte Gelegenheit zu vergleichenden Literaturstudien mit Bezug auf . . . unsere nationale deutsche Tingeltangelpoesie und die verwandten Hervorbringungen des Auslandes. Mit letzteren halte ich gründliche Abrechnung. Welch ein Mangel an Tiefe in den französischen Chansons! . . . Haben Sie jemals wahrgenommen, daß eines von ihnen, gleich Ihrer ‚Verkannten‘, eine Zeitfrage zu lösen unternimmt? Niemals! In Deutschland dagegen dringen sozialer Ernst und wissenschaftliche Tiefe bis in die Tingeltangelpoesie! Auch auf diesem Gebiet scheidet sich von der romanischen Frivolität die solide deutsche Bildung, – Bildung, ein Begriff und eine Sache, die bekanntlich den anderen Völkern völlig fremd ist!“ (S. 204–206).

Mit dieser satirischen Entlarvung deutschnationaler Literaturkritik – hier bezogen auf deutsch-französische Animosität – distanziert sich Heinrich Mann von einer Position, einer Glorifizierung „germanischer Schöpfungen“ bei gleichzeitiger Aburteilung jüdischen Geisteslebens, die er in seiner frühen Phase in der

³³ Vgl. hierzu etwa: Robert Schmutzler, Der Sinn des Art Nouveau, in: Hermand (Hg.), Jugendstil, S. 296–314, S. 310.

³⁴ Jost, S. 58f. mit weiterer Literatur.

³⁵ Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München 1966, Bd. II., S. 686: Jenseits von Gut und Böse Nr. 223 (im folgenden zitiert nach dem Muster N II 686); vgl. hierzu auch Wolfdietrich Rasch, Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: ders., Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1967, S. 1–48.

³⁶ Um die ironische Dimension dieser Bemerkung des Bankiers Türkheimer zu ermessen, vergleiche man die Ausführungen Hahns (Heinrich Manns Beiträge in der Zeitschrift „Das Zwanzigste Jahrhundert“, S. 998) über des Autors frühe Versuche, dem „Mittelstand“ publizistisch im „Kampf auf Leben und Tod . . . [gegen] das ‚Großkapital‘ . . ., besonders die fremde jüdische Finanz- und Handelsbourgeoisie“ beizustehen; vgl. auch den Anfang der Novelle „Kobes“.

³⁷ Vgl. Werner: „Andreas aber ist der Hochstapler in der Maske des Ästheteten, der sich die gesellschaftliche Funktion der Kunst zu Nutze macht“ (Skeptizismus, S. 84).

Zeitschrift „Das Zwanzigste Jahrhundert“ selbst vertreten hatte. Deutschnational und antisemitisch schwärmte er dort vom „Inhalt des Gemüthes, das der Germane in jede seiner Auffassungen gießt“³⁸.

Das Psychogramm der „Schlaraffenland“-Gesellschaft und ihres Protagonisten Andreas Zumsee erweist sich als satirisches Resümee einer schonungslosen Selbstbesinnung und als Abrechnung mit jugendlichen Träumen und Illusionen von einer splendid isolation einerseits (Köpfe) und einer Teilhabe an einer ‚haute vie‘³⁹ andererseits. Der Roman spielt im Jahre 1893/94 (vgl. S. 11), im November 1893 ist Andreas 23 Jahre alt (vgl. S. 36 und S. 76), am 5. Mai feiert er seinen Geburtstag (S. 308): Autor und Romanheld sind somit nahezu gleichaltrig, beide kommen aus traditionsreicher altdeutscher Provinz nach Veröffentlichung erster poetischer und novellistischer Versuche in Provinzzeitungen⁴⁰ als unbekannte Literaten nach Berlin, wo sie ein dilettantisch und kurzfristig betriebenes Studium abbrechen, um als freie Literaten ihr Glück zu versuchen. Offenbar ist dieser Roman nicht nur eine erbarmungslose Abrechnung mit der Gesellschaft „feiner Leute“, sondern darüberhinaus – vermutlich in erster Linie – Produkt einer radikalen Neubesinnung. Dieser Umstand macht erst verständlich, daß Heinrich Mann in allen autobiographischen Äußerungen konsequent „Im Schlaraffenland“ als den Beginn seiner ernst zu nehmenden literarischen Produktion bezeichnet.

Andreas Zumsee „beunruhigen“ bei Abfassung seines Dramoletts „vorübergehend“ moralische Skrupel, denn

„die letzte Strophe war ausgesprochen unanständig. . . . Doch erinnerte er sich daran, daß er auf das Publikum von ‚Rache!‘ zu wirken habe“ (S. 190):

Die von moralischen Bedenken unangefochtene Genußgier der „Schlaraffenland“-Bewohner sich zu eigen zu machen, gelingt selbst dem „reinen Naturkind, das ohne moralisches Vorurteil an die Dinge herantritt“ (S. 64) nicht ohne inneren Widerstand. Als Adelheid Türkheimer ihn auffordert, nach einem intimen Stelldichein ihre Teegesellschaft aufzusuchen,

„fand [er] keinen Ausdruck für sein Entsetzen. . . . Seine ganze Gumplacher Moral geriet in Aufruhr. Eine solche Vorurteilslosigkeit begriff er nicht, aber sie flößte ihm eine gewisse Achtung ein“ (S. 143).

³⁸ Zitiert nach Zeck, S. 69; vgl. auch Loose, S. 119.

³⁹ Vgl. Wysling, S. 56f. mit einem Teilabdruck von „Mein Plan“ von 1893; vgl. auch Loose, S. 65f. – Heinrich Mann äußert in „Mein Plan“ den Wunsch, zwecks Analyse der „haute vie“ diese für einen Monat ganz konkret in allen Details selbst erleben zu können. – Der vollständige Abdruck dieses „Plans“ findet sich in: Sigrid Anger (Hg.), Heinrich Mann. 1871–1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Mit unveröffentlichten Manuskripten und Briefen aus dem Nachlaß, Berlin/Weimar 1971, S. 55–58.

⁴⁰ Vgl. Anger (Hg.), S. 27; Banuls, S. 26.