
Das Gesellschaftsbild in Heinrich Manns frühen Romanen:
Im Schlaraffenland, Professor Unrat und Die kleine Stadt



Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Cheng, Hui-Chun 鄭慧君
aus Taiwan

München 2010

Referent: Prof. Dr. Karl Eibl
Korreferent: Prof. Dr. Roger Lüdeke
Tag der mündlichen Prüfung: 19.07.2010

I. Einleitung.....	1
Exkurs: Lotmansche Raumtheorie als Forschungsmittel.....	5
II. Der Gesellschaftsroman	9
1. Heinrich Mann und Gesellschaftsroman: Entwicklungsweg des Dichter- bewusstseins.....	9
2. Zum historischen und gesellschaftlichen Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Gesellschaftsromans	10
3. Ursachen des gesellschaftlichen Problems im 19. Jahrhundert	13
4. Vertreter des deutschen Gesellschaftsromans: Theodor Fontane und Heinrich Mann	17
III. Die verschiedenen Arten der Schreibformen von Gesellschaftsromanen.....	25
1. Der satirische Roman.....	26
1.1. Begriff der Satire.....	26
1.2. Funktionen der Satire im Gesellschaftsroman: Politische Intention und normen- setzende Funktion	31
1.3. Strittige Punkte bei der Rezeption der satirisch-gesellschaftlichen Romane Heinrich Manns	35
2. Der utopische Roman.....	38
2.1. Utopie und Literatur	38
2.2. Dichtung und Politik.....	45
2.3. „Die kleine Stadt“ als utopischer Roman	48
IV. Die Gesellschaftsbilder in Heinrich Manns Romanen	53
1. Geldgesellschaft im Roman Im Schlaraffenland	53
1.1. Kapitalismus und Gesellschaft	53
1.2. Korruption des Geisteslebens	70
1.2.1. Das Café „Hurra“: Treffpunkt der Literaten (oder der Hochstapler)	71
1.2.2. Der Salon von Türkheimer: korruptes Künstler- und Schmarotzertum.....	73
1.2.3. Das Theater der Stadt: Geselligkeit und Sensationsgier des Bürgertums	78

1.2.4. Der Zeitungsverlag „Berliner Nachtkurier“: Gekaufter Journalismus	84
2. Wilhelminische Gesellschaft in Professor Unrat	87
2.1 Kritik am Bildungssystem	88
2.2 Gesellschaftlicher Außenseiter	102
2.3 Sexualität und Dekadenz	109
2.4 Dekadenz und Anarchie	121
3. Utopische Gesellschaft in Die kleine Stadt	138
3.1 Politik im Alltagsleben	146
3.2 Zur Funktion der Kunst	165
V. Schlussbemerkung.....	175
Bibliographie	179
A. Primäre Literatur	179
B. Sekundäre Literatur	179

I. Einleitung

Seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zeigt die deutsche Gesellschaft eine markante Umwandlung, die durch die Industrialisierung, die Urbanisierung und die Entstehung der Massengesellschaft geprägt ist. Diese Umwandlung hat auch Veränderungen der Wertesysteme und Denkmuster sowohl im politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich als auch im privaten Leben ausgelöst. Die modernisierte Gesellschaft ist nicht nur das große Thema von Historiker und Soziologen, sondern auch von Literaten. Die Spanne zwischen 1890 und 1910, die dem Zeitraum des literarischen Naturalismus bis zur Jahrhundertwende entspricht, wird als das Zeitalter von „Modernität“ und „Bewusstseinswandel“ charakterisiert.¹ Der Begriff „Modernität“ bezieht sich dabei nicht nur auf den technischen und materiellen Fortschritt, sondern auch auf den geistigen Umbruch.

Die Auseinandersetzung mit der Theorie Nietzsches, wie „Der Wille zur Macht“, „Die Umwertung aller Werte“, „Der Immoralismus“ oder „Der Übermensch“, führt zu diesem radikalen Bewusstseinswandel: Samuel Lublinski meint, Nietzsche habe die Nabelschnur zerschnitten, „durch die die Moderne mit der älteren Romantik, aus der Richard Wagner und Arthur Schopenhauer schließlich herstammten, noch zusammenhing“². Seiner Meinung nach schuf Nietzsche den neuen fruchtbaren Nährboden für die geistige Welt, nach dem die Europäer sehnlich verlangten. Außerdem sieht Lublinski in der französischen Romantradition, in der hier die Leistung von Émile Zola hervorgehoben wird, eine entscheidende Bedeutung für die deutsche Literatur um die Jahrhundertwende. Mit der Betonung auf den Einfluss des soziologischen Milieus und der biologischen Vererbung auf die Menschen schildert Zola in seinen sozialen Romanen die Niederlage der kleinen Leute und die allgemeinen sozialen Probleme seiner Zeit. Mit diesen beiden großen Denkern – Nietzsche und Zola – begann sich eine revolutionäre Welle für die damalige Kulturkritik zu entwickeln, die sich häufig mit politischer Kritik verband. Die

¹ Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus – 1890-1918. Hrsg. von York-Gothart Mix. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. S. 15-18.

² Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne (1904). Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen 1974. S. 49.

Kulturkritik und Schriftsteller kritisierten die restaurativen Tendenzen des Wilhelminischen Staates, protestierten gegen Militarismus und Zensur und forderten die Geistes- und Kunstfreiheit.³

Im Anschluss an diese revolutionäre Welle scheint Heinrich Mann, der in die literarische Generation um 1870 Hineingeborene, geradezu auserwählt, mit seinem schriftstellerischen Talent die sozialen Veränderungen dieser stürmischen Epoche zu protokollieren und zu besichtigen. Dieser literarischen Tradition um die Jahrhundertwende zufolge sind Heinrich Manns gesellschaftskritische Gesellschaftsromane *Im Schlaraffenland* und *Der Professor Unrat* ohne die Einflüsse von Nietzsches Kunsttheorie und deren Bürgertumskritik und sowie die der Romantradition der französischen Literatur nicht denkbar.

Heinrich Mann fühlt sich verpflichtet, seine schriftstellerische Aufgabe zu erfüllen, und hat in seinen späten Erinnerungen Folgendes geäußert: „Mit fünfundzwanzig sagte ich mir: Es ist notwendig, soziale Zeitromane zu schreiben. Die deutsche Gesellschaft kennt sich selbst nicht. Sie zerfällt in Schichten, die einander unbekannt sind, und die führende Klasse schwimmt hinter Wolken.“⁴ Nach seinem Verständnis ist die Klassenbarrikade die Wurzel aller sozialen Probleme. In der Tat erfasst die gesellschaftliche Hierarchisierung immer weitere Bereiche des alltäglichen Lebens. Sie dient ihm dann zum Beweggrund, im engeren Sinne eine Gesamtheit der Gesellschaft dazustellen, im weiteren Sinne die Totalität der Welt- und Lebensanschauung eines Zeitalters zu umfassen. Dazu sammelt er Informationen über Themenbereiche, die ihn interessieren, in seinem entworfenen Gesellschaftsmodell, „indem er Handlungen und Charaktereigenschaften des Romanpersonals analog zur Gesamtheit der ihm aus der Wirklichkeit bekannten soziologischen Mechanismen konstruiert“⁵. Das mittels satirischer Schreibweise gestaltete Abbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit sorgt für Kontroversen und erwirkt bei man-

³ Lublinski, ebd. S. 49.

⁴ Mann, Heinrich: *Sieben Jahre – Chronik der Gedanken und Vorgänge*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. S. 243.

⁵ Siebert, Ralf: *Heinrich Mann – Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert*. Siegen: Börschen Verlag, 1999. S. 181.

chen sogar große Abscheu: In der Rezeptionsforschung über Heinrich Manns Werke kommt man zu der folgenden Schlussfolgerung: „Heinrich Manns frühen Romanen wurde vorgeworfen, in der Nähe zu Unterhaltungsromanen zu stehen. Daran mag Heinrich Manns dramatisch-dialogische Erzähltechnik schuld gewesen sein, aber auch seine verschwenderische Darstellungsweise der Titelfigur.“⁶

Durch den utopischen Gesellschaftsroman *Die kleine Stadt* zieht sich die Umwandlung der künstlerischen Perspektive Heinrich Manns und er markiert eine neue Phase, in der er seine literarische Wirksamkeit auf das politische Feld überträgt. Im Roman wird eine demokratische Gesellschaft dargestellt, die der französischen Demokratie als ein politisches Ideal zu der deutschen Monarchie entgegengehalten soll. Aufgrund dieser politischen Intention und der von Heinrich Mann propagierten Demokratie entstand eine Distanz zu seinen deutschen Lesern. Heinrich Mann wurde wegen seiner politischen Tendenz zunächst von seinem eigenen Bruder Thomas als „Zivilisationsliterat[en]“⁷ angegriffen, von anderen Gegnern wie Walther Rehm wurde er als „der hysterische Demokrat“⁸ bezeichnet. Viele Heinrich-Mann-Forscher versuchen, diesem Vorwurf den Boden zu entziehen. Im Hinblick auf das Forschungsergebnis Klaus Schröters und anhand der dokumentarischen Aussage Heinrich Manns kam Wilfried F. Schoeller zu der neutralen Beurteilung über dessen Werk: „Gesellschaft und Künstler in dem in Italien spielenden Roman [sind] auf die deutschen Verhältnisse bezogen: Als Gegenbild zum wilhelminischen Zustand, als Sinnbild einer humanen Ordnung und als Gleichnis der Einbürgerung des Künstlers Heinrich Mann in eine Umwelt, deren Zustand den Forderungen des ‚Geistespolitikers‘“ entsprach.“⁹

Angesichts der Widersprüchlichkeit der Bewertungen der Gesellschaftsromane Heinrich Manns ist es angebracht, eine Untersuchung durchzuführen, die die Werke Heinrich

⁶ Dittberner, Hugo: Heinrich Mann – Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1974. S. 205.

⁷ Banuls, André: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich. Stuttgart, Berlin, Köln u. Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1968. S. 137.

⁸ Schröter, Klaus: Deutsche Germanisten als Gegner Heinrich Manns. In: Heinrich Mann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: text + kritik GmbH, 1986. S. 155.

⁹ Schoeller, Wilfried F.: Künstler und Gesellschaft. Studien zum Romanwerk Heinrich Manns zwischen 1900 und 1914. München, Diss., 1978. S. 250.

Manns neu betrachtet und nach neuen Gesichtspunkten und Forschungsergebnissen interpretiert. Das Interesse der Verfasserin an Heinrich Manns Werken bezieht sich vor allem auf seine drei Gesellschaftsromane *Im Schlaraffenland*¹⁰, *Professor Unrat*¹¹ und schließlich *Die kleine Stadt*¹², die zwischen 1900 und 1909 entstanden sind. Ziel dieser Forschungsarbeit ist es, die Gesellschaftsmodelle Heinrich Manns in den drei untersuchten Werke vorzustellen und zu analysieren, um die Intention des Schriftstellers für die von ihm behandelten gesellschaftlichen Themen herauszufinden und schließlich um die literarische und gesellschaftspolitische Leistung Heinrich Manns anhand dieser Gesellschaftsromane neu zu bewerten.

Zunächst muss man von dem Selbstverständnis des Autors ausgehen, um seine Schreibmotive für den Gesellschaftsroman zu suchen, damit man bei der Interpretation seiner Werke nicht in die falsche Richtung gerät. Der Gesellschaftsroman als literarische Ausdrucksform wird im Kapitel II dieser Forschungsarbeit in einem kurzen Überblick über seine Entstehungsgeschichte näher betrachtet. Den Hauptgegenstand des Gesellschaftsromans bilden „soziale Probleme“. Auch hier ist das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit darauf gerichtet, die Ursachen der sozialen Probleme, die in einen politisch-historisch konkreten Zusammenhang gestellt werden, in der damaligen deutschen Gesellschaft herauszufinden. Die daraus resultierenden Ergebnisse dienen hier als politische, geschichtliche und gesellschaftliche Kenntnisse, um das Grundverständnis Heinrich Manns über die deutschen sozialen Probleme zu verstehen. Der deutsche Gesellschaftsroman steigt in der Jahrhundertwende mit Weltgeltung auf. Diese Errungenschaft ist besonders den Werken Theodor Fontanes zu verdanken. Als großer Vertreter der Gattung Gesellschaftsroman und als bedeutender Vorgänger Heinrich Manns werden einige Vergleichspunkte zwischen beiden Schriftstellern im Hinblick auf Lebenslauf und Gesellschaftskritik angestellt.

¹⁰ Mann, Heinrich: *Im Schlaraffenland – Ein Roman unter feinen Leuten*. 2. Aufl. Berlin u. Weimar: Aufbau Verlag, 1990. Die Zitate aus dem Roman sind im Folgenden mit Verkürzung „Schl.“ und mit Seitenzahlen dieser Ausgabe belegt.

¹¹ Mann, Heinrich: *Professor Unrat*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1994. Die Zitate aus dem Roman sind im Folgenden mit Verkürzung „PU“ und mit Seitenzahlen dieser Ausgabe belegt.

¹² Mann, Heinrich: *Die kleine Stadt*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1999. Die Zitate aus dem Roman sind im Folgenden mit Verkürzung „KS“ und mit Seitenzahlen dieser Ausgabe belegt.

Sowohl die satirische als auch die utopische Erzählweise werden von Heinrich Mann als Varianten der Schreibformen in seinen Gesellschaftsromanen angewendet. Im Kapitel III wird zunächst eine Untersuchung zum Begriff und zu den Funktionen der Satire eingefügt. Zugleich werden die Schwierigkeiten zwischen dem Autor und den Lesern erörtert, die sich bei der Rezeption des satirischen Textes Heinrich Manns ergeben. Die vorliegende Abhandlung hat es sich zur Aufgabe gestellt, *Die kleine Stadt* sowohl als Gesellschaftsroman als auch als utopischen Roman anzusehen. Der Standpunkt dieses Arguments liegt in den gemeinsamen gesellschaftskritischen Funktionen. Zuvor wird hier eine Zusammenfassung über den historischen Hintergrund und die politische Bedeutung des utopischen Romans gegeben. Nach den soziologisch-politischen Kriterien kann man feststellen, ob *Die kleine Stadt* auch zur Gattung des utopischen Romans gehört.

Im Kapitel IV werden die verschiedenen Gesellschaftsmodelle und die darin versteckte Gesellschaftskritik Heinrich Manns in den folgenden Werken *Im Schlaraffenland*, *Professor Unrat*, *Die kleine Stadt* anhand der Lotmanschen Raumtheorie vorgestellt und veranschaulicht. Die „Lotmansche Raumtheorie“ als Forschungsmethode wird zum Schluss dieser Einleitung in einer kurzen Beschreibung aufgezeigt.

Exkurs: Lotmansche Raumtheorie als Forschungsmittel

Wenn man die literarische Fiktionswelt analysiert, kann man, wie nachfolgend gezeigt werden soll, erkennen, wie die Text- und Vorstellungswelt des Autors und sein reales Umfeld miteinander korrespondieren. Dem satirischen Erzählen liegt der Gedanke zugrunde, einen negativ empfundenen Sachverhalt zu kritisieren und ein Gegenbild zu schaffen. Auch in Heinrich Manns Gesellschaftsroman wird die Wirklichkeit in einer übertriebenen und verzerrten Form nachgebildet, um ihre Falschheit und Unwahrheit zu entlarven. Die so entstandene Fiktionswelt stellt eine verkehrte Welt dar. Das Studium der „Erzählten Gesellschaft“ führte Bernd Auerochs zu der Erkenntnis, dass die literarische Fiktionswelt „an Sujets, an Figurenkonstellationen, an Gattungsnormen, denen ein Autor folgt oder von denen er signifikant abweicht – ja potentiell an alle Strukturen, die den Aufbau eines Romans bestimmen, [gebunden ist]; sie kann auch überhaupt nur

durch diese Strukturen zum Ausdruck kommen“¹³. Vor diesem Hintergrund soll versucht werden, Heinrichs Manns Roman anhand einer strukturalen Textanalyse zu diskutieren. Sie ermöglicht es, Textelemente zu isolieren, logische Zusammenhänge im Text zu analysieren, von der Textoberfläche zu abstrahieren und Vergleiche auf der Tiefenebene von Texten anzustreben. Bewährt hat sich hierbei das Raummodell von Jurij M. Lotman als methodisches Analyseverfahren.

In jeder Textwelt existiert ein künstlerischer Raum, in dem der Romancier eine Vielfalt von sozialen Typen und ihre Verhaltensmuster reproduziert, damit der Leser einen bestimmten Ort und eine spezifische Epoche wiedererkennen kann. „Die Welt, die von der Abbildung ausgeschlossen wird, ist eines der grundlegenden typologischen Kriterien für den Text als Modell des Universums.“¹⁴ Laut Jurij M. Lotman sind die Modelle der erzählten Welt stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet. Davon ausgehend könnte man jeden erzählten Text als ein Modell ansehen, das der erzählten Welt systematisch eine Raum-Dimension zuweist. „Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines ‚Weltbildes‘ – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist.“¹⁵ Zentraler Gedanke ist die These, nach der ein literarischer Text eine bestimmte Lebenswelt darstellt, die von einem semiotischen System der Sprache organisiert wird und gemäß soziokulturellen Gegebenheiten abgebildet ist. Normalerweise ist der Raum des erzählenden Texts in wirklichkeitsnaher Form dargestellt. Im Falle der Satire ist beim Raummodell eine andere Tendenz gegeben, nämlich, so Lotman, „sich grundsätzlich von der gewohnten ‚gegenständlichen‘ Realität zu distanzieren“¹⁶.

Ein Raummodell bezieht sich nicht nur auf eine geografische, sondern auch auf eine außertextuelle, ideologische Ebene. Dieses Phänomen offenbart sich bei der semantischen Sprachanalyse. Elementarer Bestandteil jedes Textes sind topologische Oppositi-

¹³ Auerochs, Bernd: *Erzählte Gesellschaft: Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson*. München: Fink, 1994. S. 15

¹⁴ Lotman, Jurij. M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, 4., unveränderte Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. S. 337.

¹⁵ Lotman, ebd. S. 313.

¹⁶ Ebd. S. 329.

onspaare. Sogar die Zeichen, die sich nicht auf Räumlichkeiten beziehen, werden mit räumlichen Merkmalen ausgestattet. Lotman zielt auf die Schlussfolgerung, dass als Raum „die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. dgl.) [zu verstehen ist], zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u. dgl.).“¹⁷ Ein wichtiges topologisches Merkmal des Raumes ist die Grenze, die die semantische Gesamtwelt in zwei unterschiedliche Teilfelder zerlegt und die unter normalen Bedingungen unüberschreitbar ist. Da sich jede Figur nur innerhalb des ihr zugeordneten Feldes bewegen kann, entscheidet über die Aufteilung des Raumes die Zugehörigkeit der Romanfigur.

Die Begriffe „Motiv“, „Sujet“ und „Ereignis“ ermöglichen eine Untersuchung von intertextuellen und außertextuellen Strukturen. Sie stehen im Zentrum von Lotmans erzähltheoretischen Überlegungen, müssen zur Erörterung seiner Raumtheorie im Folgenden jedoch zusammen betrachtet werden. Ein Motiv kann als die elementare, unzerlegbare Erzähleinheit betrachtet werden, die auf ein typisches ganzheitliches Ereignis der externen Ebene bezogen ist. Merkmal des Motivs ist nach Ansicht Lotmans sein bildhaft eingliederiger Schematismus¹⁸. Dementsprechend müsste das Motiv zwei Charaktereigenschaften vereinen, nämlich Wiederholbarkeit und Bildlichkeit. Nach Lotman sind Sujets „die gleichen Ereignisse, aber in ihrer Darlegung, in jener Reihenfolge, in der sie im Werk mitgeteilt werden, und in jener Verknüpfung, in der die Mitteilungen über sie im Werk gegeben sind“¹⁹. Beim literarischen Erzählen entspräche dies also dem Thema. Bei der Sujetstruktur der erzählten Welt entscheiden die Ereignisse über die Entwicklung eines Handlungsablaufs. Sie veranlassen die Figuren, die Grenzen der semantischen Textfelder zu überschreiten. In jener Modellwelt herrscht ein gültiger Normbegriff. Lotman schreibt: „Ein Ereignis ist ein revolutionäres Element, das sich der geltenden Klassifizierung widersetzt.“²⁰ Bei jedem sujethaltigen literarischen Erzählen gibt es zwei Gruppen von Figuren: bewegliche und unbewegliche. In der Regel wird die be-

¹⁷ Lotman, ebd. S. 312.

¹⁸ Ebd. S. 330-331.

¹⁹ Ebd. S. 330.

²⁰ Ebd. S. 333-334.

wegliche Figur die Rolle des Handlungsträgers übernehmen, die die Fähigkeit hat, Grenzen zu überschreiten.

II. Der Gesellschaftsroman

1. Heinrich Mann und Gesellschaftsroman: Entwicklungsweg des Dichterbewusstseins

Aus einer kaufmännischen Familie stammend, konnte Heinrich Mann den Wunsch seines Vaters nicht erfüllen, d. h. das Familiengeschäft zu übernehmen, obwohl seine literarische Zuneigung sich schon sehr früh zeigte. Nach dem Gymnasium begann er 1889 in Dresden eine Buchhandlungslehre, die wohl ein Kompromiss zwischen den Ambitionen des Vaters und seinen eigenen Neigungen war. Im Essay *Sieben Jahre* hat Heinrich Mann über seinen literarischen Weg zum Schriftsteller berichtet.¹

Es war der Tod seines Vaters, der dann über seinen zukünftigen Beruf als Schriftsteller entschied. Da erkannte Heinrich Mann endlich die wirkliche Welt, empfing Schmerzen, Trauer, ungeliebte Anstrengungen und erlebte die Demütigungen des Anfängers. „Er erfährt sie und merkt schon bei den ersten Schritten, dass nur das Wort ihm helfen kann, sie zu bestehen.“² Das Schreiben war am Anfang nur als schmerzlinderndes Mittel gegen den Verlust seines Vaters und die Härte der Realität gedacht. Was er damals am Tag erlitten hatte, endete daheim des Nachts in geschriebenen Worten; dadurch konnte er sein noch unbekanntes Innere befreien, und dies hat erst seine Persönlichkeit geschaffen. Später geriet er im Eifer zum Schreiben. Freude, Enttäuschung, Widersprüche zeigten sich in seinem Leben, sogar dort verleugnete er täglich sein Werk, obwohl wollte er mittels Wörtern die Welt durchdringen, erklären und begreifen wollte.

„Er ist empfindlich für Verachtung, ihn beleidigt, was falsch und ohne Charakter ist.“³ Solche Empfindsamkeit bei einem literarischen begabten Jungen war das erste Zeichen für einen potenziellen Schriftsteller. Bei Heinrich Mann war es auch die erste Spur von der Einsamkeit des Schaffensprozesses. „[Er] lag im geistigen Kampf mit der Welt, ero-

¹ Mann, Heinrich: *Sieben Jahre – Chronik der Gedanken und Vorgänge*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. S. 253-257.

² Ebd., S. 254.

³ Ebd., S. 255.

berte sie stückweise durch Wissen und Miterleiden, ja, trug am Ende Verantwortung für sie.“⁴ Das Wort sei Bewegung. Im Sinne Heinrich Manns entspricht das Wort der Tat. „Bücher von heute sind morgen Taten, und eine Vorgestalt des Geschlechts, das kommen soll, lebt im Schriftsteller schon.“⁵

So wie für viele junge Schriftsteller seit der Romantik spielte auch für ihn das Reisen eine große Rolle im Leben. Leben unter der fremden Kultur ist ein Medium der Selbsterfahrung, der Bereicherung und Verwandlung zugleich. Auch Heinrich Manns Italienenerlebnis hat ihn um eine literarische Erkenntnis reicher gemacht. Das Material des *Professor Unrat* stammt aus einer deutschen Zeitung, die auch in Italien verkauft wurde. Dieser Roman entstand dann während seines Aufenthalts in Florenz. *Die kleine Stadt* ist sogar verortet in der kleinen italienischen Stadt Palästina.

2. Zum historischen und gesellschaftlichen Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Gesellschaftsromans

Zentrales Thema der romantischen Literatur war das paradoxe Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, das sich aus der Diskrepanz zwischen Innerlichkeit und Welt, dem Ich und der konventionellen Wirklichkeit ergab. Diese literarische Epoche fand im Roman die adäquate Form der Darstellung dieses Konfliktes.

Goethe äußerte einen wichtigen Kritikpunkt an der romantischen Literatur. Er war der Ansicht, dass die utopische Träumerei der Romantiker im Grunde nur eine Abwendung von der Realität bedeutete. Ihre romantische Weltverachtung schien ihm ein Ausweichen vor den weltlichen Problemen zu sein. Goethe betonte, „dass man der Welt nur recht wird, wenn man mit ihr innerlich verbunden ist, und dass man sie nur von innen heraus reformieren kann“⁶. Er forderte einen Roman, der eine Botschaft des gesellschaftlichen Utilitarismus trug – als Alternative zu einer Literatur der illusionären Ro-

⁴ Mann, Sieben Jahre, a. a. O., S. 256.

⁵ Ebd., S. 257.

⁶ Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. (Beck'sche Sonderausgaben) München: Beck, 1990. S. 778.

mantik. Damit legte der den Grundstein für die literarische Epoche des Realismus und die Epoche des sozialen Romans. Goethes späterem Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* hat auch zu der Entwicklung des deutschen sozialen Romans beigetragen.⁷ Durch die Schilderung des Alltagslebens und die Analyse der Gesellschaft wollten die Schriftsteller beweisen, dass es eine Lösung für die soziale Frage gebe.

Der soziale Roman oder Gesellschaftsroman fand im England des 18. Jahrhunderts zu seiner charakteristischen Form, in welcher er die bürgerliche Gesellschaft abbildete; doch entwickelte er sich erst in Frankreich zu seiner Blüte. Schriftsteller wie Émile Zola, Gustave Flaubert, Honore de Balzac und Stendhal machten den Gesellschaftsroman zum wichtigsten Instrument der Gesellschaftskritik. Im Zuge der Französischen Revolution wurde ganz Europa von dem freiheitlichen Geist der Revolution erfasst. „Hier ist achtzehntes Jahrhundert: ein Geist, ein Schwert, und der stürmische Umbau einer Gesellschaft“⁸, so schrieb Heinrich Mann voller Bewunderung. „Das neunzehnte Jahrhundert glänzt mit dem französischen Roman, wie das sechzehnte von italienischen Bildern und Palästen strahlt.“⁹ Die französischen Schriftsteller bemühten sich darum, ihre Gefühle, die von einer Mischung von Stolz und Schmerz angesichts der Auflösung der alten Gesellschaft getragen wurden, in einer poetischen Form darzustellen. Seit Stendhal und Balzac erreichte der soziale Roman den Höhepunkt seiner literarischen Bedeutsamkeit. Von diesem Zeitpunkt an schien es Schriftstellern nicht mehr möglich, den Charakter einer Figur ohne ihren gesellschaftlichen Hintergrund zu zeichnen. Dies führte zu der Hypothese: Der menschliche Charakter entwickle sich gemäß einem bestimmten sozialen Milieu, das auf ihn einwirke. Das gesellschaftliche Sein sei im menschlichen Bewusstsein verwurzelt.¹⁰

⁷ Adler, Hans: Der soziale Roman. In: Sautermeister, Gert und Ulrich Schmid [Hrsg.]: Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. München Deutscher Taschenbuch Verlag. S. 202.

⁸ Mann, Heinrich: Geist und Tat – Franzosen von 1780 bis 1930. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997. S. 9.

⁹ Mann, Heinrich: Eine Freundschaft – Gustave Flaubert und George Sand. Text, Materialien, Kommentar. (Reihe Hanser 205) München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1976. S. 8.

¹⁰ Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, a. a. O., S. 779.

Der Französische Revolution folgte ein intensiver wechselseitiger Austausch zwischen Deutschland und Frankreich im politischen, kulturellen, gesellschaftlichen und literarischen Bereich. Blieb der soziale Roman in Frankreich und England die literarisch beherrschende Form, so war er auch den deutschen Literaten die schärfste Waffe im Kampf gegen die politische und soziale Situation. Auch sie stellten soziale Konflikte und gesellschaftliche Tabus in den Mittelpunkt ihres Schaffens. Die Übersetzungen englischer und französischer Werke von z. B. Charles Dickens, Eugène Sue, George Sand und anderen zirkulierten im deutschen Bund. Die Leistungsfähigkeit dieser ausländischen Literatur war den deutschen Schriftstellern Hilfestellung zur Korrektur der eigenen Tradition.¹¹

Wie bereits erwähnt, entwickelte sich die Tradition des sozialen Romans in Frankreich. Frankreich spielte für Deutschland eine besondere Rolle als kulturelles Vorbild. Vor 1870, als beide Länder noch nicht im Krieg gegeneinander standen, pflegten sie einen unbefangenen Umgang miteinander. Ihre Beziehung war öffentlich und ehrlich, und dies war keineswegs Ausdruck von Distanz, sondern – ganz im Gegenteil – von großer Nähe und Vertrautheit. Da in Frankreich ein besonderes geistiges Klima herrschte, kamen – so Heinrich Manns Beobachtung – früher viele Intellektuelle, wie z. B. Heinrich Heine, nach Frankreich, „wegen einer Idee, des Gedankens der bürgerlichen Freiheit“¹². Die Begeisterung über den Geist der Französischen Revolution war groß. Die Annäherung an die französische Kultur war weit gediehen und zeigte sich in der Vielzahl der Übersetzungen der literarischen Werke von Stendhal, Balzac, Victor Hugo, Flaubert bis zu Zola. Im Gegenzug waren nur wenige deutsche Namen, wie z. B. Nietzsche, Wagner, E. T. A. Hoffmann und Gerhard Hauptmann in Frankreich bekannt. Dies gilt als Beweis, wie bedeutsam sich die französische Kultur auf die deutsche auswirkte. Die Deutschen wollten von der französischen Kultur profitieren, schrieb Heinrich Mann: „Wir wurden mehr und mehr die Nehmenden.“¹³ Heinrich Mann hat sich zeit seines Lebens bemüht, der politischen Feindschaft der beiden Länder eine öffentliche Verständigung entgegenzusetzen.

¹¹ Adler, Der soziale Roman, a. a. O., S. 202.203.

¹² Mann, Sieben Jahre, a. a. O., S. 304.

¹³ Ebd., S. 304.

Die Aufgabe der deutschen Literatur änderte sich mit den politischen Zuständen. Seit der Begriff „Volk“ bei den deutschen Romantikern als „organische, überindividuelle Einheit“ entdeckt wurde¹⁴, verstanden sich die Literaten als Träger des deutschen Nationalgefühls. Seit den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts forderten die Literaten – eine vom Metternichschen System der Restauration enttäuschte Autorengeneration – die Politisierung der Literatur. Als Funktion der Literatur galt damals „im Dienst des Vaterlands“¹⁵ zu wirken. Ihr Hauptprogramm waren eine liberale Gesellschaftsordnung und die nationale Einheit. In den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts, nach der gescheiterten Revolution von 1848/49, stand nunmehr die Frage nach den sozialen und wirtschaftlichen Lebensbedingungen der breiten Masse der Menschen im Mittelpunkt. Der seit der Romantik bestehende Traum der Nationalstaatlichkeit wurde mit der Reichsgründung 1871 zwar verwirklicht, doch änderte er nichts an den gesellschaftlichen Problemen.¹⁶

3. Ursachen des gesellschaftlichen Problems im 19. Jahrhundert

Seitdem richteten die Literaten ihre Aufmerksamkeit auf die gesellschaftlichen Probleme. Hans Adler untersucht in seiner Darstellung über das Genre des sozialen Romans, warum soziale Probleme seit dem Vormärz literarisch thematisiert wurden. Die damals immer deutlicher zutage tretenden Folgekosten der Industrialisierung verstärkten die ohnehin schon bestehende Armut – in der Folge lebte die Unterschicht der Gesellschaft am Rande des Existenzminimums. In ihrer Situation zeigte sich der gesellschaftliche Umbruch in sehr drastischer Art und Weise.¹⁷ Seither sahen Literaten eine Zielsetzung darin, „im Dienst der Sozialkritik“ zu wirken, „die global als Appell an Besitzende, Mächtige und Gebildete zur Verbesserung der Lage der Armen und Proletarisierten charakterisiert werden kann, wobei der Appell die Form der Werbung um Verständnis und um Mitleid, aber durchaus auch die der Drohung annehmen kann“¹⁸. Die Beobachtung Adlers deutet

¹⁴ Schmitt, Carl: Politische Romantik. 6. Aufl. Berlin: Duncker und Humblot, 1998. S. 32.

¹⁵ Hoffmann, Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur, a. a. O., S. 284.

¹⁶ Ebd., S. 287.

¹⁷ Adler, Der soziale Roman, a. a. O., S. 195.

¹⁸ Ebd., S. 198.

darauf hin, dass sich die deutsche Gesellschaft aus mindestens fünf Gruppen konstituierte: den Besitzenden, den Mächtigen, den Gebildeten, den Armen und dem Proletariat. Die ersten drei Gruppen seien verpflichtet, die schwierige Existenzlage der anderen zwei Gruppen mitzufühlen und zu verbessern. Sonst könnte der Klassenunterschied eine „Bedrohung“, eine soziale Gefahr, sein, in deren Folge sich der gesellschaftliche Umsturz ereignen könne. Daran lässt sich die folgende Frage anschließen: Warum ergeben sich aus dem Klassenunterschied des 19. Jahrhundert erstmals soziale Probleme?

Im 18. Jahrhundert befand sich Deutschland noch in einer Feudalgesellschaft. Dieser Zustand änderte sich erst im Zuge der Französischen Revolution, dann mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert. Ein neuer bürgerlicher Mittelstand, dessen Mitglieder sich aus einer Gruppe von Angestellten konstituierten, gewann an sozialer Größe und Bedeutung. Mit der sozialen Entwicklung wurde diese Gruppe zur dominierenden Kraft in allen zentralen gesellschaftlichen und ökonomischen Bereichen. Diese Gesellschaft wird als „Bürgerliche Gesellschaft“ bezeichnet.¹⁹ Die zentrale Gruppe des Gesellschaftsromans ist der Mittelstand, die Angestellten, das Bürgertum.

Das Bürgertum lässt sich durch zwei Merkmale von den Arbeitern abgrenzen: Es sei ihr „subjektiver Wille“ und „bürgerlich“ gewesen.²⁰ Die Klassenzugehörigkeit wurde nicht durch die Herkunft der Familie entschieden, sondern „durch Berufsfunktionen bestimmt“.²¹ Verschiedene Berufe erfüllen verschiedene Bedürfnisse der Gesellschaft, und sie lassen die Organe der Gesellschaft funktionieren. Die Individuen suchen durch die Gruppenzugehörigkeit ihre Identität in einer Gesellschaft. Zugrunde liegt, dass jedes Individuum auf Probleme trifft, die nur mithilfe der Gesellschaft anderer Menschen gelöst werden können – es werde dann „durch Konsolidierung in einer gemeinsamen Kultursphäre [anfangen], zu der ‚alle Bürgerlichen‘ Zutritt haben, [...] einen Zugang zu

¹⁹ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1866-1918. Band 1. Arbeitswelt und Bürgergeist. München: Beck, 1998. S. 374-381.

²⁰ Ebd., S. 376.

²¹ Eibl, Karl: Die Entstehung der Poesie. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel Verlag, 1995. S. 198.

suchen.“²² Es wachse nun nicht nur der Bedarf der Integration des wirtschaftlichen oder politischen, sondern auch des kulturellen Konsensraumes.²³

Karl Eibl weist anschließend darauf hin, dass „jeder in zwei Kulturen [lebt], einer durch den (Berufs-)Stand zugewiesenen kontingenten und einer ‚bürgerlichen‘ allgemeinen“.²⁴ Mann lasse sich durch solche Teilhabe selbst als „bürgerlich“ definieren. Der Dreh- und Angelpunkt der Teilhabe ist die Bildung. Diese bürgerliche Kultur wirkte sich im „Bildungsbürgertum“ aus. Bildung bezieht sich hier vor allem auf die literarische Erziehung. Eibl knüpft seine Ansicht an Schillers Meinung, die Schiller in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* geäußert hat: Schiller glaubte, dass die Dichtkunst die getrennten Kräfte der Seele wieder in Verbindung bringen könne. Dadurch werde nach der Meinung von Eibl eine für alle zugängige Kultursphäre in einer differenzierten Gesellschaft eingerichtet. Es gebe darüber hinaus noch eine gesellschaftlich-kommunikative Funktion bei der Erziehung durch die kanonischen Werke. In dem Kulturbereich werde auch ein Raum für Meinungsfreiheit entwickelt. Das Bildungsbürgertum gewährleiste Sozialität.²⁵

Aber das durch Beruf (Besitz) und Kultur (Bildung) geprägte Bürgertum konnte schließlich seine Probleme mit der Gesellschaft nicht harmonisch lösen. Teilhabe an der Macht war ein erster Schritt, um die eigenen Interessen der Gruppe zu vertreten. Sozialistische Parteien bildeten sich, und sie zeigten sich ihrer politischen Konkurrenz als regierungsfähig. Gegen die soziale Ungerechtigkeit anzukämpfen war Ziel der Vereinigung der Benachteiligten. Sie wollten diejenigen, die von der Ungleichverteilung profitierten, ausfindig und publik machen. Als Ziel strebten die von den Bürgern gegründeten Parteien nach der Angleichung der Lebensbedingungen aller Schichten, die durch wohlfahrtsstaatliche Einrichtungen und Entwicklungspolitik, vor allem aber durch die Steigerung des verteilbaren Wohlstands die Unstabilität des Wirtschaftssystems zu ver-

²² Ebd., S. 199.

²³ Ebd., S. 198.

²⁴ Ebd., S. 199.

²⁵ Eibl, Karl: Die Entstehung der Poesie, a. a. O., S. 200-206.

meiden suchten.²⁶ Von diesem Wunsch geleitet, wollte die Gruppe der Angestellte einen Sonderstatus innerhalb einer Gesellschaft erhalten, um ihre politische Macht zu konsolidieren. In der Regierung gab der Adel in Armee und im Staatsdienst noch den Ton an. Sein Denken galt den demokratisch bürgerlichen Parteien als sehr konservativ und fortschrittsfeindlich. Um Privilegien zu bewahren und um Wähler zu gewinnen, konkurrierten und kämpften der Staat und die bürgerliche Parteien gegeneinander.

Hinter der Konkurrenz und der Forderung nach dem Sonderstatus des Bürgertums und dessen „Abgrenzungswillen“, wie der Historiker Thomas Nipperdey analysierte, „steckte gewiss eine Furcht vor Nivellierung und Proletarisierung, vor dem Absinken in die Masse der Unterschicht, dem Statusverlust.“²⁷ Der Abgrenzungswille orientierte sich an vorbürgerlichen deutschen Traditionen – die ständische Vorstellung von Herkunft und Bildung, Berufstradition, Lebensstil und Selbstverständnis gehörten wesensmäßig dazu. Dadurch hatten die Angestellte einerseits ihren Stand zu dem „gehobenen“ Bürger (hier: den Akademikern, den Unternehmern, den Selbstständigen) erhoben, andererseits vergrößerte es den Abstand zwischen den Klassen. Diese Leute waren in ihrem gesellschaftlichen Leben von den Arbeitern und von den normalen Bürgern getrennt. Sie lebten am Rand der Gesellschaft. In den größeren Städten hatten sie nur mit ihrem engeren Kreis umzugehen.²⁸ Der Abgrenzungswille vertiefte die Kluft zwischen den Klassen. Innere Unruhen erschütterte die Stabilität des Gesellschaftssystems. Soziale Probleme und Konflikte wuchsen wie Pilze aus dem Boden.

Heinrich Mann kannte die Quelle der Probleme. Er sagte: „Es ist notwendig, soziale Zeitromane zu schreiben. Die deutsche Gesellschaft kennt sich selbst nicht. Sie zerfällt in Schichten, die einander unbekannt sind, und die führende Klasse schwimmt hinter Wolken.“²⁹ Er wollte die Kluft zwischen den gesellschaftlichen Schichten überbrücken. Als Schriftsteller versuchte er, die zwischenmenschlichen Verhältnisse der verschiedenen Gruppen zu reflektieren, indem er sie auf eine realitätsnahe Weise im Gesellschafts-

²⁶ Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997. S. 1058.

²⁷ Nipperdey, ebd., S. 377.

²⁸ Nipperdey, Deutsche Geschichte, ebd., S. 377, 378.

²⁹ Schröter, Klaus: Heinrich Mann. 18. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998. S. 41.

roman darstellte. „Nun hilft der soziale Roman mehr als jedes andere Mittel, dass eine Gesellschaft sich selbst erkennen lernt.“³⁰ Der Leser könne die Differenzierungen des Klassenunterschieds erst durch die Darstellung des Romans besser verstehen und dann versuchen, mit den anderen aus den verschiedenen Schichten zu kommunizieren und sich mit diesen zu verbinden.

4. Vertreter des deutschen Gesellschaftsromans: Theodor Fontane und Heinrich Mann

Der Historiker Nipperdey huldigt Fontanes literarischer Position im Deutschland des 19. Jahrhunderts: „Dem Typus des großen Gesellschaftsromans hat in Deutschland einzig Fontane entsprochen.“³¹ Vor einer Untersuchung der literarischen Gattung „Deutscher Gesellschaftsroman“ sollte daher der große Beitrag des Schriftstellers Theodor Fontane zu dieser Gattung aufgezeigt werden. Nach Volker Ebersbach – Heinrich Manns Biograf – galt Fontane für Heinrich Mann als Wegweiser in seiner literarischen Laufbahn. Im kalifornischen Exil hängt sogar ein Bildnis Fontanes über Heinrich Manns Arbeitsplatz. In einem Briefwechsel mit seinem Jugendfreund Ludwig Ewers offenbart Heinrich Mann seine frühere Verehrung für Fontane: „Kennst du Theodor Fontane? Er ist mein Leibpoet unter den Neuen. Ich kenne ihn als Kritiker von brillantem, freiem Urteil und als Romancier von Schneid und Geschick.“³² In späteren Jahren wird er von Heinrich Mann als der wichtige Nachfolger und Vermittler der französischen literarischen Tradition betrachtet: „Mit Theodor Fontane dringt der Grundgehalt des französischen Romans in die deutsche Literatur.“³³ Die großen französischen Romanciers wie Balzac, Flaubert und Zola sind die für Heinrich Manns Denken und Werk bestimmend gewordene Einflusskräfte. In vielerlei Hinsicht erscheinen die beiden

³⁰ Mann, Heinrich: Verteidigung der Kultur – Antifaschistische Streitschriften und Essays. 2. Aufl. Berlin u. Weimar: Aufbau Verlag, 1973. S. 151.

³¹ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1866-1918. Band 1. Arbeitswelt und Bürgergeist. München: Beck, 1998. S. 764.

³² Ebersbach, Volker: Heinrich Mann – Leben, Werk, Wirken. Leipzig: Philip Reclam Jun., 1978. S. 42. In Bezug auf die zitierte Quelle des originalen Inhalts des Briefs siehe Anmerkung 32 auf S. 322.

³³ Mann, Heinrich, a. a. O. S. 151.

Schriftsteller – Heinrich Mann und Theodor Fontane – durch nicht wenige innere Wesensmerkmale miteinander verbunden.

Theodor Fontane war erst spät in seiner Lebenszeit als Schriftsteller erfolgreich. Die Gesellschaftskritik Fontanes begleitet die verhängnisvolle Entwicklung Deutschlands zwischen der Reichsgründung im Jahre 1871 bis zum Beginn der Ära Wilhelms II.³⁴ Die Aufgabe der Fortsetzung übernimmt Heinrich Mann beginnend mit der Jahrhundertwende in dem Werk *Im Schlaraffenland* und kurz danach in Romanen wie *Professor Unrat* und *Die kleine Stadt*. Vergleicht man die Biografien von Fontane und Mann, so finden sich die folgenden parallelen Züge: Fontane betont stets seinen Stolz auf die französische Abstammung seiner Mutter, was sich auch indirekt in manchen Eigenheiten seiner Romane nachweisen lässt. Heinrich Manns Mutter war mütterlicherseits brasilianischer Herkunft – auch bei ihm spiegelt sich die Bedeutung dieser Tatsache in seinen Werken wider. In der Darstellung der ersten Lebensjahre der Heldin des Romans *Zwischen den Rassen* stützt sich Heinrich Mann auf die autobiografische Aufzeichnung seiner Mutter.³⁵

Die Jugenderinnerungen an die Heimat- und Wohnstädte – bei Fontane Swinemünde und Berlin, bei Heinrich Mann Lübeck und Berlin – helfen den Autoren als Erzähler dabei, die Atmosphäre solcher Städte lebendig in ihrer Dichtung wiederzugeben. Obwohl es Fontane an höherer Schulbildung mangelte, sind seine Romane dennoch durch ausgebreitete historische Studien bereichert, welche er auf autodidaktischem Weg gewonnen hat. Auf dem Weg zum Schriftsteller war für Fontane die Zeit als Korrespondent in London, wo er die realistischen Werke der englischen Schriftsteller Dickens und Thackeray kennengelernt hat, außerordentlich wichtig. Vor allem der Roman *Vanity Fair* von Thackeray gilt Fontane als Vorbild für seine späteren Berliner Romane. Durch die journalistische Praxis beim Schreiben von Reportagen und Reiseberichten erwirbt Fontane für sich seine eigene Erzähltechnik in Bezug auf sein späteres literarisches Schaffen. Zusätzlich öffnet sich auf seinen Dienstreisen der Blickwinkel auf die Welt.

³⁴ Mommsen, Katharina: Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1973. S. 13.

³⁵ Ebersbach, a. a. O., S. 119.

„Die Weltbildung“, die dem Verkehr mit Vertretern aller Klassen aus verschiedensten Lebensmilieus während der Reise gleichkommt, verschafft ihm eine breite Lebenserfahrung und Kenntnisse über die gesellschaftliche Wirklichkeit. Der mehrjährige Aufenthalt im Ausland führt bei ihm zu einer Relativierung der Heimat durch die Fremde, wodurch Fontane sein England- und Preußen-Bild revidiert und eine Rückwendung zur Heimat hin einleitet.³⁶

Nach der Versetzung in die Oberprima beginnt Heinrich Mann zuerst eine Buchhandlungslehre in Dresden und arbeitet später als Volontär im S. Fischer Verlag in Berlin. In seiner Berliner Zeit erlangt er durch den Vorlesungsbetrieb an der Universität Kenntnisse in verschiedenen Fachbereichen. Wegen einer Krankheit bricht er sein autodidaktisches Studium ab und führt in der Folge ein Wanderleben in Badeorten, vor allem in Italien.³⁷ „Erst Italien machte Heinrich Mann zum Deutschland-Analytiker.“³⁸ Wie schon bei Fontane fungiert das Auslandserlebnis Heinrich Manns als solide Basis für die Wirklichkeitsschilderungen des Romanciers.

Zeit seines Lebens befindet sich Fontane stets in einer schwierigen finanziellen Lage. In der Hoffnung, seine Familie ernähren zu können, wird er aufgefordert, seine Hauptbeschäftigung mit der literarischen Produktion auf die Seite zu legen, um stattdessen journalistische Berichte zu produzieren. Auch seine Romane bringen ihm zu Lebzeiten nur unzulänglichen Publikumserfolg. Katharina Mommsen weist darauf hin, dass dies der von ihr als anstößig empfundenen Gesellschaftskritik geschuldet sei.³⁹ Die satirischen Werke Heinrich Manns, in denen die Schattenseiten der wilhelminischen Gesellschaft dargestellt werden, stießen auf großes Missverständnis und wurden auch im Hinblick auf die Rezeption seiner Werke durch seine Zeitgenossen kritisiert. Als Folge solcher Reaktionen war der Verkaufserfolg seiner Bücher entsprechend schlecht. Den Höhe-

³⁶ Grawe, Christian: Theodor Fontane. In: Deutsche Dichter – Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1995. S. 487.

³⁷ Vgl. Schröter, Klaus: Heinrich Mann. 20. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002. S. 26-30.

³⁸ Zit. aus Jasper, Willi: Der Bruder Heinrich Mann – Eine Biographie. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 83.

³⁹ Mommsen, a. a. O., S. 14.

punkt seines literarischen Schaffens erreicht Heinrich Mann schließlich beim Roman *Der Untertan*. Danach wendet er sich leidenschaftlich dem gesellschaftlichen und politischen Engagement zu, welches von politischer Essayistik und journalistischen Berichten geprägt ist. 1940 wurde er von den Nazis ins Exil nach Amerika gezwungen. Das Amerika-Exil ist für ihn durch Geldknappheit gezeichnet; ab dieser Zeit war er auf die finanzielle Unterstützung seines jüngeren Bruders Thomas angewiesen. Es ist bemerkenswert, dass die Biografien dieser beiden Literaten zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen.

Zur Form des Gesellschaftsromans gehört ein bestimmtes Maß an Gesellschaftskritik. Wie bereits erwähnt, wurde die kritische Haltung Fontanes, mit der er sich gegen die herrschende Meinung seiner Zeitgenossen stellt, vom breiten Leserpublikum seiner Zeit nicht akzeptiert. Im folgenden Verlauf dieser Studie sei im Wesentlichen von den Schwerpunkten der Gesellschaftskritik und der Besonderheit der Erzähltechnik Fontanes ausgegangen, um auf diese Weise die Besonderheit des Gesellschaftsromans Fontanes in der deutschen Literaturgeschichte nachzuweisen.

Die Gesellschaftskritik, welche Fontane in seinem Werk formuliert, richtet sich vornehmlich gegen die geistigen Zustände in Fontanes Heimatland Preußen. Das gebildete Publikum in Deutschland ist stolz auf die Errungenschaften der Bismarckzeit und glaubt fest daran, dass das Land eine Führungsrolle in den anderen Industrieländern spielen soll. Während überall im Land der Fortschritt auf allen Gebieten gepriesen wird, hat Fontane Zweifel an den in Deutschland aufkeimenden nationalistischen, chauvinistischen Ideen, dem Militarismus und dem Mammonismus, welche er als negative Begleiterscheinungen des Fortschritts fürchtet und kritisiert. Im Zentrum der Gesellschaftskritik Fontanes steht die führende Klasse des Staates – der preußische Adel. Nach Fontane mangelte es den meisten preußischen Adligen an Wissen, Moral- und Schönheitssinn, wodurch sie in seinen Augen den Anspruch verwirkt haben, im Staat eine führende Rolle zu spielen. Insbesondere auf den Schönheitssinn für Kunst und Leben legt Fontane besonderen Wert. Ihm zufolge repräsentiert der Schönheitssinn eine Grundbedingung des Lebens. Einen Mangel an diesem Sinn setzt er mit existentieller Gefahr für Leib, Leben und Staat gleich.

Die Schuld an Verarmung und Verengung des Adels wird bei Fontane im Allgemeinen der Bildung zugeschrieben. Das Problem der Bildungsinsuffizienz betrifft nicht nur den Adel, sondern gleichermaßen sämtliche Gesellschaftsklassen. Die Dekadenz breitet sich in allen Bereichen der Gesellschaft aus. Nebenbei macht Fontane den Mangel an Bildung auch für entscheidendes politisches Versagen verantwortlich. Er behauptet, dass die unqualifizierte Führungsschicht nicht imstande sei, die Zeichen der neuen Zeit zu begreifen. Ein Beispiel lässt sich im Roman *L'Adultera* finden, wo die Gestalt Bismarcks als jemand charakterisiert wird, dem es an Erleuchtung, an Gedanken sowie an großen schöpferischen Ideen mangelt. Fontane glaubt, dass sich der Führungsanspruch eines Politikers hauptsächlich nicht auf seinen intellektuellen Fähigkeiten gründet, sondern auf einer moralischen Qualität, die er als „Herzensbildung“ bezeichnet. Politisch gesehen identifiziert er sich in seinen letzten Lebensjahren mit der sozialdemokratischen Partei und vertritt die Ansicht, dass dieser die Zukunft gehöre.

Aus Sicht Fontanes ist das Phänomen der sogenannten Bourgeoise ein Rückschritt für die Gesellschaft. Sein Vorwurf besteht darin, dass diese philisterhaften Neureichen sich täglich nur ums Geldverdienen bemühen und ansonsten überhaupt kein Interesse an der Menschheit zeigen. Wegen ihrer wirtschaftlichen Stärke haben sie sich zu einer mächtigen Gruppe im Staat entwickelt. Sogar die sozialen Normen orientieren sich an ihnen. Als Folge davon kommt es zur geistigen Verkümmern aller Schichten der Gesellschaft. Fontanes Angriff gegen die Bourgeoise wird nicht direkt geäußert, sondern verbirgt sich im Roman im Personengespräch mit würzigem Humor. Mittels seiner Dialogkunst schafft Fontane „eine gesellige Sprache“⁴⁰ aus einer Haltung des heiteren Darüberstehens heraus, und dieser Stil macht ihn zum „großen Humoristen“ in der deutschen Literatur. Gesellschaftskritik aus heiterer Distanz zu behandeln, bedeutet Humanität in der Geltendmachung derselben und erschafft eine Bereitschaft zum Umdenken.⁴¹ Beim Vergleich des Gesellschaftsromans von Theodor Fontane mit Heinrich Manns Werken offenbart sich ein großer Unterschied bei der Wahl der Stilmittel. Gegenüber der satiri-

⁴⁰ Vgl. Mommsen, a. a. O., S. 53. Die Art der Sprache Fontanes wird bei Hoffmannsthal so bezeichnet.

⁴¹ Bis dahin sind es die Forschungsergebnisse Katharina Mommsens, die hier zusammengefasst werden. Vgl. Mommsen, a. a. O., S. 11-56.

schen Schreibweise Heinrich Manns erscheint die Aggressivität der Gesellschaftskritik, die bei Fontane durch Humor erreicht wird, ausweichend.

Statt ein breites Panorama dazustellen, bevorzugt es Fontane, das Gesellschaftsbild in seinem Erzählwerk durch Einzelfälle nachzuzeichnen. Der Standpunkt Fontanes lautet, dass der Einzelfall immer überzeugender sei als die Gesamtanalyse und dass das, was immer die Gesellschaft bestimme, als verinnerlichte Erfahrung beschrieben werde⁴². Im Schicksal des Einzelnen lassen sich die sozialen Probleme und Widersprüche aufzeigen. Dass der Einzelne sein Leben nicht mehr meistern kann, ist das mittelbare Resultat des Gesellschaftszwangs. Die Ansprüche der Gesellschaft an den Einzelnen stellen sich wie Seelenforderungen, soziale Verhaltensnormen und internalisierte Rechtschaffenheitsappelle heraus, deren Fragwürdigkeit und Hinfälligkeit in Fontanes Romanen durch die seelischen Erfahrungen und Verformungen von Individuen demonstriert werden. Diese Form des Gesellschaftsromans bei Fontane wird von Helmut Koopmann als „erzählte Sozialpsychologie“ bezeichnet. Die Frauen sind bei Fontane die Leidtragenden der maskulinen Gesellschaft. In seinen sympathisch angelegten Frauengestalten werden die gesellschaftlich tabuisierten Themen wie Sexualität oder Standesmoral dargestellt⁴³ und wird die Erfolgsethik der Bourgeoisie und deren kleinbürgerliche Aufstiegsmentalität getadelt.⁴⁴

Helmut Koopmann ist überzeugt, dass Fontane überhaupt nicht als Sittenrichter der von ihm veranschaulichten Gesellschaft gegenüber auftreten will: Obwohl Fontane im Roman indirekt Widerspruch und Schwäche einer Gesellschaft enthüllt, geschieht dies letzten Endes zum Zweck zur Verteidigung der gesellschaftlichen Ansprüche. In seiner Vorstellung ist das Individuum stets mit der Gesellschaft verbunden und auch von dieser abhängig, sodass man das Zusammenleben respektieren und die Sozialethik befolgen muss. Eine Ausnahme besteht dann, wenn die Normen der Gesellschaft die Menschheit

⁴² Koopmann, Helmut: Gesellschafts- und Familienromane der frühen Moderne. In: Mix, York-Gothart [Hrsg.]: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2000. S. 330.

⁴³ Zirbs, Wieland et al. [Hrsg.]: Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur. 9. Ausgabe, Berlin: Cornelsen Verlag, 1996. S. 309.

⁴⁴ Koopmann, a. a. O., S. 329-338.

verletzen – in diesem Fall verlieren sie sowohl ihre Bedeutung als auch ihre Geltung. Weil Fontane so sehr an der immanenten Gesetzlichkeit der Gesellschaft festhält, zieht Koopmann folgende Schlussfolgerung: Fontane ist ein Verteidiger der Normen, kein Rebell gegen sie.⁴⁵ An dieser Stelle tritt ein essenzieller Unterschied zwischen der kritischen Haltung Fontanes und derjenigen von Heinrich Mann zutage. Als brillanter Satiriker kritisiert Heinrich Mann mit erbarmungsloser Schärfe die wilhelminische Gesellschaft und rebellierte gegen die existierenden Verhältnisse im kulturellen, sozialen und politischen Bereich. In seinen satirischen Werken werden die Angriffsobjekte häufig durch negatives Deformieren gezielt und aggressiv angeprangert. Das Ziel seiner Gesellschaftskritik ist es, die Fassadenhaftigkeit der wilhelminischen Gesellschaft zu entlarven und seine Leser zu einer kritischen Geisteshaltung zu erziehen.

Den Gegenstand eines Gesellschaftsromans bildet die zeitgenössische Gesellschaft des Schriftstellers. Mit Blick auf die Darstellungsweise einer erzählten Gesellschaft in Heinrich Manns Gesellschaftsnovellen und Romanen hat Peter Hasubek die Grundregeln von Heinrich Manns Erzählkonzept folgendermaßen zusammengefasst: Die Gesellschaft wird in verschiedenen Bildern – in einer skizzenhaften Gesellschaftsszene – präsentiert und überwiegend in Gesprächsform zur Schau gestellt. Statt mit komplizierten Handlungssträngen die Gesellschaft zu beschreiben, unternimmt Heinrich Mann den Versuch, die Handlung auf ein Minimum zu reduzieren, um die Gesellschaftsbilder in aller Ausführlichkeit zu schildern. Die behandelten Themen sind gegenwartsnah sowie aktuell und werden mit Kritik oder Ironie eingeführt. Durch die Typisierung der Figuren werden die verschiedenen gesellschaftlichen Standpunkte vertreten, indem die Meinungen der Figuren über ein bestimmtes Thema polyperspektivisch erörtert und erzählt werden. Bei Fontane ist die Sprach- und Verhaltensweise jeder Figur von der Gesellschaft determiniert. Es sind eben diese besonderen Merkmale der Erzählstruktur Heinrich Manns, die sich bereits in den Achtzigerjahren in den Gesellschaftsromanen Fontanes herauskristallisieren.⁴⁶

⁴⁵ Koopmann, ebd., S. 333.

⁴⁶ Vgl. Hasubek, Peter: Der junge Heinrich Mann und Theodor Fontane – Zu den Anfängen der Gesellschaftsnovelle bei Heinrich Mann. In: [seines] Der Indianer auf dem Kriegspfad: Studien zum Werk Heinrich Manns 1888-1918. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1997. S. 80-81.

Mit den unterschiedlichen Gesprächsformen⁴⁷ (Meinungsaustausch, Diskussion oder Streitgespräch) und der Figurengestaltung lassen sich die diskutierten Themen aus der Polyperspektive erzählen. Auch die Absichten und Meinungen des Schriftstellers werden den redenden Figuren in den Mund gelegt. Diese Erzähltechnik wird zwar des Öfteren in den Gesellschaftsromanen beider Schriftsteller verwendet, dabei gibt es jedoch einen großen Unterschied hinsichtlich der Schilderung der dialogisierten Gesellschaftsszene: Fontane versucht, seine Einstellung zur Gesellschaft in „realistisch-dokumentierend[er]“⁴⁸ Weise darzustellen, die ernsthaften Themen im Gespräch im Plauderton aufzugreifen und „die Dinge in ihrem Sosein in der Wirklichkeit festzuhalten und wiederzugeben“⁴⁹. Im Gegensatz zu Fontane bemüht sich Heinrich Mann darum, „die Wirklichkeit zu verwandeln, sie unter einer bestimmten Perspektive zu sehen, sie zu verklären“⁵⁰. Die Gesprächsgestaltung bei Heinrich Mann spitzt sich häufig zu Spannung, zum Streit oder zum Konflikt zu, um die strittigen Aspekte hervorzuheben. Heinrich Mann setzt in seinen Werken durchaus gesellschaftskritische Akzente, die öfter zur Satire gesteigert werden und mit denen er darauf abzielt, die harte Wahrheit in der Wirklichkeit bis zur Erkennbarkeit bloßzustellen.

Bis zu diesem Punkt nimmt Heinrich Mann von Fontanes Werk Kenntnis und zieht Einflüsse daraus. Aber zugunsten der kritischen Wirkung geht Heinrich Mann über Fontanes Darstellungskunst hinaus und entwickelt seinen eigenen Stil. Nach Theodor Fontane avancierte Heinrich Mann auf diese Weise zu einem der größten Romanciers Deutschlands im Genre des Gesellschaftsromans.

⁴⁷ Gesprächsform als Erzähltechnik bei Heinrich Mann wird von Peter Stein als „Dialogizität“ bezeichnet. Vgl. Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 38.

⁴⁸ Vgl. Hasubek: Der junge Heinrich Mann und Theodor Fontane, a. a. O., S. 89-90.

⁴⁹ Ebd., S. 91.

⁵⁰ Ebd.

III. Die verschiedenen Arten der Schreibformen von Gesellschaftsromanen

Bis zur Aufklärung findet man Texte der Gattung Satire lediglich im Bereich der Theologie. Erst seit dem Naturalismus tritt die deutsche Satire unübersehbar und bestimmend hervor.¹ Die Satire Heinrich Manns würde ihm zur Ehre gereichen. Das Metzler Literatur Lexikon würdigt ihn deshalb als ersten großen Satiriker der deutschen Literatur nach dem literarischen Realismus, weil er „durch seine ‚wilhelminischen Bücher‘ in Deutschland die menippeische Großform der Satire zu neuem Leben [erweckt]“².

In dieser Abhandlung soll zunächst einmal die Frage geklärt werden, aus welchem Grund Heinrich Mann seine Gesellschaftsromane als Satire ausführt. Eine negative Begleiterscheinung der Satire besteht schließlich darin, dass die verzerrende Darstellungsart eine Verwirrung der Lesern bewirkt, weswegen Hanno König die Notwendigkeit sieht, einen subjektiven Grund für die Wahl dieser Stilform bei Heinrich Mann zu suchen. Im autobiografischen Essay *Ein Zeitalter wird besichtigt* findet man eine auf diese Fragestellung bezogene Äußerung Heinrich Manns mit folgendem Wortlaut: „Eine komische Handlung, tragisch bestimmt, die lustige Fratze, darunter die harte Wahrheit selbst“³ und „durchaus genau sein wollen ist ein ästhetisches Bedürfnis, bevor es ein moralisches wird. Die Literatur befestigt den Sinn für die Wahrheit.“⁴ Aufbauend darauf stellt König seine These zur Erklärung der Intention Heinrich Manns auf.

König behauptet, dass Heinrich Mann seine Werke bewusst satirisch preisgibt, mit dem Ziel, seine eigene Innerlichkeit bei der Schilderung der gesellschaftlichen Realität von Anfang wahren zu können. Während die Innerlichkeit von der Wirklichkeit abgespaltet

¹ Arntzen, Helmut [Hrsg.]: Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1964. S. 7 u. 11.

² Vgl. Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle, 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 409.

³ Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt – Erinnerungen. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2001. S. 203.

⁴ Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt – Erinnerungen, a. a. O., S. 205.

und schmerzlich gesteigert wird, entsteht dadurch eine dichterische Wirklichkeit, in der „Innerlichkeit und Realität tragikomisch pointiert, dialektisch aufeinander bezogen, hoffnungslos geschieden sind“⁵, sodass die gesellschaftlichen Zustände objektiviert werden, wobei der Dichter als subjektiv Empfindender währenddessen zurücktreten kann – so deutet Hanno König die psychologische Auseinandersetzung Heinrich Manns.

Der Frage, mit welcher Intention Heinrich Mann die Satire als Schreibmittel im Gesellschaftsroman verwendet, wird von Renate Werner anhand ihrer Interpretation des Romans *Schlaraffenland* nachgegangen. Ihrer Ansicht nach zielt das Werk nicht auf konkrete Sozialkritik, sondern auf die Destruktionen der bürgerlichen Ideologie ab. Durch eine Literatursatire, welche die geistige Korrumpierung einer Kunst bloßlegt, die sich auf das System dieser Gesellschaft eingelassen hat, wird die Ideologie angegriffen und dekonstruiert. Ferner weist sie darauf hin, dass diese Intention Heinrich Manns mit der Tradition der französischen Sozialromantik, vor allem mit dem Einfluss seines literarischen Vorbildes – Gustave Flaubert –, zusammenhängt. In seinem Werk wiederholt und rezipiert Heinrich Mann Flauberts Vorstellung über die bourgeoise Gesellschaft, in der sich die „Dummheit“ des menschlichen Daseins durch grotesk-hässliche Figuren und deren Sprache widerspiegelt.⁶

Um die Absicht Heinrich Manns genauer zu verstehen, soll an dieser Stelle zunächst eine Untersuchung zum Begriff und den Funktionen der Satire beziehungsweise der satirischen Schreibweise erfolgen.

1. Der satirische Roman

1.1. Begriff der Satire

In der Abhandlung *Über naive und sentimentale Dichtung* bei Schiller bezieht sich das Satirische hauptsächlich auf die Empfindungsweise der Dichter, „wenn er [hier: der

⁵ König, Hanno: Heinrich Mann – Dichter und Moralist. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. S. 20-21.

⁶ Werner, Renate: Heinrich Mann – Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand. München: Carl Hanser Verlag, 1976. S. 94-100.

Dichter] die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideal (in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf dasselbe heraus) zu seinem Gegenstande macht“ und wenn er „je nachdem [...] im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt“.⁷ So ergeben sich bei Schiller mit Blick auf die Hintergedanken des Dichters drei verschiedene Arten der Satire: die strafende, pathetische oder die scherzhafte Satire. Der Dichter besitzt darüber hinaus auch die poetische Freiheit bei der Schaffung eines satirischen Werkes.⁸

Die Definition der Satire wirft die Problematik auf, dass sie häufig die Unmöglichkeit zeigt, alle möglichen Variationen zu umfassen. Gleichwohl verbirgt sich hinter allen individuellen Fällen ein allgemeingültiges Phänomen: Es steht „Aggressivität“ hinter den Wörtern, welche eine Furcht beim Angegriffenen erzeugt. Satire ist „sprachliche Sublimation der Gewalt“, die „gegen den Einzelnen gerichtet [ist]“; wird sie unter dem moralischen Aspekt betrachtet, ist sie „die literaturästhetische Darstellung des Negativen“, wie es der Satireforscher Helmut Arntzen formuliert.⁹ Lediglich wenn das Moralische sich ganz mit dem Ästhetischen vereinigt und beide zugleich geschehen, wenn also „das Moralische in der ästhetischen Form die Form im Wahrgehalt reflektiert“¹⁰, wird die Definition der Satire vervollständigt. Ziel der Satire ist es, durch Worte das betreffende Objekt lächerlich zu machen oder ihm zu schaden. Durch das rhetorisch eingekleidete Schimpfen, Tadeln oder Strafen kann dies für den Betroffenen sogar den sozialen Tod bedeuten.¹¹ Der Satireforscher Jürgen Brummack verkürzt die Definition der Satire zu

⁷ Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1997. S. 37 [Der Text folgt: Schillers Sämtliche Werke. Säkular-Ausgab. Zwölfter Band. Hrsg. von Oskar Walzel. Stuttgart/Berlin: J. G. Cotta (1905)].

⁸ Schiller, a. a. O., S. 37, 38.

⁹ Arntzen, Helmut: Satire in der deutschen Literatur: Geschichte und Theorie. Darmstadt: Wiss. Buchges. Bd. 1. Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. 1989. S. 6.

¹⁰ Arntzen, Helmut [Hrsg.]: Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts, S. 9.

¹¹ Arntzen: Satire in der deutschen Literatur. S. 7. Arntzen meint, wenn der Angegriffene auch nicht unmittelbar von Verletzung oder Tod bedroht sei, so drohe doch der soziale Tod: Lächerlichkeit könne töten.

einer Formel: Satire sei ästhetisch sozialisierte Aggression. Er weist darauf hin, dass in der satirischen Schreibweise drei konstitutive Merkmale untrennbar zusammenwirken¹²:

1. ein aggressives Merkmal: heftiger oder feindlicher Angriff (z. B. Hass, Wut) gegen ein Objekt oder eine Autorität.
2. ein soziales Merkmal: Der Angriff dient einem guten Zweck, soll abschrecken oder besser und ist an irgendwelche Normen gebunden.
3. ein ästhetisches Merkmal: Mittels verschiedener Verfahrensweisen und Stilmittel wird die ästhetische Funktion zum Vorschein gebracht.

Der satirische Text wird von einem Autor, der beabsichtigt, satirisch zu wirken, gestaltet. Die Schöpfungskraft des Satirikers bildet die „Indignatio“, was im Deutschen dem Begriff der „Entrüstung“ gleichkommt. Vom Satiriker wird ein Entrüstungsgefühl zur Sprache gebracht. Eine sprachästhetische Darstellung entsteht, „wenn Sätze und Texte als Sätze und Texte von ‚Verkehrtem‘, ‚Umgekehrtem‘, ‚Negativem‘ erscheinen bzw. gelesen werden können“¹³. Satire, die sprachästhetische Konstruktion von „Verkehrtem“ als Destruktion, ermöglicht zuallererst die entrüstete Sicht des Lesers, da ein verkehrtes Bewusstsein als Ergebnis aus der Vorstellung einer verkehrten Welt hervorgeht. Als Folge zielt Satire schließlich auf eine außerliterarische Neukonstruktion beim Leser. Mit anderen Worten: Das Ideal der Wirklichkeit muss vom Leser aus der Negation, ex negativo, selbst erstellt werden. Der Satire geht es demnach um den Vergleich von Wirklichkeit und Ideal.

Die Satire wird durch den Tadelbezug auf die Norm als das umgekehrte Lob legitimiert.¹⁴ Die Norm fungiert als Maßstab für die Beurteilung und Bewertung von Handlungen sowie als eine gesellschaftliche Konvention, die das soziale System stabilisiert und das Verhalten von Individuen koordiniert. In der Moralsatire stellt der Autor seine moralische Kritik oft in der Tadelrede dar. Die Äsopische Fabel, die häufig satirische Züge aufweist, dient der Vermittlung einer Moral, welche aus dem Inhalt der Ge-

¹² Senn, Mischa Charles: Satire und Persönlichkeitsschutz: Zur rechtlichen Beurteilung satirischer Äußerungen auf der Grundlage der Literatur- und Rezeptionsforschung. Promotionsarbeit, Universität Zürich, 1998. S. 14-29.

¹³ Arntzen: Satire in der deutschen Literatur, S. 15.

¹⁴ Ebd., S. 8.

schichte zu ziehen ist. Solche eine Satire zielt auf die Besserung von Verhaltensweisen oder auf die moralische Besserung der Gesellschaft. Dies ist einerseits der Funktion der Satire selbst, andererseits aber auch der Intention des Autors untergeordnet. Die Einstellung der Leser wird gegenüber den vom Text angesprochenen Themenbereichen auf die Absicht des Autors gelenkt.

Aus der satirischen Intention heraus werden die Gegenstände des satirischen Angriffs in sechs Gruppen angeordnet. Die satirischen Objekte der Satiriker sind folgende:¹⁵

1. individuelles, aber typisches Fehlverhalten, Laster und Schwäche;
2. unethisches oder standeswidriges Verhalten von Gesellschaftsständen oder Berufsgruppen;
3. Gesellschaftsformen, z. B. Herrschaftsform, Wirtschaftsform, Institutionen wie Kirche und Geistlichkeit, Militär, Bildungsinstitute;
4. Tagespolitik, Politiker, literarische Gegner;
5. Gerichte, Gerichtsverfahren und Strafrechtspflege;
6. stereotypisierte Vorstellungen.

In Bezug auf das satirische Objekt fügt Ralf Siebert noch eine Bemerkung hinzu, dass die Abbildung der satirischen Objekte „trotz aller Überzeichnung noch immer so weit mimetisch sein muss, dass der Rezipient das lebensweltliche Vorbild im satirischen Objekt wieder erkennen kann“¹⁶.

In der Satire-Forschung schließt Klaus Schwind seine Fragestellungen über die Funktionalisierung der Satire mit der heuristischen Konzeption der Semiotik auf, indem er die satirischen Texte als Kommunikationsphänomene betrachtet, wodurch ein Bezugssystem der „satirischen Situation“ in den literarischen Kommunikationsprozessen entsteht. Konstitutive Elemente des Systems sind Satiriker, Angriffsobjekt, satirische Norm und

¹⁵ Senn, Mischa Charles: Satire und Persönlichkeitsschutz, S. 21, 22.

¹⁶ Siebert, Ralf: Heinrich Mann – Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen: Börschen Verlag, 1999. S. 28, 29.

Rezipient, die mittels einer spezifischen Wirkungsabsicht wechselseitige Bezüge zueinander aufnehmen.¹⁷

Von der kommunikativen Perspektive aus findet sich bei Schwind ein Ansatz zur Erstellung der Funktionen der Satire. Seiner Ansicht nach obliegen der Satire zwei Hauptfunktionen: Zum einen gibt es die expressive/emotionale Funktion (diesbezüglich: Aggressivität der Haltung). Im satirischen Angriff versteckt der Satiriker „eigenes gesellschaftliches Ungenügen“ und schreibt sich „Ängstlichkeit und Unsicherheit, Enttäuschung und Zurücksetzung oder Unzufriedenheit mit sich selbst von der Seele“¹⁸. Die Aggressivität des Rezipienten gegenüber dem Angriffsobjekt des Satirikers wird durch Satire stimuliert, intensiviert, konkretisiert oder umgeleitet. Auf gesellschaftlicher Ebene kann Satire sogar „kathartische oder soziale Ventilfunktion ausüben, indem sie kollektiv begründete Spannungen, ableitend auf einen Außenseiter („Sündenbock“), projiziert; dadurch gewinnt sie eine Solidarisierung nach innen, welche wiederum zur Stabilisierung dieses Kollektivs beiträgt.¹⁹ In Bezug auf diesen Punkt trägt Heinrich Manns Romanfigur Professor Unrat unverkennbare Züge eines gesellschaftlichen Außenseiters. Heinrich Mann hat diese Figur so gestaltet, dass sie dem wilhelminischen Bürgertum die Schwäche und Abgründe seiner bürgerlichen philiströsen Doppelmoral wie ein Spiegel vorhält. Kurz vor dem Zusammenbruch der gesellschaftlichen Sittenordnungen wird Unrat verhaftet und aus der Gesellschaft verbannt. Seine Existenz als „Sündenbock“ der Gesellschaft befreit die Stadt vom Druck ihres eigenen Lasters.

Außer der expressiven/emotionalen Funktion besitzt die Satire ferner eine appellative/kommunikative Funktion, die sich vornehmlich auf das Engagement und die Normvermittlung bezieht. Die Satire beinhaltet die Überredungsabsicht des Satirikers, die auf eine erwünschte Korrektur hindeutet. Dem Rezipient wird eine parteiische Stellungnahme abverlangt, innerhalb welcher er die Wertzuordnung des Satirikers in Bezug auf Norm und Normwidriges übernehmen soll. In Bezug auf soziale Zwecke der Satire folgt

¹⁷ Schwind, Klaus: Satire in der funktionalen Kontexten: theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988. S. 22.

¹⁸ Ebd., S. 64.

¹⁹ Ebd., S. 67.

Schwind der Ansicht Jürgen Brummacks, dass Satire den Anspruch des „Allgemeinnützlichen“ gegenüber dem der „Allgemeinheit Schädenden“ erhebt.²⁰ Die vom Satiriker propagierte satirische Norm steht stets den in der Wirklichkeit geltenden Normstrukturen gegenüber. Die satirische Norm verhält sich entweder defensiv zu den verfestigten Wert- und Wirklichkeitsvorstellungen oder relativiert sie offensiv bis hin zum Aufbau neuer Formen, Wertvorstellungen oder Ordnungsprinzipien – dadurch enthält eine solche Satire ihren zukunftsweisenden und fortschrittlichen Sinn. Im extremsten Fall kann die satirische Norm mit utopisch-anarchischer Freiheit die gewohnten Relationen der Welt auseinanderreißen und die selbstverständlich hingegenommenen Wahrnehmungsstrukturen erschüttern.

Der Satiriker steht vor der Aufgabe, seinen Angriff auf indirekte Weise stilistisch zu vermitteln. Die satirische Indirektheit äußert sich in „Verzerrung“ durch „Verstellung, Verkehrung, Verkleidung, Verdrehung, Verschiebung, Verschlüsselung des eigentlich Gemeinten“²¹, die dabei in Relation zur „Wirklichkeit“ steht. In solchen satirischen Verformungsoperationen finden häufig antithetisch strukturierte Figuren Anwendung, die auch durch die verschiedenen Stilmittel wie „zeitliche oder räumliche Verschiebung, Gegenüberstellung, Vertauschung, Ersetzung, Symbolik, Irreführung und Verwendung der rhetorischen Figuren (z. B. Ironie, Parodie etc.)“²² in der sprachlichen Struktur veranschaulicht werden.

1.2. Funktionen der Satire im Gesellschaftsroman: Politische Intention und normensetzende Funktion

Die Errungenschaften der englischsprachigen satirischen Schriftsteller im 18. Jahrhundert sind Meilensteine in der Entwicklung des satirischen Gesellschaftsromans. Spricht man über weltberühmte Satiriker, ist die Erwähnung des im 17. Jahrhundert geborenen irischen Schriftstellers Jonathan Swift unvermeidlich. Sein Roman *Gulliver's Travel* ist ein fantastisches Werk, in dem die Fantasie gerade der Entlarvung zeit-

²⁰ Ebd., S. 70, 71.

²¹ Ebd., S. 89.

²² Senn: Satire und Persönlichkeitsschutz, a. a. O., S. 36.

genössischer Missstände dient, weshalb es später auch weltweit als ein klassisches satirisches Werk Anerkennung fand. Das Werk wurde von seinen Zeitgenossen Alexander Pope und John Gay so rezipiert: „Das Buch hat viel mehr Entzücken als Zorn und Betroffenheit unter Swifts satirischen Opfern ausgelöst, weil diese die Satire nicht auf bestimmte Personen, Vorfälle oder Parteien bezieht, sondern als allgemeine Satire ansieht.“²³

Im Zentrum der satirischen Angriffe Swifts steht „die Unsinnlichkeit der Kriege, in die die Herrscher aus egoistischer Macht- und Expansionslust die Völker verwickeln“²⁴. In den positiven Gegenbildern des Romans drückt sich indirekt ein politischer Veränderungswille des Autors aus, welche man als Appell an die menschliche Vernunft werten kann. Swift ist nicht nur bekannt als erfolgreicher Satiriker, sondern er verwendet seine schriftliche Begabung ebenfalls auf dem politischen Feld. Seine satirischen Attacken richten sich etwa gegen das damalige Kirchensystem sowie die Ungerechtigkeit des Wirtschaftszustandes in seinem Heimatland.

Nicht nur Swift kannte die politische Funktion der Satire, auch viele andere seiner Schriftstellerkollegen, z. B. John Dryden, setzten diese aggressive Kunst bewusst als Waffe im politischen Kampf ein. Nach Dryden repräsentiert die Satire eine Literaturform gegen die Gefahr der Langeweile, die aus dem traditionellen Schreibstil heraus entstanden ist. Er gibt der Satire in Bezug auf die erzieherische, humanisierende Wirkung auf die Gesellschaft ferner eindeutig den Vorzug gegenüber seiner politischen Intention.²⁵ Der bei Dryden hervorgehobene Wert der Satire ist die Normbindung, die durch epochal dominierende Wertsetzungen in Abhängigkeit von verschiedenen Gesellschaften geprägt ist. In der Antike bildete sich die Satire auf Basis ethischer Normen heraus: Im Mittelalter diente dann der normative Einfluss der christlichen Tugendlehre als Basis; in der literarischen Aufklärung schließlich überwiegt der Vernunftgedanke.²⁶

²³ Weiß, Wolfgang: Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts: Epoche-Werke-Wirkung. München: Beck, 1992. S. 209.

²⁴ Gnüg, Hiltrud: Utopie und utopischer Roman (Universal-Bibliothek; Nr. 17613: Literaturstudium). Stuttgart: Reclam, 1999. S. 106.

²⁵ Weiß, a. a. O., S. 120, 121.

²⁶ Siebert, a. a. O., S. 28.

Im 19. Jahrhundert begann die Ära der Massenpresse. Aufgrund der Expansion der Bevölkerung und des Wachstums der großen Metropolen nahmen die Bedürfnisse nach Informationsaustausch und menschlicher Kommunikation rapide zu. Zu den traditionellen literarischen Publikationen kamen die neuen Medien der Zeitungen und Zeitschriften hinzu, die eine Plattform für den öffentlichen Austausch von Ideen und Meinungen der Bürger bereitstellten. Satire ist bekanntermaßen eine eher feindliche Ausdrucksform. Wird diese in journalistischer Darstellungsweise und humoristischer Form gemischt dargeboten, wird sie leicht auch von einem großen Publikum akzeptiert und spielt sich überdies noch in der bürgerlichen Sphäre ab, wo das Interesse existiert, an der Politik mitzuwirken. Die Satire-Forscherin Ann Taylor Allen begründet dies wie folgt: „Indeed, if satire has no formative impact on public opinion, it would not arouse the hostility and position of governing elites.“²⁷ Die Beschränkung der Meinungsfreiheit gehört zum politischen Alltag des wilhelminischen Reichs. Alle abweichenden oder kritischen Meinungen galten als Unterminierung der Grundlagen des Reichs, wurden somit nicht toleriert und unter Strafe gesetzt. In Anbetracht dieser Umstände gelang es den Intellektuellen durch das Stilmittel der Satire, ihre Unzufriedenheiten mit den aktuellen Zuständen indirekt und auf eine humorvolle Weise zum Ausdruck bringen und von Strafen der Regierung verschont zu bleiben.²⁸

Ähnlich wie bei seinen Vorgänger Swift und Dryden beherrschen die politischen Intentionen und klassischen normsetzenden Ideen auch alle Gesellschaftsromane Heinrich Manns. In seinen früheren Briefen an seinen Freund Ludwig Ewers formuliert Heinrich Mann die Ansicht, dass er sich gegen die verbreitete wilhelminische Auffassung wende und dass Kunst zur Verherrlichung der Reichsidee diene.²⁹ Zu Beginn seiner literarischen Karriere ist Heinrich Mann noch überwiegend von der ideologieneutralen Ästhetik begeistert und dahin gehend motiviert. Im Jahr 1885 beginnt er dann, gesellschaftsbezogene Themen zu behandeln, und wenige Jahre später erscheinen dann seine satirischen Gesellschaftsromane *Im Schlaraffenland* und *Professor Unrat* auf dem Markt. Als

²⁷ Zit. aus: Ann Taylor Allen: *Satire and Society in Wilhelmine Germany*. Kadderadatsch & Simplicissimus, 1890-1914. The university of Kentucky, 1984. S. 5.

²⁸ Allen, a. a. O., S. 9-12.

²⁹ Siebert, a. a. O., S. 146.

er sich im Jahr 1904 mit dem Schlüsselessay *Eine Freundschaft: Gustave Flaubert und George Sand* beschäftigt, hat er sein Selbstbild zwischenzeitlich neu formuliert.

Der Wandel seines Selbstbildes zu einem gesellschaftskritischen Schriftsteller schließt einerseits an den Einfluss sozialer französischer Romane an, andererseits aber auch an die deutsche literarische Tradition, wie etwa die satirische Gesellschaftskritik Heines und die Prägung von Fontane; Heinrich Mann entwirft damit seinen eigenen Stil, gesellschaftliche Kritik in einer anderen ästhetischen Form zu formulieren. Von diesem Zeitpunkt an gibt er seine einsame, ausschließlich der Kunst verpflichtete Haltung auf und definiert sich als ein volksverbundener Schriftsteller, der sich mit seinem literarischen Werk dem gesellschaftlichen Engagement gewidmet hat.

Dabei vertraut er auf die langfristige Wirkung seiner satirischen Texte, in denen das kritische Denken des einzelnen Lesers mittels der konzentrierten Darstellungsweise angeregt werden soll. Aus dieser soll der Blick des Lesers auf die aktuellen sozial-politischen Problemen eröffnet werden, um ihn dazu aufzufordern, die gezeigten Zustände zu verbessern. In diesem Sinne weist er damit über den literarisch-ästhetischen Bereich hinaus auf die politische Ebene. Indem Heinrich Mann durch die radikalen Angriffe in seinen Gesellschaftsromanen die gesamte bestehende Herrschaftsstruktur infrage stellt, erhebt er anschließend noch den Anspruch auf die Umwandlung des wilhelminischen politischen Systems.³⁰ Im Roman *Die kleine Stadt* präsentiert er sein ideales politisches System in einer Stadt, die von einer demokratischen Politik regiert wird, und skizziert damit einen Gegenentwurf zur wilhelminischen Regierung. In einem Brief an René Schickele im Jahr 1909 schreibt er: „Mein Roman ‚Die kleine Stadt‘ ist politisch zu verstehen, als das Hohe Lied der Demokratie.“³¹ Obwohl in diesem Modell keine konkrete Maßnahme zur Verwirklichung der Demokratie enthalten ist, wird der von Heinrich Mann gewünschte demokratische Geist zur Vergeistigung eines idealen Volkes präzisiert

³⁰ Ebd., S. 146-154.

³¹ Zit. nach Heinrich Mann: Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland. Mit einer Einleitung hrsg. v. Renate Werner, Tübingen 1977. S. 112.

und befördert. Ab diesem Zeitpunkt lässt sich feststellen, dass Heinrich Mann mit seinen dichterischen Schöpfungen gleichsam politische Zielsetzungen verfolgt.³²

1.3. Strittige Punkte bei der Rezeption der satirisch-gesellschaftlichen Romane Heinrich Manns

Nach Hanno König liegt das Akzeptanzproblem bei Heinrich Manns satirischen Werken hauptsächlich in ihrer Fremdartigkeit innerhalb der deutschen Literaturtradition begründet:

Sein Werk enthält vieles Befremdende, vieles schneidend Übertriebene, und weicht – nimmt man etwa Heine aus – von der Tradition deutscher Literatur im 19. Jahrhundert heftig ab: es ist analytisch, kritisch, artistisch, moralistisch, rhetorisch – es ist angesiedelt im Spannungsfeld zwischen Dichtkunst und Politik. Seine Kunst ist nicht organisch, sondern abstrahierend und konstruierend, seine Prosa strebt nicht ruhiger Erzählung, sondern leidenschaftlicher Vergegenwärtigung und äußerster Verknappung zu, sie ist szenen-, gesten- und pointenreich, in ständiger experimentierender Verwandlung begriffen; in der Frühzeit liebt sie verschwenderischen Rausch, in der mittleren Periode tritt das Abgehackte und Grotteske hervor, der Altersstil ist von nuancierter Einfachheit, resümierend und sentenziös.³³

Hier bezieht sich König auf die von Heinrich Mann ausgewählte Schreibweise: die Satire. Sowohl inhaltlich als auch aufgrund der verwendeten Form der Satire wurden Heinrich Manns Werke lange Zeit von Teilen des Publikums als störend empfunden. Schon die Satire allein stellt einen Abstand zwischen Autor und Leser her, der unter Umständen eine Barrikade für die Kommunikation zwischen beiden errichten kann.

Die aggressiven Elemente und die übertriebene Wirklichkeitsdarstellung der Satire lassen die Gesellschaftsbilder in diesen Romanen weder naturalistisch noch realistisch erscheinen. Sie verweigern vielmehr die Darstellung eines realistischen Abbilds der tatsächlichen Gesellschaftsverhältnisse und protestieren dagegen. Eine solche „satirische Indirektheit“ kann ein Hindernis für das Textverständnis des Lesers bilden und ihm so den Zugang zur Intention des Autors versperren. Satire-Forscher Ralf Siebert stellt aus der kommunikativen Perspektive eine überzeugende These zu diesem Problem auf. Er

³² Fenner, Alexander von: Heinrich Mann – Spielbild und Antagonist seiner Zeit. Hamburg: Diplomica Verlag, 2008. S. 93-94. Fenner bezeichnet den Zeitpunkt, in dem der Roman *Die kleine Stadt* erschien, als „[...] Anfang der politischen Phase des Schriftstellers Heinrich Manns“.

³³ König, Hanno: Dichter und Moralist. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972. S. 2-3.

meint, dass der Autor die satirische Schreibweise bewusst gewählt habe, „weil diese spezifische Art der Kommunikation es ihm ermöglicht, das Engagement für die Sache mit Aggressivität und Ästhetik zu kombinieren und verschiedene kommunikative Ziele (z. B. Bestätigung, Informationsvermittlung, Erkenntnisgewinn, Provokation, Verletzung) simultan zu realisieren“³⁴. Um das Ziel zu erreichen, muss der Autor ausreichende inhaltliche Einzelheiten, die zur Wirklichkeit des Lesers relativiert werden, darbieten, um seine interpretierende Wirklichkeitsdarstellung zu verdeutlichen.

Ob ein Text als satirisch rezipiert wird, hängt laut Siebert vom Empfänger ab; der Leser muss die Intention des Autors erkennen und bereits anhand der zweckrationalen Verwendung indirekter Sprachakte zu satirischen Zwecken eine Erwartungshaltung aufbauen können. Zu diesem Zweck wird dem Leser eine dementsprechende Erkenntnisfähigkeit und Ausbildung abverlangt. Wird eine der genannten Bedingungen im Rezeptionsprozess nicht erfüllt, stellt dies die Gültigkeit der Satire infrage.

Die Schwierigkeiten in Bezug auf die Rezeption der satirisch-gesellschaftlichen Romane Heinrich Manns sind noch zwei weiteren wichtigen Gründen geschuldet. Auf der einen Seite steht die Tatsache, dass der ästhetische Wert der satirischen Texte Heinrich Manns angezweifelt wurde: Heinrich Manns Werke verunsichern sein Leserpublikum, weil sie nachhaltig von der Konzentration auf die Schattenseiten der sozialen Wirklichkeit geprägt sind.³⁵ Ausgehend von der Schillerschen Definition der Satire, nach welcher dem Ideal als der höchsten Realität die Wirklichkeit als Mangelwelt gegenübergestellt ist, liegt der ästhetische Wert der Satire darin, dass eine Norm des Dichters gegenüber seinen dargestellten Abbildern vorgeführt werden soll. Nach diesem Prinzip erwarten die meisten Leser eine satirische Darstellung, in der auch eine positive Normbasis errichtet wird. In der Tat fanden die meisten Leser in der fiktionalen Textwelt Heinrich Manns nur eine negative Einseitigkeit, welche von der Verabsolutierung der Wirklichkeitswahrnehmung verursacht ist, und wurden stark enttäuscht. Die Kritiker und Rezensenten urteilten, dass „eine nicht ausreichend deutliche Akzentuierung positiver Gegen-

³⁴ Siebert, a. a. O., S. 35.

³⁵ Ebd., S. 83.

bilder in den satirischen Texten Heinrich Manns³⁶ fehle, und sahen sein Werk demzufolge als ästhetisch disqualifiziert an, diskreditierten es indes als „einseitig, tendenziös und ideologisch motiviert“³⁷.

Während man noch um die ästhetische Qualität der Satire Manns stritt, brach gleichzeitig eine andere Debatte über die Moral des Dichters los. Ein schwerer moralischer Vorwurf von den Gegnern Heinrich Manns lautete, dass dieser Pornografie betreibe, dass er von Hass und Häme getrieben sei und „staatzersetzend“ wirke.³⁸ Diese Kritik hat ihr Ursache offenbar in der Einseitigkeit seiner fiktionalen Welt, in der nur Karikaturen, Zerrbilder und Missstände zum Ausdruck gebracht werden – auf diese Weise sollte Manns Satire als Auswuchs seines Privathasses klassifiziert und so auch die moralische Urteilsfähigkeit des Autors in Zweifel gezogen werden.

Die meisten Satiriker folgen einer Grundregel, nach welcher die satirische Schreibweise stets mit „Schwarz-Weiß-Malerei“ arbeiten muss.³⁹ Normalerweise gelten vollständig als negativ und hässlich dargestellte Objekte in der Satire als verhasst, diese dienen dem Autor und dem Leser als Ziel für Angriffe. Heinrich Mann allerdings bricht diese Regeln, indem er sich einer einseitigen Negativierung seines satirischen Objekts in seinen Satiren meist verweigert, wie Ralf Siebert darstellt.⁴⁰ Siebert weist darauf hin, dass Heinrich Mann sich selbst in die Romanfigur projiziert und es sich auf diese Weise ermöglicht, sich mit dem satirischen Objekt partiell zu solidarisieren. Dementsprechend erlangt er die Möglichkeit, seine eigenen Schwächen aus einer kritischen Perspektive genau zu analysieren und präzise zu diagnostizieren. Zwischen Ernst und Komik, Hass und Liebe entwickelt Manns Satire einen ambivalenten Charakter: Trotz allen Abscheus gewinnt er dem Objekt der Satire doch immer positive Seiten ab. Diese Selbstreflexion in Manns Satire wird von Siebert als eine Besonderheit in seinen Werken eingestuft.

³⁶ Ebd., S. 116.

³⁷ Ebd., S. 86.

³⁸ Ebd., S. 92 u. 103. Otto Flake (1915) äußert sich diffamierend gegenüber Heinrich Mann: Heinrich Mann habe eine unreinliche Fantasie, der Roman (hier: Das Schlaraffenland) sei ihm nur Mittel, um seine Obszönitäten verbreiten zu können, es handle sich hier um einen „pornographischen“, „widerwärtig verfassten, schmutzigen Hintertreppenroman“. Zit. aus: Siebert, a. a. O., S. 90-91.

³⁹ Schwind, a. a. O., S. 117.

⁴⁰ Siebert, a. a. O., S. 195.

2. Der utopische Roman

Nach der Definition eines Gesellschaftsromans zählt Heinrich Manns „Die kleine Stadt“ ebenfalls zu dieser Gattung. Im Vergleich zu den anderen zwei hier analysierten Gesellschaftsromanen enthält dieses Werk aber keine satirischen Züge, sondern eine ideologisch-utopische Eigenart, die ohnehin von vielen Forschern bestätigt wird. Heinrich-Mann-Experte Jürgen Haupt weist darauf hin, dass Heinrich Mann diesen Roman mit der Fülle der Konstellationen und Individuen „zu einem moralisch-politischen Utopie-Modell“ zusammengefasst habe.⁴¹ Auch in den Augen von Peter Stein ist die Geschichte der „Kleinen Stadt“ als „Märchen von der ‚Wärme der Demokratie‘“⁴² anzusehen, und diesem Aspekt nach sei diese Stadtgeschichte auch mit dem Wort „Utopie“ umgesetzt worden.⁴³ Aus diesen Überlegungen folgt, dass hier zunächst einige Fragestellungen ins Blickfeld gebracht werden müssen: Inwieweit kann dieses Werk als utopischer Roman betrachtet werden? Auf welche Weise erzielt der Autor durch diese literarische Form seine Intention? In welcher Relation steht der satirische Roman zum utopischen Roman in Bezug auf Heinrich Manns Ansicht? Um diesen Fragen nachgehen zu können, ist es zunächst nötig, einen wissenschaftlich brauchbaren Begriff des utopischen Romans herauszufinden.

2.1. Utopie und Literatur

Seit der Renaissance gilt die Utopie allgemein als eine moderne Denkform sowie die neuzeitliche Auffassung von der Welt und vom Menschen. Wenn in der Literaturgeschichte von Utopien die Rede ist, hat man sogleich das Vorbild des Thomas Morus vor Augen. Als der englische Politiker und Humanist Thomas Morus im Jahr 1516 in seinem Buch „Utopia“ ein geografisches Nirgendland mit konkreten Einzelheiten zu einem Wunschbild ausgestaltet und darin ein ideales Konzept eines Gesellschaftsmodells entwirft, markiert er damit den entscheidenden Punkt der utopischen Literatur. Bevor man

⁴¹ Haupt, Jürgen: Heinrich Mann. Stuttgart: Metzler, 1980. S. 51.

⁴² Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart; Weimar. Metzler, 2002. S. 58.

⁴³ Ebd., S. 59.

die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf das Buch richtet, wird es lediglich als ein amüsanter und absurder Reisebericht von der besseren Welt auf der Insel Utopia betrachtet. Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt man, eine systematische Betrachtung der literarischen Utopien fortzusetzen. Der Staatswissenschaftler und Nationalökonom Robert von Mohl startet mit der Untersuchung der Utopie. Er setzte sich als erster Fachwissenschaftler mit der utopischen Literatur und dem Zugang zur Utopie-Thematik auseinander. Seitdem wird diese Art der Literatur unter dem Oberbegriff der „Staatsromane“ subsumiert.⁴⁴ Der Staatsroman wird bei ihm als politisches Mittel interpretiert, welches ins Gewand einer Erzählung verkleidet ist, um die staats-theoretischen Traktate darzustellen. Die wissenschaftliche Bedeutung des Staatsromans liegt in den in ihnen verschlossenen sozialen Vorstellungen und Erkenntnissen. Auch sein Wert als Sozialkritik wird unterstrichen.⁴⁵

Zur zeitgenössischen Ideologiekritik findet sich Utopie häufig im Bereich Politik und Gesellschaft. Im Hinblick auf beide Bereiche wird zum ersten Mal versucht, die Realisierbarkeit bestimmter sozialer Vorstellungen wissenschaftlich zu beweisen. Unter diesen Aspekten werden die sozialen Vorstellungen der konkreten Utopien in ihrer Realisierbarkeit und politischen Auswirkung gemessen und kritisiert. Utopischer Sozialismus repräsentiert unterdessen einen der wichtigsten ideologischen Gedanken dieser Zeit.

Der von Karl Marx und Friedrich Engels im Manifest der Kommunistischen Partei 1848 eingeführte Begriff basiert auf der Überzeugung, dass die unkontrollierte Konzentration der Reichtümer und die Konkurrenz unweigerlich zu steigender Armut und zu Krisen führen und dass dieses System durch ein anderes ersetzt werden muss. Durch Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln würden sich die Probleme der menschlichen Existenz lösen lassen, was dann in der Folge die Freiheit und die allseitige Entfaltung aller menschlichen Fähigkeiten ermöglichen würde. Die Kommunisten gehen davon aus, dass eine nach diesem Denkmodell aufgebaute Gesellschaft kein Ideal, son-

⁴⁴ Seibt, Ferdinand: Utopica. München: Orbis Verlag, 2001. S. 9, 13.

⁴⁵ Krysmanski, Hans-Jürgen: Die utopische Methode. Köln u. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1963. S. 117.

dern die notwendige Gestalt der nächsten Zukunft ist. Das ideale Gesellschaftsmodell in der Insel Utopia von Thomas Morus galt in diesem Sinne als erster literarischer Beleg dieses Kerngedankens.⁴⁶

Im europäischen Kulturkreis entwickelte sich seit dem zwölften Jahrhundert eine Neigung zu Planung, Ordnung und rationaler Hoffnung. Dieser Basis entstammt das utopische Denken. Mit dem Ziel der Weltbesserung liegt die Utopie der aktuellen Gegenwartskritik zugrunde – „Krisen sind Wendezeiten“⁴⁷. Wenn die gesellschaftlichen Ordnungen nicht mehr imstande sind zu funktionieren, bieten Utopien eine neue Zukunftsperspektive in der Krise an.

Der utopische Gedanke spielt sich in den Köpfen der Intellektuellen ab. Diese Personengruppe ist politisch einflussreich und „geschichtsmächtig, wenn nicht der Träger, so doch der Nutznießer zumindest des vielberufenen europäischen Trends zur Rationalisierung und zur Demokratie“⁴⁸. Aber Intellektuelle sind schließlich auch Menschen. Die menschliche Natur setzt sich aus vielen widersprüchlichen Facetten zusammen, die klassisch gesehen als polare oder antagonistische Kräfte auf das Innere wirken. Der von Trieben und Kultur verursachte antagonistische Dualismus, z. B. Gut und Böse, Trieb und Vernunft, Laster und Tugend, die entgegengesetzte Wirkung zweier Prinzipien, die stets in uns widerstreiten, führt zu der Tatkraft, die Entscheidung zu treffen und den Gedanken zu verwirklichen.⁴⁹ Dieser Impuls gewährleistet das Fortschrittpotenzial des Menschen. Gleichwohl teilen sich solche dualistischen Antriebe nicht immer in gleichen Maßen auf.

Obwohl die Intellektuellen beabsichtigen, mit der Weltliebe einen Idealstaat von allen gesellschaftlichen Entfaltungsmöglichkeiten aufzubauen, können ihre Absichten eher

⁴⁶ Zum Begriff des „Utopischen Sozialismus“ verfasst von Claus E. Bärsch. In: Microsoft Encarta Enzyklopädie 2003.

⁴⁷ Zit. Seibt, a. a. O., S. 292.

⁴⁸ Zit. Seibt, a. a. O., S. 240.

⁴⁹ Vgl. Eibl, Karl: Animal Poeta – Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie. Paderborn: mentis Verlag, 2004. S. 92-94.

zur „mehr oder minder feingesponnener Diktatur“⁵⁰ und zur Gewaltherrschaft führen. Ferdinand Seibt nimmt Platons Politeia als Beispiel und verweist darauf, dass Plato zwar seine Utopie eines demokratischen Staates schafft, an dem alle Bürger teilnehmen sollten, dieser lässt sich indes lediglich auf Kosten der Unterdrückung der Mehrheit im Idealstaat durch eine Minderheit, die aus einer Auslese der Elite und Führungsschicht besteht, realisieren. Im modernen utopischen Roman lassen sich sogar Schreckensvisionen der Utopie anführen, die sich beispielsweise bei Aldous Huxleys Roman „The Brave New World“ und George Orwells Nachkriegswerk „1984“ finden, anhand derer man eine Vorahnung erhält und eine Warnung vor der heraufziehenden Katastrophe erfährt, die vom Menschen selbst verursacht werden könnte.

Das Kernproblem der Menschen liegt nicht in den intellektuellen Leistungen, sondern in ihrem Willen. Beim Aufbau einer besseren Welt soll das Vertrauen auf die Befreiung der entarteten Gesellschaft vorausgesetzt werden. Dies kann indes auch im umgekehrten Fall durch jemandes Willkür ins Negative umschlagen und zu Misstrauen und Zwangskonzepten ausarten. Aus diesem Grund wird eine entscheidende Schlussfolgerung gezogen: Wenn demzufolge der Machttrieb dem Menschen inhärent ist, muss er mit ethischer Rechtfertigung beschränkt werden.⁵¹ Bei der Konstruktion einer Utopie geht es letzten Endes um die Rolle des selbstständig denkenden Einzelnen und dessen geistig-moralische Qualitäten. Er soll die autonome Vernunft in den Vordergrund stellen und die Gewalt des Triebs im Erkennen leugnen. Die Harmonie der Welten als Rechtfertigungsprinzip und die Vision einer konfliktlosen Gesellschaft sind die gemeinsamen Ideen aller Utopien.

Utopie ist Endziel eines menschlichen Gesellschaftszustands. Darin versucht man eine stabile Vollkommenheit zu erlangen. Gerade wegen seiner Stabilität und Totalität sind alle Wandlungsmöglichkeiten ausgeschlossen: „Der beste Zustand der Utopie schließt

⁵⁰ Zit. Seibt, a. a. O., S. 255.

⁵¹ Vgl. Seibt, a. a. O., S. 254.

die Perfektibilität des Fortschritts aus und kennt keine Gründe für Dissens.“⁵² Dessen ungeachtet ist unbestreitbar Teil des menschlichen Wesens, dass Menschen nichts über künftiges Wissen erfahren können – anderenfalls wüsste man bereits, was die Zukunft bereithält. Wäre dies der Fall, würde sich die Zukunft mit Sicherheit anders entwickeln als vorhergesehen, und die Vorhersage wäre damit hinfällig. Aus dieser Erkenntnis lässt sich somit eine Schlussfolgerung ziehen: „Je mehr eine Zivilisation auf Wissen basiert, desto unvorhersehbarer wird sie.“⁵³ Überdies ist jeder individuelle Gedanken ziemlich subjektiv und den Umständen entsprechend begrenzt, demzufolge ist auch der Anspruch einer übereinstimmenden Utopie ein Unding. In diesem Sinne ist das Streben nach Totalverwirklichung einer formulierten Utopie in facto unrealistisch und nicht durchführbar.

Angesichts der Komplexität der zu bewältigenden und umzuordnenden sozialen Wirklichkeit wird die Durchführung solcher sozialen Experimente, um nicht außer Kontrolle zu geraten, lediglich in der menschlichen Vorstellung erlaubt. Durch die utopische Denkweise wird somit ein utopisches Denkmodell hergestellt. Vom erkenntnistheoretischen Standpunkt aus präsentiert der französische Philosoph Raymond Ruyer seinen Ansatz folgendermaßen: „Die utopische Denkweise gehört von Natur aus zum Bereich der Theorie und Spekulation. [...] [Sie] ist eine Übung oder ein Spiel mit den möglichen Erweiterungen der Realität.“⁵⁴ Menschliches Denken ist schöpferisch und besitzt damit eine Kraft. Mit Gedankenspielen konstruiert man im Kopf eine zweite Wirklichkeit: „Der Wert des utopischen Modells liegt in seinem ‚Möglichkeitensinhalt‘, der es zum Raum des unbehinderten Denkens macht.“⁵⁵ Das utopische Denken ist auf die Vorstellung eines abgegrenzten Raums gegründet, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt abbildet. Darin kann man das Gewusste weitgehend vergessen und all die Gegebenheiten der Wirklichkeit durchbrechen. Darüber hinaus gewinnt man einen neuen

⁵² Zit. aus Norbert Bolz im Artikel „Die Paradoxie der Utopie“. In: Dietmar Kamper, Herbert Neidhöfer, Bernd Ternes: Was kostet den Kopf? Ausgesetztes Denken der Aisthesis. Tectum Verlag DE, 2001. S. 52.

⁵³ Zit. aus Norbert Bolz, a. a. O., S. 160.

⁵⁴ Zit. aus Krysmanski, a. a. O., S. 16.

⁵⁵ Zit. aus Krysmanski, a. a. O., S. 118.

Raum, indem ein denkbar fruchtbarer Boden für die Intuition geschaffen wird, sodass man sich alle voraussehbaren Entwicklungen nach allen Richtungen offenhalten und durch spielerische Zusammenschau Neues entdecken kann.

Die Verbindung von utopischem Denken und literarischem Roman ist durch die ähnlichen strukturellen Eigenschaften der beiden begründet:

Literatur hat nicht nur Herkunft aus einer Zeit und wirkt auf sie, sie ist auch Fundort für diese Zeit. Ein Roman ist nicht nur Produkt der Verhältnisse, er wirkt nicht nur auf diese Verhältnisse zurück: indem er zur Quelle wird, sammelt er eine Zeit in sich und wird ihr Reservoir. Der Roman bleibt, wie jedes andere Kunstwerk, einmal entstanden, verschlossen bei sich.⁵⁶

Indem die Utopie sich eine andere Zukunftsvision außerhalb der Wirklichkeit aufbaut, stützt sie sich auf die gemeinsamen menschlichen Bewusstseinsstrukturen, nämlich auf eine Synopsis der historischen, gesellschaftlichen und politischen Faktoren. Obwohl der utopische Roman ohne direkten Wirklichkeitsbezug beschrieben wird, wird letzten Endes die soziale Relevanz betont und der Leser des Öfteren auch mit dem aktuellen Gemeinschaftsinteresse konfrontiert. Im utopischen Roman wird man, um die Autonomie des utopischen Modells zu wahren, die Utopie in die Zukunft verlegen. Da die Prognose des utopischen Plans teilweise tatsächlich in der späteren Wirklichkeit eintrat, wird die prophetische Funktion des utopischen Romans zur Debatte stehen.

Aufgrund der Tatsache, dass die Zukunft ungewiss bleibt, kann man deshalb nur über ihre Möglichkeiten und die Grenzen ihrer Andersartigkeit diskutieren, sodass die Diskussion über die erfinderische Kraft der Utopie in dieser Hinsicht mehr von Nutzen ist. Zwar bringt die Ungewissheit der Zukunft Verunsicherung mit sich, sie kann allerdings auch Entwicklung zum Besseren beinhalten. Dadurch entstehen Freiheit und Chancen, etwas zu ändern, um eine bessere Zukunft herauszufordern. Norbert Bolz gelangt zu folgender Konklusion: „Die Zukunft kann man nicht prognostizieren, sondern nur provozieren.“⁵⁷

Doch „die Vorhersage klärt uns nicht über die Zukunft auf, sondern spiegelt die Gegen-

⁵⁶ Zit. aus Krysmansik, a. a. O., S. 8.

⁵⁷ Bolz, siehe Anmerkung 12. S. 161.

wart wider. Insofern gibt sie Aufschluss über Mentalitäten, die Kultur einer Gesellschaft und einer Zivilisation.“⁵⁸ Was mit diesen Worten hervorgehoben wird, bezieht sich nicht auf Präzision einer Prognose, sondern auf ihren Zusammenhang mit einer unvollkommenen Gegenwart und deren Probleme. Anderes formuliert: Der Utopist richtet seine Aufmerksamkeit mehr auf die Gegenwart als auf die Zukunft. Daran lassen sich zwei Hauptthemen der utopischen Literatur anschließen: die soziale Wirksamkeit und die Absicht des Schriftstellers.

Jurij M. Lotman behauptet, dass sich der Gedanke des Schriftstellers in einer bestimmten künstlerischen Struktur realisiere und von ihr nicht zu trennen sei.⁵⁹ Inwieweit der utopische Roman eine Rolle in der Gesellschaft und bei sozialem Wandlungsprozess spielen kann, hängt dieser Aussage zufolge vor allem von der Absicht dessen Schriftstellers ab. Hans-Jürgen Krysmanski ist der Ansicht: „Die literarische Utopie wird das Reservat des ‚offenen‘ Menschen, der an sich selbst die Möglichkeit erprobt.“⁶⁰ Der hier beschriebene „offene Mensch“ bezieht sich zunächst auf die Autonomie eines Künstlers, welche die Struktur der Gesellschaft in sich trägt und sie im Kunstwerk bewahrt. Von diesem Gesichtspunkt aus soll die im utopischen Roman geschilderte Welt als Anschauungsmaterial des Schriftstellers über die Gesellschaft rezipiert werden. Der utopische Roman ist nicht nur „eine Form der Vermittlung experimentellen Wissens“⁶¹, sondern er soll ebenfalls als „latente soziologische Einsicht“ des Autors erfasst werden. Wenn der Autor nach sozialer Wirksamkeit strebt und als „sozialer Denker“ auftritt, kann er seinen Lesern einerseits durch die Antizipation sozial relevanter Möglichkeiten eine Zukunftsgestaltung im sozialistischen Sinne aufzeigen und den gedanklichen Raum für die weitere Entwicklung der Menschheit erweitern, andererseits kann er auch vor gefährlichen Entwicklungstendenzen warnen.

Beleuchtet man als Beispiel die Utopie von Thomas Morus, lassen sich folgende Be-

⁵⁸ Minois, Georges: Geschichte der Zukunft. Orakel Prophezeiungen Utopien Prognosen. Düsseldorf, Zürich, 1998. S. 19.

⁵⁹ Vgl. Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. 4. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. S. 25.

⁶⁰ Zit. aus Krysmanski, a. a. O., S. 6.

⁶¹ Sieht Krysmanski, a. a. O., S. 9.

merkungen aufzeigen: Morus hat durchaus bewusst eine Gesellschaft gestaltet, die ein direktes Gegenteil zum damaligen England darstellte, um Sozialkritik auszuüben und um eine wünschenswerte Umwandlung der Gesellschaft zu demonstrieren. Er verlegt die Utopie auf eine ferne, abgeschlossene Insel – somit könnte er seine sozialreformerischen Planungen ohne Schwierigkeiten durchziehen lassen. Zugleich garantiert dieser Kunstgriff, dass die Utopie in kritischer Distanz zur Realität gehalten wird und so als ideale „Gegenwelt“ erscheinen kann, als „Spiegel“ der zeitgenössischen Tugendlehren, die der Wirklichkeit gegenübersteht. In diesem Sinne lässt sich die Absicht des Utopisten „zu radikaler Gegenwartskritik“ ablesen.⁶² Gleichwohl gründet sich die Utopie auf „eine streng rationale philosophische Konstruktion“ und wird „zum Zwecke moralischer Belehrung“ geschrieben.⁶³ Insofern erfüllt der utopische Roman auch eine kulturkritische Funktion.⁶⁴ In einem solchen Fall wird der utopische Roman gewissermaßen auch der Gattung „Satire“ zugerechnet.

2.2. Dichtung und Politik

Der kulturgeschichtliche Ursprung der Utopie ist eng mit der politischen Ideengeschichte Europas verbunden. Wie bereits kurz erläutert, könnte man hier ein deutliches Fazit über das Verhältnis zwischen Intellektuellen und der abendländischen politischen Geschichte ziehen: Die Utopisten wollten mit ihren intellektuellen Leistungen, mit ihren Fiktionen die soziale Wirklichkeit in gewisser Weise verändernd beeinflussen. Durch die literarische Ausformung wird das utopische Denken instrumentalisiert und so zur Verfügung gestellt, dass es als ein allgemein zugängliches „Werkzeug“ für jeden Einzelnen „zur Einwirkung der Wirklichkeit und zur Vorausplanen gesellschaftlichen Handelns“⁶⁵ betrachtet werden kann. Daraus resultiert dann eine unauflösliche Verflechtung von Politik und utopischem Denken.

⁶² Vgl. Seibt, a. a. O., S. 286.

⁶³ Vgl. Krysmanski, a. a. O., S. 102.

⁶⁴ Vgl. Krysmanski, a. a. O., S. 11.

⁶⁵ Siehe Seibt, a. a. O., S. 237. Seibt folgt der Meinung von Leszek Kolakowski, in: Der Mensch ohne Alternative. München, 1960. S. 145 f.

Im Rückblick auf die deutsche Literaturgeschichte heben sich besonders die Dichter der Romantik durch ihre große Begeisterung für die Politik stark hervor. Zu dieser Zeit wurde die sogenannte politische Romantik als willkommenes Mittel politischer Suggestionen in den Dienst der Politik gestellt.⁶⁶ Im ausgehenden 18. Jahrhundert und beginnenden 19. Jahrhundert waren die deutschen Intellektuellen aus Unzufriedenheit mit dem konservativen politischen Umfeld tief enttäuscht vom Zustand ihrer Heimat, weshalb sie die Französische Revolution als Morgenröte der Freiheit erachteten und fest daran glaubten, dass die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit durch die Kraft der revolutionären Gedanken geändert werden könnte. Revolution und Reformation gehören zu den am häufigsten ausgesprochenen Schlagworten der Romantik.

Der Romantiker, wie zum Beispiel Friedrich Schlegel, hatte seine politische Idee einer demokratisch gewählten Weltrepublik in der literarischen Schrift *Versuch über den Begriff des Republikanismus* entwickelt. Seine politischen Aktivitäten zeigten sich nicht nur in solchen Schriften, sondern auch in praktischen Bereichen wie im Kriegspressequartier oder in der journalistischen Arbeit als Redakteur bei Zeitungen oder Zeitschriften. Durch Druckschriften und Zeitungen ermöglichte er es sich, Einfluss auf die öffentliche Meinung zu verschaffen und demokratische Gedanken ins Feld zu führen.⁶⁷ Eines der wichtigsten Themen der literarischen Romantik – Utopie –, welches durch seine Schriften Einfluss auf seine Zeitgenossen hat, entspringt seinen politischen Ansichten über den Staat: „Eine Gesellschaft nach diesem Begriff der Freiheit wird Anarchie sein – man mag sie nun nennen das Reich Gottes, oder das goldene Zeitalter.“⁶⁸ Er argumentiert, dass man die Zukunft vom Mittelalter her neu gestalten solle. Für Romantiker bedeutete das Mittelalter das verlorene Paradies, das zurückgebracht werden sollte. Da das Mittelalter als das Goldene Zeitalter der Harmonie des Menschen mit sich selbst, der Natur und mit Gott betrachtet wurde, sollten nun durch das Anknüpfen an mittelalterliche Traditionen und Tugenden die gegenwärtigen Probleme zwischen Menschen und Natur überwunden werden – danach könnte eine künftige Goldene Zeit erreicht

⁶⁶ Schmitt, Carl: Politische Romantik. 6. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot, 1998. S. 164.

⁶⁷ Ebd., S. 44.

⁶⁸ Diesen Satz von Friedrich Schlegel zitiert die Verfasserin aus dem Einleitungsartikel von Klaus Peter. In: Die politische Romantik in Deutschland. Stuttgart: Reclam, 1985. S. 25.

werden.⁶⁹

Solches utopische Denken hatte bei vielen Anhängern der jungen Generation der Romantik Gefolgschaft. Novalis, der wichtigste Mitdenker und Mitstreiter Friedrich Schlegels, träumte von der Abschaffung aller formellen und synthetischen Gesetze; Staatskörper, Staatsseele und Staatsgeist, Herrscher und Volk sollten zwanglos miteinander übereinstimmen. Was hier den idealen Zustand eines Staates betrifft, ist die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters, da es im mythischen Zeitalter keine Gesetze und keine Herrschaft des Menschen über den Menschen gibt. Sein gesellschaftliches Modell soll von Begriffen wie Zutrauen, Frieden und Liebe getragen werden und auf diese aufbauen. In diesem Modell treten deutlich utopische Züge hervor. Die Vorstellung von einem harmonischen Zusammenleben der Menschen im Mittelalter, diese Utopie, war seitdem bis zur Jahrhundertwende zu einer idealisierten Vergangenheit stilisiert worden.⁷⁰

Aber die Forderung nach direkter Anwendung eines utopischen Plans, die nur zum Zweck der Verwirklichung eines bestimmten politischen Willens besteht, bringt das utopische Modell in eine Zwickmühle. Wenn hinter ihr der Zwang der Verwirklichung steht, gibt es keinen Raum mehr, in dem sich unbehindertes Denken bewegen kann. Anders formuliert, müssen Utopisten für die politische Wirksamkeit ihrer Utopien einen Umweg suchen, mit dem sie ihre sozialen Verpflichtung eingehen können. Mittels des literarischen Schaffens wandelt der Utopist seinen Idealzustand der menschlichen Gesellschaft zum Instrument einer rationalisierenden Hypothese, in welcher der Leser die kollektive Grenze zu überschreiten und spielerisch nach allen Möglichkeiten frei zu denken vermag. Der Schriftsteller gibt keine direkten Hinweise auf ein festes Ziel, sondern er weist auf eine Richtung der Zukunft.

Die utopische Vorstellung über eine Gesellschaft repräsentiert ein Gedankenbild von einer gewissen Geschlossenheit. Der Soziologe Ralf Dahrendorf hat die gemeinsamen Konstruktionselemente aller Utopien von Platos *Staat* bis George Orwells *1984* herausgestellt, die Erkenntnisse zum Verständnis dieses Themas beitragen. Studien- und For-

⁶⁹ Borries, Erika und Ernst von: Deutsche Literaturgeschichte. Band 5: Romantik. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. S. 28.

⁷⁰ Vgl. Peter, Klaus, a. a. O., S. 30-35.

schungsergebnisse werden hier auf das Wesentliche reduziert, um die Verständlichkeit zu erhöhen: Erstens existieren Utopien nicht aus der Wirklichkeit, deswegen folgen sie nicht realistischen Entwicklungsgesetzen. Zweitens haben sich in der Gesellschaft der Utopien die herrschenden Werte und institutionellen Einrichtungen durch eine unstrittige allgemeine Übereinstimmung gestaltet. Drittens orientieren sich Utopien am Prinzip der Harmonie. Viertens sind alle gesellschaftlichen Änderungen innerhalb der Utopie lediglich Kombinationen und Varianten ihres eigenen Gesamtentwurfs. Dahrendorf geht davon aus, dass sich Utopien im isolierten Zustand befinden und wahrscheinlich von anderen Gemeinwesen abgetrennt sind.⁷¹ Mithilfe dieser Forschungsergebnisse gilt es nun, die Eigenart des utopischen Romans *Die kleine Stadt* herauszuarbeiten und seine utopische gesellschaftliche Struktur zu verdeutlichen.

Bevor wir ein literarisches Werk unter dem Gesichtspunkt der vorstehenden Kenntnisse über Utopien einkreisen, zitiere ich gerne die präzise Definition des literarischen Romans von Hans-Jürgen Krysmanski als abschließende Zusammenfassung der Utopie-Thematik:

[Utopischer Roman] ist die literarische Erscheinungsform der spielerischen Zusammenschau von Mensch, Gesellschaft und Geschichte in einem variablen, bildhaften Denkmodell von raum-zeitlicher Autonomie, das die Erkundung von Möglichkeiten losgelöst von der sozialen Wirklichkeit, jedoch mit Bezug auf sie, erlaubt.⁷²

2.3. „Die kleine Stadt“ als utopischer Roman

Nach *Professor Unrat* versucht Heinrich Mann, seine weltanschaulichen Einsichten zunächst im Roman *Zwischen den Rassen* niederzulegen. Dabei lässt er sich von der kulturpolitischen Weltanschauung von Hippolyte Taine und Rousseau leiten, deren deterministischer Pessimismus zu reaktionären Schlüssen führt. Darauf wird eine nord-südliche Synthese gegründet, die auf das Erlebnis der öffentlich empfindenden romanischen Rasse reduziert ist und wie die deutschen Zustände dadurch verbessert werden

⁷¹ Ralf Dahrendorfs Forschungsergebnisse über utopische Elemente werden bei den Utopieforschern Seibt und Krysmanski hoch geschätzt. Vgl. Seibt, a. a. O., S. 250, und Krysmanski, a. a. O., S. 143.

⁷² Zit. aus Krysmanski, a. a. O., S. 19.

könnten.⁷³ Die Menschheit des Nordens könnte durch die des Südens umgebildet werden. In *Die kleine Stadt* hat sich diese Idee weiterentwickelt, indem die südliche Mentalität und deren ausgeprägter demokratischer Geist den nördliche Völkern als Muster positiver Tendenzen dient und hervorgehoben wird. Heinrich Mann lag es zunächst an der Wirkung auf seine Leser, die von demokratischen Überzeugungen durchdrungen werden sollten, damit es zu einer grundlegenden Änderung der wilhelminischen Gesellschaft kommen könnte.

Als die Reaktion des Publikums auf *Die kleine Stadt* bei Erscheinen des Buchs nicht den Erwartungen von Heinrich Mann gerecht wurde, äußerte er seine Enttäuschung in einem Brief an seinen Freund Maximilian Brantl: „Meine wirkliche Tragik [...] ist eben, daß ich deutsch schreiben muß. Welche Wirkungen versäume ich, die in Frankreich möglich gewesen wären.“ (21.01.1910)⁷⁴ Nach dem Scheitern des Romans wendet er sein politisches Engagement stärker dem essayistischen Schaffen zu, um auch weiterhin seinen politischen Einfluss zu bewahren. So wie meisten Utopisten hat Heinrich Mann eben einen ausgeprägten politischen Willen, und er will seine Möglichkeiten in die Tat umsetzen. Was er mit dem literarischen Schaffen erzielen will, steht auf der wichtigsten Vorstufe des politischen Handelns, nämlich eine Bereitschaft für Möglichkeiten zu erzeugen.

Heinrich Mann ist ein Freund Frankreichs und ein Bewunderer der Französischen Revolution. Den daraus entstammenden demokratischen Gedanken und seine Verbreitung hat er sich zur Pflicht gemacht. Zu dieser Zeit hat er seine literarische Schaffensphase des totalen Ästhetizismus der Jahrhundertwende hinter sich gelassen und will sich bis zum Ende seines Lebens der Aufgabe eines politisch und sozial engagierten Autors widmen. Diese Veränderung im Schaffen Heinrich Manns spürt man deutlich bei dem Essay *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*, der im Jahre 1905 erschien.

Darin finden sich die Kunstauffassungen von Flaubert und George Sand in zwei Polen –

⁷³ Vgl. Schröter, Klaus: Heinrich Mann. 20. Auflage. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002. S. 64, 66-67.

⁷⁴ Zit. aus Schröter, a. a. O., S. 67.

der Kunst und dem Leben bzw. der Kunst und der Menschlichkeit –, die Heinrich Mann im Widerspruch zueinander zu stehen scheinen. Bei der Frage nach der Stellung des Künstlers zur Gesellschaft bringt er diese Gegensätze schließlich in einen Einklang. Obwohl er seine eigene Lebensproblematik in Flaubert hineinprojiziert, wie er mit seiner eigenen Spiegelung in der Figur Unrat in *Professor Unrat* gezeigt hat, legt er nun mehr Wert auf die Kunstposition von George Sand. Heinrich Mann betrachtet George Sand als die Repräsentantin einer Kunsttheorie der französischen *art social* oder *art socialiste*, welche die gesellschaftlichen Fragen nicht nur als ein außerästhetisches Problem behandelt, sondern „die künstlerische Praxis auch einer dezidiert moralischen Absicht unterstellt“⁷⁵. Die Devise George Sands, von der Heinrich Mann in Zukunft auch sein Leben und Dichten bestimmen lassen will, lautet: „Die Kunst hat dem Leben zu dienen.“⁷⁶ Der Künstler soll im weitesten Sinne des Wortes als Erzieher fungieren, da er Gedanken verändern, Ideen erzeugen kann. Zum diesem Zweck darf seine Kunst nicht egoistisch sein, sie muss human sein. Heinrich Mann folgt der Devise George Sands, nach der sich seine Kunst in den Dienst republikanischer Ideale stellt und die Nähe zum „Volk“ sucht.

Im *Die kleine Stadt* ist die ganze Stadt der Protagonist des Romans. Es handelt sich um eine kleine italienische Landstadt, in der ein Konflikt zwischen der gesamten Einwohnerschaft besteht, die in zwei feindliche Lager – ein demokratisches und ein konservatives – aufgespalten ist, und der sich durch den Besuch einer Theatergruppe noch weiter verschärft. Durch die Einführung des Theaterstücks erleben die Stadteinwohner die Kunst und werden auf diese Weise beeinflusst, ihre Stärke, ihre Wärme und ihre Brüderlichkeit durch die Wirkung der Kunst wiederzufinden. Der Konflikt wird gelöst, und die Einwohner versöhnen sich. In diesem Werk ist so die ideale Synthese zwischen Kunst und Leben erreicht.

„Diese kleine Stadt steht für eine große, sie steht für eine durch Liebe geadelte Menschheit. Unrecht erhält hier, wer sich besser glaubt als die Gesamtheit, sich ihr allein und

⁷⁵ Werner, Renate: Heinrich Mann – Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand. Text, Materialien, Kommentar. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1976. S. 107.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 28. Dieses Kunstideal George Sands wurde von Heinrich Mann in diesem Satz zusammengefasst.

stolz gegenüber sieht. Das Talent, der Geist selbst geben hier kein Recht auf einsame Größe, sie verpflichten zu dienen.“⁷⁷ Keine ideale große Persönlichkeit wird im Roman hervorgehoben, sondern alle Figuren werden gleich im menschlich-bescheidenen Maß dargestellt, nämlich dergestalt, dass keine der menschlichen Schwächen fehlt. Heinrich Mann glaubt indes an eine Selbstlösung der menschlichen Gesellschaft aus ihrer Unvollkommenheit und an die Selbstrettung des Menschen aus der Kraft seiner natürlichen Erkenntnis. Sein Vertrauen zur Menschheit und zum Volk wird durch den Ausgang des Romans deutlich. Es ist der utopische Gedanke Heinrich Manns, da er glaubt, dass die universale Harmonie zum ausgesprochenen Ziel des Gemeinwohls in der Verbindung zwischen persönlicher und allgemeiner Ethik wird.

Solches utopische Denken Heinrich Manns, in welchem das gesellschaftliche Modell von Begriffen wie Zutrauen und Liebe getragen wird, knüpft an das ideale Gesellschaftsbild der deutschen Romantiker an. Hier wird lediglich das ideale Mittelalter durch ein demokratisches Zeitalter ersetzt. Durch dieses Werk kann Heinrich Mann als humanistischer Utopist bezeichnet werden, da er glaubt, dass die Menschen sich bilden und weiterentwickeln können. Darüber hinaus strebt er danach, das menschliche Dasein zu verbessern und die fortschreitende Entwicklung der menschlichen Gesellschaft zu gewährleisten.

Das im Roman entworfene Gesellschaftsmodell entspricht nahezu den Forschungsergebnissen von Ralf Dahrendorf. Diese kleine Stadt befand sich in einem stabilen Zustand, durch die Ankunft der Theatergruppe wird sie aus ihrem verschlafenen Alltag geweckt. In ihr existiert keine klare gesellschaftliche Hierarchie. Jeder Stadteinwohner hat das Recht, an den öffentlichen Angelegenheiten teilzunehmen und seine Meinung frei zu äußern. Das Gemeinwohl ist das gemeinsame Ziel dieser Gesellschaft. Dies sind die wichtigen Merkmale, anhand derer *Die kleine Stadt* in die Kategorie des utopischen Romans eingeordnet werden kann. Gleichwohl findet sich an einer einzigen Stelle eine Differenzierung von den üblichen Maßstäben, und zwar in Bezug auf die Entwicklungspotenziale dieser Gesellschaft. Durch den Einfluss der Demokratie wird sich diese

⁷⁷ Ebersbach, Volker: Heinrich Mann – Leben, Werk, Wirken. Leipzig: Philipp Reclam jun. Verlag, 1978. S. 124.

Gesellschaft latent in eine bessere Richtung weiterentwickeln. Trotz dieser Differenz ordnet die Verfasserin dieses Werk dem utopischen Roman zu.

IV. Die Gesellschaftsbilder in Heinrich Manns Romanen

1. Geldgesellschaft im Roman *Im Schlaraffenland*

1.1. Kapitalismus und Gesellschaft

Der Roman „Im Schlaraffenland“ erzählt von einem mittellosen jungen Mann aus der Provinz namens Andreas Zumsee, der sein Studium in Berlin abbricht und versucht, mit seinen literarisch-journalistischen Ambitionen Karriere in der Berliner Gesellschaft zu machen. Zumsee bezeichnet sich als Literat und sucht den Anschluss zur Berliner Literaturwelt im Café Hurra. Dort findet er Zugang zur fragwürdigen „feinen Gesellschaft“ in Berlin. Er wird in das Haus des großen Bankiers und Börsenspekulanten Türkheimer eingeführt und lernt dort dessen Frau Adelheid Türkheimer kennen, zu deren Liebhaber er bald wird. Adelheid kümmert sich um die finanziellen Probleme ihres Geliebten und um sein Ansehen als Dichter. Mit ihrer Hilfe erlangt Zumsee schnell Ruhm als Dramatiker. Als ein Mitglied dieser dekadenten Gesellschaft lernt er den schwelgenden Lebensstil und die spielerischen Regeln dieser Schlaraffenlandgesellschaft kennen. Sein Glück in der Welt des Schlaraffenlands dauert jedoch nur bis zu dem Moment, als er eine Unbesonnenheit begeht und eine Affäre mit der Liebhaberin des Bankiers Türkheimer beginnt. Als Türkheimer davon erfährt, muss Zumsee zur Strafe das kleine Mädchen Matzke heiraten, das dem Proletariat angehört, und wird damit aus der feinen Gesellschaft entlassen.

Seit 1871 repräsentierte Berlin das Zentrum der politischen und wirtschaftlichen Macht Deutschlands. Der Aufschwung der Stadt schuf ein rasch reich werdendes Großbürgertum und ein mittelloses Proletariat. Heinrich Mann wählte die Reichshauptstadt der Jahre 1893/94 als Schauplatz für seinen Roman. Aber „Zeit und Ortsangabe dienen [in diesen Fall] ausschließlich dazu, dass die Gesellschaft sich in diesem Spiegel wieder erkennt – Garanten für die Glaubhaftigkeit der dargestellten Wirklichkeit als einem Bild

der empirischen Wirklichkeit sind sie nicht“¹. Bereits der Titel „Im Schlaraffenland“ und dessen Untertitel „Ein Roman unter feinen Leuten“ deuten darauf hin, dass der Verlauf der Romanhandlung ironisch und satirisch dargestellt ist. Um dieses Werk zu interpretieren, ist letztlich von der Ansicht des Autors auszugehen.

In Heinrich Manns früherem Schreibversuch „Fantasie über meine Vaterstadt L.“ schildert er den Geruch seiner Vaterstadt Lübeck mit Worten wie „Millionengestank“, ein „Duft von Käse, Petroleum, Schmalz, Leder etc.“, mit dem die Lübecker Kaufleute die Luft „schwängern und – sich bereichern“². Im Gegensatz dazu steht die Theaterwelt. Die hanseatische Handelsstadt war für ihn eine vom Geld beherrschte Welt. Von höheren Werten wie Kunst und Literatur hielten die Lübecker nach Ansicht von Heinrich Mann wenig. Seine Abneigung gegen die kaufmännische Gesellschaft ist hier spürbar. Andererseits war er selbst Sohn eines Kaufmanns und verweigerte sich dessen Wunsch, das Familienunternehmen als Nachfolger zu führen. Er war sogar stolz darauf, einen anderen Weg als sein Vater eingeschlagen zu haben. Gemäß den Wertmaßstäben der Geschäftswelt stand das Geld stets im Mittelpunkt. In Opposition zu seinem Vater sah Heinrich Mann Gewinnstreben als etwas Kulturloses an. Aus diesem Grund verachtete er die Geldgesellschaft. Diesem Gedanken folgte er Zeit seines Lebens, und sie prägte ebenfalls seine politische Einstellung. Margrit Bloch-Ulmer weist diesbezüglich darauf hin, dass „die Ablehnung der Geldgesellschaft“ als gemeinsamer Nenner seiner wechselnden politischen Anschauungen übergeordnet sei.³

Bevor der Roman im Jahr 1901 veröffentlicht wurde, hat Heinrich Mann zwei Jahre als Herausgeber der Zeitschrift *Das zwanzigste Jahrhundert* gearbeitet. Der Untertitel dieser Zeitschrift lautete „Deutschnationale Monatshefte für soziales Leben, Politik, Wissenschaft und Literatur“. In der Zeit seiner Mitarbeit vertrat Heinrich Mann die Ziele, die auch die Zeitschrift propagierte. Er sprach sich für eine Ständeversammlung aus, be-

¹ Trapp, Frithjof: »Kunst« als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann. (Quellen und Forschungen zur Sprache- und Kulturgeschichte der germanischen Völker: N. F.; 64 = 188), 1975. S. 35.

² Loose, Gerhard: Der junge Heinrich Mann. Frankfurt am Main: Klostermann, 1979. S. 38.

³ Bloch-Ulmer, Margrit: Die Wende in Heinrich Manns gesellschaftlichem Denken: Seine Entwicklung zum bürgerlichen Demokraten. Zürich, Uni., Diss., 1975. S. 9.

fürwortete die Monarchie und forderte gleichzeitig ein aus reinem evangelischen Christentum konstituiertes deutsches Reich. In den Beiträgen in *Das zwanzigste Jahrhundert* wurden die Parteien und das Großbürgertum von Heinrich Mann scharf kritisiert. Die beiden angegriffenen Institutionen traten seiner Meinung nach nur für ihre eigenen Klasseninteressen ein. Den Erkenntnissen von Heinrich Manns Biograf Stefan Ringel zufolge war der junge Heinrich Mann überzeugt davon, die Forderungen der Programmatik der Zeitschrift erfüllt zu haben. Dies zeigte auch seine starke Affinität zum Antisemitismus: „Kampf für ‚Wahrheit im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben‘, d. h. ‚Rückkehr zu den in Folge fremder Rasseneinflüsse verloren gegangenen deutschen Stammeseigenthümlichkeiten zu einem einfachen nationalen deutschen Volksthume‘.“⁴ Die hier angesprochenen „fremden Rasseneinflüsse“ beziehen sich evident auf die Einflussnahme der deutschen Juden und spiegeln den Judenhass der Zeitung wider. Wer sich als Deutscher fühlen will, muss die Juden hassen. Mithilfe dieses Arguments sollte „die Konstruktion einer nationalen deutschen Identität [gefördert werden]“⁵.

Judenhass verkörpert ein historisches Trauma der Deutschen. Im kulturkritischen Diskurs wurde das Thema von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im 20. Jahrhundert heftig diskutiert. Die Merkmale der kapitalistischen Moderne, wie z. B. Internationalismus, Sozialismus, Massenpresse und Profitorientierungen, wurden als typische Merkmale des „Jüdischen“ gesehen. „Der Jude“ galt als Inbegriff des abwertenden Kapitalismus und als Verderber der Moderne.⁶ Wenngleich Heinrich Mann später seine Mitarbeit an der antisemitisch gesinnten Zeitschrift *Das zwanzigste Jahrhundert* stets verheimlichte, wurde sie in der Forschungsgeschichte nicht verschwiegen. Der Leiter des Heinrich-Mann-Archivs Alfred Kantorowicz hat für dieses Ereignis im Lebenslauf Heinrich Manns eine Erklärung gegeben. Seiner Meinung nach war es „eine jugendliche Verirrung, eine Befreiung von gefährlichen Einflüssen,

⁴ Ringel, Stefan: Heinrich Mann – Ein Leben wird besichtigt. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002. S. 117-118.

⁵ Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S. 28.

⁶ Ebd., S. 25, 26.

neuromantischen Tendenzen und einem missverstandenen Nietzsche⁷. Peter Stein zeigte hingegen auf, dass die jüngsten literarischen Versuche (*Auf der Puppenbrücke*, 1888) von Heinrich Mann und die publizistischen Beiträge in der Zeitschrift (*Das zwanzigste Jahrhundert*, 1895/96) antisemitistische Gedanken beinhalten und dass diese auch in den früheren Romanen *Im Schlaraffenland* (1900), *Die Göttinnen* (1902) und *Die Jagd nach Liebe* (1903) nachzuweisen sind.⁸

Bei dieser antisemitistischen Periode handelt es sich um einen Zeitraum von immerhin fünfzehn Jahren im Leben Heinrich Manns, innerhalb welcher er eine Argumentationsfigur gegen Juden herausgebildet hat. Wenn man den Roman *Im Schlaraffenland* als einen sozialkritischen Zeitroman zu lesen hat, sieht der Romanforscher Jost Hermand „das Bild einer total ‚verjudeten‘ Großstadtkultur“.⁹ Obwohl der Antisemitismus im Roman *Im Schlaraffenland* leicht erkennbar ist, behauptet der Forscher Frithjof Trapp, dass der hier kommende Rassenbegriff nichts mit der Rassenlehre des Nationalsozialismus, sondern vielmehr mit der positivistischen französischen Sozialanthropologie zu tun habe.¹⁰

Die Bezugnahme auf Antisemitismus im Roman *Im Schlaraffenland* steht unvermeidlich zur Debatte, wenn es um die Moral des jungen Heinrich Manns geht, welcher diese zur unumstößlichen Wahrheit erhebt. Die Autorin neigt bei der Interpretation dieses Werkes mehr dazu, dass der Schwerpunkt auf die konstitutive Ästhetik der Erzählkunst gerichtet werden soll. In dieser Zeit nämlich war Mann darum bemüht, eine übernaturalistische Darstellungstechnik zu entwickeln. Die satirische Erzähltechnik stellte er dem Kunstkonzept der „Neuen Romantik“ gegenüber. Die empirische Wirklichkeit wird dadurch nicht lediglich abgebildet, sondern es wird ihr Verborgenes gezeigt.¹¹ Diese Einsicht hat zur Folge, dass Mann bezüglich Antisemitismus als zeittypisches Ingrediens der wilhelminischen Gesellschaft interpretiert werden muss. Hervorgehoben hat der

⁷ Ringel, Stefan, a. a. O., S. 123.

⁸ Stein, Peter, a. a. O., S. 26.

⁹ Ebd., S. 30.

¹⁰ Trapp, Frithjof, a. a. O., S. 73.

¹¹ Stein, Peter, a. a. O., S. 29-30.

Schriftsteller die Kritik am Kapitalismus in einer unverkennbaren und für Mann negativ von Juden dominierten Welt.

Sowohl bei den abgebildeten Zeitgenossen als auch bei den fiktiven Figuren werden die Juden mit verschiedenen Begriffen aus der bekannten antisemitischen Rhetorik als „undeutsche“ Charaktere mit allen Negativmerkmalen dargestellt¹². Vor allem richteten sich die Angriffe Manns gegen die jüdische Hochfinanz und gegen das akademisch gebildete Judentum. Viele der fiktiven Figuren im Roman *Im Schlaraffenland*, die das Spekulationsgeschäft der Hochfinanz und der Presse betreiben, sind Juden. Ihre Herkunft wird an ihren Namen erkennbar, z. B. der Bankier Türkheimer, der Börsianer Ratiboehr, ferner Schmeerbauch, Liebling und Bloch.¹³ Mitglieder dieser jüdischen Hochfinanz bilden zusammen mit Künstlern, Journalisten und Literaten eine „feine Gesellschaft“ im Schlaraffenland. „Geld“ ist dabei das einzige Mittel, das die Leute vereint. Mann wirft die Frage auf, welche Funktion das Geld in der Gesellschaft übt und wie sich Gedanken und Verhalten verändern, wenn die Gesellschaft von Geld reagiert wird.

Fast alle Interpretationen dieses Werkes stimmen darin überein, dass ökonomische Grundprozesse und ökonomische Klassenkämpfe in „Im Schlaraffenland“ lediglich angedeutet wurden. Kernpunkt dieses Romans ist vielmehr eine Kritik am ideologischen System dieser Gesellschaft.¹⁴ Wenn man vom literatursoziologischen Standpunkt ausgeht, gelangt man eben zu dem Schluss, dass Gegenstand der satirischen Kritik dieses Romans die Gesellschaft mit ihren Konventionen, Verhaltensweisen und Ideologien sein sollte.¹⁵ „Dies kann daran gesehen werden, dass der Roman ‚in erster Linie die Abhängigkeit der Kultur von Geld thematisiert‘“, stellt Renate Werner fest. Auch in der Untersuchung von Claßen wird angedeutet, dass Heinrich Mann sich im Roman „Im Schlaraffen-

¹² Ebd., a. a. O., S. 26.

¹³ Loose, Gerhard, a. a. O., S. 230.

¹⁴ Claßen, Ludger: Geld und Leben. Zur satirischen Kritik an der bürgerlichen Geldkultur in „Im Schlaraffenland“. In: Heinz Ludwig Arnold [Hrsg.]: Heinrich Mann. 4. erweiterte Aufl. München: Text + Kritik GmbH, 1986. S. 58. Den Untersuchung von Ludger Claßen zufolge, weigerte er sich zuerst, ein satirisches Werk wörtlich zu nehmen, wie Manfred Hahn und Volker Ebersbach dieses Werk unter der Kapitelüberschrift „Politik und Volkswirtschaft im Schlaraffenland“ aus wörtlicher Bedeutung ausgearbeitet haben.

¹⁵ Claßen, Ludger: Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 41-42.

fenland“ nicht wirklich für die gesellschaftliche Struktur interessiere, sondern eher für die Formen, in denen das Geld seinen Einfluss gesellschaftlich ausübe.¹⁶ Die beschriebene Grausamkeit dieser Satire bestehe darin, dass „menschliche Beziehungen nur als Geldverhältnisse gesellschaftliche Bedeutung haben“. In Anbetracht der Mann'schen zwei wichtigen Perspektiven, nämlich Kritik an der Geldkultur und absolute Negation von Leben, erkannte Claßen, dass der gedankliche Einfluss hauptsächlich von Flaubert kommt.¹⁷

Im Schlaraffenland enthält das Wort „Geld“ in verschiedenen Formen. Bei seinem ersten Besuch im Haus der Türkheimer ist Zumsee von der prächtigen Lebensweise des Schlaraffenlands tief beeindruckt, auch davon, dass „das Geld hier unter den Möbeln umher[rollte]. Gewiss tat keiner etwas anderes, als sich die Taschen zu füllen. Welch ein Wohlleben in diesem Schlaraffenland.“ (Schl. 42) Unverkennbar handelt der Roman von der Abhängigkeit menschlicher Beziehungen und gesellschaftlicher Institutionen vom Geld. Durch Wiederholungen der Sätze wie „die rollenden Geldstücke“ und die Betonung des rein von Geld aufgebauten „Wohllebens im Schlaraffenland“ hat Heinrich Manns satirischer Angriff gegen die geistige Korruption des Menschen begonnen. So steht das Geldmotiv im Roman „Im Schlaraffenland“ im Zentrum.

Die Ironie bringt Mann durch eine ständige Übertreibung der Gespräche zum Ausdruck. In einer Szene im Schlaraffenland kommt es zwischen dem Journalisten Kauflich und Zumsee zu einer Konversation über das Vermögen von Türkheimer. Kauflich drückt seine Begeisterung aus: „Was für'n großer Mann! Ich sage es ja immer, für uns moderne Literaten geht nichts über das Genie der Tat. Napoleon, Bismarck, Türkheimer!“ (Schl. 76)¹⁸ Der Name „Kauflich“ bezieht sich nicht nur auf das Wort „käuflich“, sondern gleichsam auf die charakteristischen Züge dieser Person. Dieser Name und die Redensäußerungen dieser Figur werden offensichtlich als Mittel der Satire eingesetzt und sollen damit dem Zweck einer ironischen Wirkung beim Leser dienen. Dabei wird die

¹⁶ Claßen, Ludger: Geld und Leben, a. a. O., S. 58.

¹⁷ Claßen, Ludger: Satirisches Erzählen, a. a. O., S. 39. Für Flaubert sei Kunst die Verwirklichung dessen, was das bürgerliche Leben verweigert.

¹⁸ Die nach den Zitaten aus „Im Schlaraffenland“ in Klammern stehende Ziffer gibt die Seitenzahl der Aufbau-Ausgabe im Jahr 1990, 2. Auflage, an.

doppelte Intension Heinrich Manns deutlich. Zum einen betont Mann, dass Geld das leitende Motiv des Romans sei; zum anderen verschärft er seine ideologische Kritik an der Wirkung von Geld auf die Menschen. Und infolge dessen distanziert er sich von einer allgemeinen monetären Abhängigkeit der Gesellschaft.

Im Ablauf des Romans wird das Motiv Geld durch die besondere Erzähltechnik von Heinrich Mann hervorgehoben. Geld hat nun nicht nur eine dynamische Kraft, sondern es wird ebenfalls als eine göttliche Macht verkörpert, der noch höherer Wert als den Menschen zukommt, wie in folgendem Zitat deutlich wird: „Hier, wo die Geldstücke auf unbegreifliche Weise unter den Möbeln umherrollten, trug niemand eine persönliche Verantwortlichkeit; man lebte unter der Hand einer höheren Fügung.“ (Schl. 179)

Mit einem ungeheuren Vermögen erschafft Türkheimer ein vom großen Kapital regiertes Reich. Er besitzt die Allmacht über seine Schmarotzer im Schlaraffenland. In einem Gespräch zwischen Zumsee und Türkheimer kann man die Machtbefugnis Türkheimers durchschauen:

Eine Laune, ein Wink von Ihnen (hier: Türkheimer), und der oder jener ist ruiniert, eine Unmasse Familie geraten ins Elend oder werden glücklich, je nachdem es Ihnen gefällt; notleidende Stände gehen ganz zugrunde oder dürfen ihr Dasein fristen, und die soziale Unzufriedenheit nimmt ab oder wächst. (Schl. 242)

Wer die Rolle des großen Kapitalisten spielt, scheint hier als Machtinhaber das Leben des anderen zu bestimmen. Im Roman gibt es noch eine Episode als Beleg dafür, inwieweit der ökonomische Druck des Kapitalismus für den Einzelnen spürbar ist. Andreas Zumsee hat die Mätresse von Türkheimer, die kleine Matzke, abspenstig gemacht, gleichzeitig hat er damit auch Frau Türkheimer betrogen. Die Türkheimers wollen nun Andreas seinen Verrat vergelten. Hierzu schlägt Asta, die Tochter Türkheimers vor, Andreas eine Stelle als Redakteur in der Zeitung zu verschaffen und ihn zu zwingen, das Mädchen Matzke zu heiraten. Diese Art der „Rache“ ist vor allem von der Vorstellung einer unmittelbaren ökonomischen Pressuren in den kleinbürgerlichen Familien geprägt.

Kannst du dir nicht vorstellen, was das für eine Ehe werden wird? Mit seiner feinen Karriere ist es zu Ende, mit ihrer erst recht. Er hat ein Gehalt, das für einen ledigen

Menschen mit kleinbürgerlichen Gewohnheiten zur Not ausreicht, dreihundert Mark meinetwegen. Darauf ruht der Hausstand, und mit einer so sparsamen, ordnungsliebenden, an geregeltes Leben gewöhnten Hausfrau, wie die kleine Matzke eine ist, kann es gar nicht fehlen. Nach einem Jahre ist ein skrofulöses Kind da. Die Eltern sind vertrottelt, zänkisch, voll verschämter Bettelgelüste. Wir begegnen ihnen im Tiergarten. Der Vater schiebt den Kinderwagen, hinterher schleppt das zerrisse seidene Kleid der Mutter. Sie trägt Stiefeletten mit Gummizug und einen wollenen Regenschirm. (Schl. 335-336)

Dass Asta überhaupt auf diesen Gedanken gekommen ist, veranschaulicht, dass der normale Mensch unter einem steten unterbewussten ökonomischen Druck lebt. Das Arbeitsgehalt der Angestellten entspricht nur dem Standardleben eines ledigen Menschen. Wenn es um eine kleine Familie geht, muss man immer sparsam sein. Überdies fällt der Verzicht umso schwerer, wenn man sich erst einmal an bestimmte Lebensbedingungen gewöhnt hat. Daraus folgt, dass – wenn der normale Zustand erschüttert ist, wie etwa in einer Notsituation – sich das Individuum einem Druck ausgesetzt fühlt. Diese Episode enthüllt, wie mächtig die Kapitalisten in der Gesellschaft sein können. Sie bleiben in ihrer Macht unangetastet. Diese Druckausübung auf den ökonomisch Abhängigen ermöglicht dem Kapitalist die Verschlechterung der Lebensbedingungen eines Kleinbürgers. Dadurch befriedigt der Kapitalist seine persönliche Rache. Das ökonomische Kapital beeinflusst entscheidend das Schicksal einer Person. Die ökonomische Notwendigkeit tritt dem Menschen als Übermacht entgegen. Die Menschen, die unter solchem Druck gelitten haben, besitzen nur noch die Kraft, die Situation zu erleiden und zu erdulden, indes nicht die Fähigkeit, ihr Leben selbst zu bestimmen. Frithjof Trapp nennt es „die Unfreiheit des Menschen“. Sie wird als Folge des Kapitalismus angesehen.¹⁹

Allmählich hat der freie Wille dem Kapitalismus nicht den geringsten Widerstand entgegenzusetzen. Die Natur des Menschen hat sich zwangsläufig verändert. Der Mensch hat sich selbst erniedrigt. Diese Verkrüppelung der Menschen spiegelt sich in der Welt des Schlaraffenlands wider. Hier entwickelt sich schließlich eine geistige Anpassung an die bestehenden ökonomischen Bedingungen.

Das mit dem Geld verbundene Motiv „Rache“ stellt eine Achse im Handlungsverlauf des Romans dar. In der Theateraufführung des sozialen Dramas „Rache“ werden bei

¹⁹ Trapp, Frithjof, a. a. O., S. 42.

Zumsee Rachedgedanken hervorgerufen. Aus einer naiven Selbstüberschätzung hegte Zumsee Rachedgelüste, nämlich indem er Adelheid Türkheimer und die kleine Matzke eroberte, um die Macht Türkheimers zu provozieren. Ein schwindelerregender Aufstieg Zumsees vollzieht sich infolge des Rachemotivs. Allerdings liegt seinem Abstieg aus der feinen Gesellschaft gleichsam das Motiv vonseiten Türkheimers zugrunde. Im Sinne der Lotman'schen Raumtheorie ist „Rache“ ein Sujet der Romanstruktur. Die Hauptepisoden des Romans lassen sich vom „Rachedgedanken“ zusammenziehen. Mit diesem Sujet entfaltet sich das Romangeschehen. Die Hauptfigur Zumsee lässt sich davon leiten, um die gesellschaftliche Schichtengrenze zu überschreiten.

In anderen Szenen wird die satirische Aussagekraft dieses Romans auf den Höhepunkt getrieben. Zu Beginn des Romans verkörpert das Haus Türkheimers das Zentrum der Reichen. „Das Palais Türkheimer fiel als das großartigste unter den Gebäuden jedem Passanten auf. Es war in einem deutschen Renaissancestil erbaut, den man auf seine Echtheit nicht näher ansehen durfte.“ (Schl. 29) Mithilfe der Prächtigkeit des Hauses entsteht eine räumliche Struktur im Roman. Der Protagonist Andreas Zumsee fühlt sich selbst als Adliger, nämlich als „der Märchenprinz, der ein verwünschtes Schloß erobert, schritt der junge Mann über eine Art von Burghof, betrat eine majestätische Freitreppe und stand vor der eleganten Glastür, die in die Wölbung des kunstvoll gemeißelten Portals von profanen Händen eingefügt schien“ (Schl. 29). Ein Schloss, ein Märchenprinz und die Sehnsucht nach dessen Unerreichbarkeit sind die Komponenten, die der Autor mit Absicht zur Herstellung einer Märchenwelt verwendet. Das folgende Beispiel verdeutlicht diesen Aspekt exemplarisch:

Nachdem Zumsee von der Welt des Schlaraffenlands ausgestoßen wurde, trifft er den Schriftsteller Köpf auf der Straße, während ein prächtiger Zug mit Türkheimer vorüberfährt. Der Aufzug Türkheimers ist den Triumphzügen des Barocks nachgebildet. Hier wird der große Kapitalist Türkheimer als eine geradezu königliche Erscheinung symbolisiert, ein Held, der von seinem Triumph wiederkehrt, mythisch und göttlich. Trithjof Trapps folgert, dass diese gottgleiche Beschreibung einer „Apotheose des Kapitalismus“ gleichkomme und „überaus charakteristisch für die Darstellungstechnik Heinrich

Manns²⁰ sei. Die immer stärker werdende Mythisierung des Schlaraffenlands bewirkt, dass die Wirklichkeitstreue der Romanwelt nur noch schwer zureichend erfasst werden kann. Das Schlaraffenland gleicht einem „Feenmärchen“.

Auf den hinteren Treppen eines pyramidenartig aufgebauten Jagdwagens standen vier grün-silberne Lakaïen, die aus schlanken, zwei Meter langen Posaunen über die Häupter der Insassen hinschmetterten. Das Gefährt war voll eleganter Herren, die einen in weidmännischer Ausrüstung, die andern mit Zylinder und hellem Überzieher. Auf der höchsten Bank befand sich Türkheimer, an der Seite eines kleinen schwarzen Menschen. Kauflich diktierte: „Zur Rechten des großen Finanzmannes erblickte man die sympathisch fremdartige Erscheinung des Großfürsten der Walachei, der eigens die Reichshauptstadt aufgesucht hat, um für seinen Plan, die moderne Kultur in sein Land einzuführen, die Unterstützung des Bankhauses James L. Türkheimer zu gewinnen. (Schl. 352)

Ferner steht geschrieben:

Der Zug setzte sich in Bewegung. Türkheimer und die Seinigen schwankten dort droben, wie auf dem Rücken eines mit Gold, Purpur und Pfauenfedern aufgeputzten Elefanten, der, aus einer glücklichen Schlacht heimkehrend, das Blut zehntausend zertretener Sklaven von seinen Füßen spritzt. Es schob sich immer schwärzer und wirrer unter fern grollendem Posaunenschall die Straße hinab. Türkheimers rötliche Koteletten leuchteten noch einmal vom Licht getroffen, goldig auf, wie ein der Anbetung des Volkes errichtetes mythisches Symbol. Dann verschwand unter der strahlenden Bläue des Himmels alles in einer rosig besonnenen Staubwolke, gleich der Apotheose am Schluss eines Feenmärchens. (Schl. 353)

Dass diese extravagante Szene als eine unerreichbare Märchenwelt dargestellt wird, schafft einen offensichtlichen Kontrast zwischen der Welt der Großbourgeoisie und der des Kleinbürgers. Die Romanwelt wird dadurch in zwei Räume geteilt, die durch eine unüberschreitbare Linie getrennt werden. Durch die Apotheose des Bankiers Türkheimer wird sein Leben wie im Himmel, wie in einer Zauberwelt geschildert. Er als Vertreter der Großbourgeoisie und die in seinen Kreisen verkehrenden Künstler und Intellektuellen schaffen mit dem Geld eine Hierarchie, eine auserlesene Gesellschaft. Die Zuschauer sind meistens Kleinbürger. Sie verkörpern ein normales, irdisches Leben. Sie sind vom allgemeinen Wohlstand dieses sogenannten Schlaraffenlands ausgeschlossen: Sie können nur auf der Erde leben, und lediglich einige wenige schaffen es, in die Welt der Großbourgeoisie einzutreten.

²⁰ Ebd., S. 49.

Das Stichwort „Schlaraffenland“, das im Titel des Romans als auch im Text öfters erscheint, erweckt beim Leser sofort die Vorstellung von Märchen. Wie im Märchen vom Schlaraffenland steht der Hauptfigur und den Personen des Roman-Schlaraffenlands alles ohne besondere Anstrengung zum sofortigen Gebrauch bereit. Im Schlaraffenland werden alle Wünsche erfüllt. Die Eigenschaft des Protagonisten Andreas Zumsee sieht die Romanfigur des Schriftstellers Köpf wie folgt: „Sie haben so etwas Glückliches an sich, das Sie beim Theater, das heißt in der Gesellschaft, ungemein rasch fördern wird. Man braucht dort nur glücklich zu erscheinen, um es sehr bald wirklich zu werden. [...] Ihre scheinbare Harmlosigkeit wird Ihnen dort gut zustatten kommen. [...] Sie sind dafür geschaffen, viel Glück bei den Frauen zu haben.“ (Schl. 17) Es ist nicht schwer zu erkennen, dass Heinrich Mann bei den Lesern durch eine solche Charakterbeschreibung Assoziationen mit der Märchenform schaffen wollte. So wie der Held im Märchen „Hans im Glück“ benimmt sich Zumsee ebenfalls sehr naiv, um sein Glück im Schlaraffenland zu suchen.²¹ Gedankenlos folgt er der Anweisung des intellektuellen Außenseiters Köpf, um bald zum Günstling der „feinen Gesellschaft“ im Schlaraffenland zu avancieren und die finanzielle Zuwendung der Adelheid Türkheimer zu gewinnen. Köpf übt gewissermaßen die Funktion eines „Experimentators“ aus, der den Probanden Andreas Zumsee mit Verhaltensmaßregeln für seinen Aufstieg versieht und schrittweise seine Laufbahn lenkt. Der experimentelle Charakter des Geschehens entspricht hierbei einer Textkonzeption, die Heinrich Mann von Zolas literaturtheoretisch behaupteten Prinzip „roman d’observation et d’expérimentation“²² übernimmt. Die Romanhandlung wird gleichsam in Einzelphasen segmentiert, in denen sich die Versuchsbeschreibung bzw. Bewertung des Geschehens abwechselt.²³

Zu Beginn des Romans schildert der Zeitungsredakteur Doktor Libbenow den nachhaltigen Eindruck, den Zumsee auf ihn hat: „Der junge Zumsee? Das ist so ’n Bengel, der

²¹ Hasubek, Peter: Kreislauf und Katastrophe. In: Ders.: Der Indianer auf dem Kriegspfad: Studien zum Werk Heinrich Manns 1888-1918. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1997. S. 125-126. Hasubek analysiert den Roman und hat die Konsequenz gezogen, dass das Märchenmotiv „Hans im Glück“ sich bei Mann mit dem Märchensujet vom Schlaraffenland verbindet.

²² Zola, Émile: *Le roman expérimental*. In: Ders.: Oeuvres complètes. Sér. Oeuvres critiques. Tome premier: Paris 1906. S. 109-126.

²³ Ebd., S. 234. Nach der Forschung Sieberts könnte der Autor die Bewertungswahl bzw. die Validität der Kommentare der Probanden und des Experimentators dem Leser überlassen.

Talent zum Glückmachen hat.“ (Schl. 11) Der Erzähler pointiert diesen Charakterzug noch genauer: „Er zeigte gerade genug Naivität, um der Eitelkeit der anderen zu schmeicheln, und gerade genug Scharlatanismus, um nicht durch Einfalt zu beleidigen.“ (Schl. 11) Wenn man die Gesamtentwicklung Zumsees überblickt und bewertet, bleibt kein Zweifel an dessen Naivität. Die Entwicklungsgeschichte Zumsees erscheint als eine Kette von Einzelepisoden. Der Autor führt dem Leser Zumsees Entwicklung – und damit auch Köpfs Experiment – eindrucksvoll vor Augen. Zumsee folgt Köpfs Anweisungen bedingungslos. Im Sinne von Lotmanns Raummodell bei der Erzählanalyse wird Andreas Zumsee durch seinen unkonventionellen Charakter zu einer „bewegten Figur“ in dieser sujethaften Erzählung, welche klassifikatorische Barrieren leicht überschreiten kann. Er ist Grenzgänger zwischen der „feinen Gesellschaft“ des Romans und seiner eigenen sozialen Situation. Andreas Zumsee ändert seinen Stand – zuerst infolge der Regie von Köpf und danach auf Anweisung von anderen Schlaraffianern – und steigt von einem besitzlosen Studenten zu einem Mitglied des Schlaraffenlands auf.

Ohne sich selbst als einen Schmarotzer zu empfinden, bewegt er sich problemlos und gleichsam vertraut in der Türkheimer-Gesellschaft. Die Schattenseiten dieses Schlaraffenlands bewertet er mit Blick auf seine finanziellen Bedürfnisse nicht negativ. Ihm geht es einzig um sein persönliches Fortkommen. Er empfindet sie als eine „notwendige Qualifikationsstufe“²⁴ für sein Fortkommen. Die Gesellschaft des Schlaraffenlands nimmt ihn als Hofnarr an. Obwohl er sich dieser demütigenden Rolle bewusst ist, wird sie von ihm lediglich als „Zynismus“ empfunden. Sie „bewirkt aber gleichwohl keine kritische Reflexion der eigenen Funktion im ‚Schlaraffenland‘“²⁵, so kommentiert der Forscher Ralf Siebert. Zumsee wird von den anderen Mitgliedern des Schlaraffenlands nicht ernst genommen und wegen seines ländlichen Akzents belächelt. Gleichwohl besitzt er einige günstige Eigenschaften, die ihm den Erfolg im Schlaraffenland gleichsam garantieren, nämlich „Naivität, Talent zur Geselligkeit und Bedenkenlosigkeit“²⁶. Diese Eigenschaften erinnern an eine Märchenfigur.

²⁴ Siebert, Ralf, a. a. O., S. 241.

²⁵ Ebd.

²⁶ Siehe. Schoeller, Wilfried F, a. a. O., S. 72.

Selbst wenn Zumsee am Ende von der „feinen Gesellschaft“ ausgeschlossen wird, empfindet er diesen Absturz als positiv: „Ich bin Modelöwe, Berühmtheit und, meinen Renten nach, fast schon Millionär gewesen und habe jetzt dreihundert Mark monatlich. Aber die höhere Absicht in dem allen war: Ich sollte nicht ein wissenschaftlicher Hilfslehrer am Progymnasium zu Gumplach werden, sondern Redakteur des ‚Nachtkurier‘ – was denn doch ein Unterschied ist.“ (S. 349)

Der Held hat keinen großen Erfolg, doch seine verblende Naivität und Heiterkeit begleiten ihn von Anfang bis zum Schluss des Romans. Der Leser fühlt sich immer wieder an Märchenhelden wie etwa „Hans im Glück“ erinnert. Dies ist wohl die Absicht Heinrich Manns. Durch die märchenhaften Züge der Erzählung lassen sich zwei Ergebnisse erzielen. Zum einen erscheint die Realität des Schlaraffenlands bei Heinrich Mann verschleiert und verschönert, da all das, was im Märchen geschieht, als unrealistisch und wirklichkeitsfern gilt. Das Märchen stellt sich einer Welt der „Wirklichkeit“ gegenüber. Derjenige, der im Schlaraffenland weilt, entwickelt ein oberflächliches, am Vergnügen orientiertes Bewusstsein. Die Menschen entfernen sich von der Realität. Je länger man im Schlaraffenland weilt, desto wirklichkeitsferner wird man. Als Zumsee zum ersten Mal Geld beim Spiel gewinnt, fängt er an zu glauben, dass er wirklich im Schlaraffenland wohne, in welchem ohne besondere Mühe und Arbeit große Gewinne zu erwarten seien. Dem Schriftsteller Köpff erzählt er Folgendes:

Es ist übrigens nicht schwer, in solch einem Hause Erfolg zu haben, bei dem angenehmen freien Ton, der dort herrscht. Man kommt wildfremd hin und verkehrt doch gleich wie mit alten Bekannten. Die Weiber sehen sich sehnsüchtig um und warten bloß, wer sich von ihnen glücklich machen lassen will. Dann bekommt man auch noch Geld, ohne zu wissen, woher? [...] Die Leute dort tun sicher den ganzen Tag gar nichts. [...] Aber was macht das? Gutes Essen, feine Weine, Weiber, Witze, Kunst und Vergnügen, es ist alles da. Man langt eben zu, wie im Schlaraffenland. (Schl. 78-79)

Allmählich hat er seine Identität als armer Schulamtskandidat vergessen. Er empfindet sich als Genießer im Schlaraffenland.

Rasch und mühelos gewöhnte er [hier: Zumsee] sich an eine Lebensweise, von der er früher nur einen traumhafte Vorstellung gehabt hatte wie von etwas Auserlesenem und Unzugänglichem. [...] Alle Genüsse waren leicht und billig geworden, alles Begehrendwerte bot ihm das Heer der Bedürftigen auf sehnsüchtig erhobenen Händen zum Kaufe dar. Der Mechanismus einer ganzen Kulturwelt bewegte sich,

arbeitete und produzierte für ihn, bloß damit er genieße. (Schl. 300)

Die Märchenmetapher steht auch im Dienst der Satire, wie Peter Hasubek behauptet.²⁷ Die märchenhaften Elemente verweisen auf das interpretative Element in der Darstellung der gesellschaftlichen Realität: Während des Rezeptionsvorgangs rücke dem Leser ein spezifisches Merkmal des Märchens – die Normenkonkurrenz – immer wieder ins Bewusstsein. Bei der Figurencharakterisierung im Roman Schlaraffenland setze der Autor eine Personengruppe mit vor allem „flach“ gezeichneten Figuren (z. B. Claire Pimbusch, ihr dandyhafter Gatte, Frau Goldherz usw.) als Erzählmedium sowohl zur „Illustration und Verdeutlichung der Negativierung“ im Romangeschehen als auch zur „affektiven Einbindung des Rezipienten in den satirischen Demontagevorgang“²⁸ ein. Gegenüber dem naiven Charakter des Protagonisten bilden sie einen Kontrast zwischen Gut und Böse nach dem Prinzip des Märchens.

Die märchenhaften Züge ermöglichen hyperbolische Beschreibungen bis hin zur schockierenden Groteske.²⁹ Mann vermittelt beispielsweise bei der Beschreibung einer Szene in dem sozialen Drama „Rache“ den Lesern das extrem blutrünstige Geschehen auf der Bühne durch einen schlicht-dynamischen Satzbau und stellt damit sowohl die Spannung des Umsturzes als auch die grausame, animalische Mimik der Umstürzler dar:

Die Wollust ihrer Rache schien sie blödsinnig zu machen, sie streckten die Zungen aus den Hälsen, rollten die glasigen Augen, und ihre hohlen Brüste zuckten in Krämpfen. Erwacht, stürzten sie sich mit Geheul auf ihre Opfer, auf die Bourgeoise, ihre Quäler, ihre Aussauger und Mörder, die endlich in ihre Gewalt gegeben waren. Sie rissen sie, schon halb zermalmt, unter den Trümmern hervor, fielen mit Zähnen und Nägeln über sie her und wälzten sich mit ihnen im blutigen Schnee. Sie schnitten einander grässliche Fratzen zu, um sich ihr Vergnügen mitzuteilen, sie schnalzten mit der Zunge, knirschten und stießen heisere Flüche aus. Dies alles geschah mit so hinreißender Echtheit, dass die Zuschauer erbebten in einem unheimlich reizvollen Grausen. (Schl. 118)

Die brutale Inszenierung der Rache, welche die Proletarier an der bourgeoisen Klasse üben, erweckt beim Publikum eine unerwartete, ironische Reaktion. Am Ende der Büh-

²⁷ Hasubek, Peter, a. a. O., S. 127. Auf die Funktion der märchenhaften Schreibweise ist Hasubek leider nicht eingegangen, obwohl er Anfang und Ende des Romans „Im Schlaraffenland“ mit dem Märchen „Hans im Glück“ verglichen und die Märchenmetapher zur Diskussion gestellt hat.

²⁸ Siebert, Ralf, a. a. O., S. 237.

²⁹ Ebd., S. 231-232. Wie die märchenhafte Ausgestaltung in dieser satirischen Erzählung ausgeübt wird, erkundet Siebert mittels der Auseinandersetzung zwischen dem Autor und seinem Publikum.

nendarstellung wird der Siegeszug des Proletariats vom begeisterten Beifall der Bourgeoisie im Zuschauerraum begleitet. Mittels des absurden Handlungsablaufs ist Manns sarkastische Absicht, welche die Lächerlichkeit des Bourgeois bloß zur Schau stellt, auf dem Gipfel angelangt. An diesem Beispiel ist zu erkennen, dass der märchenhafte Erzählstil „im vorliegenden Roman überwiegend der Verdeutlichung und Unterstützung der satirischen negativen Wertung [dient]“³⁰.

Im diesen Roman hat der Erzähler Heinrich Mann anhand der märchenhaften Schreibweise und des satirischen Schreibstils einen Kontrast zwischen der Realität und der erzählten Welt gebildet; im Sinne des Lotman'schen Raummodells ist die Raumgrenze aufgrund der zwei oben genannten Komponenten noch schärfer aufgezeigt worden. So gliedert sich der Raum dieses Romans deutlich in „Schlaraffenland“ und der Welt außerhalb, nämlich einer „erzählten Realität“, oder in eine „Welt der Bourgeoisie“ und eine „Welt des Proletariats“. Der Autor Heinrich Mann lässt den Protagonisten Andreas Zumsee als bewegliche Figur spielen, mittels deren Aufstieg und Fall im Haus des Berliner Bankiers Türkheimer die Grenze zwischen den beiden Welten des Romans überschritten wird. Die Differenz zwischen den beiden Welten liegt in der Macht der Kapitalverteilung und deren Auswirkungen. Sie prägen sowohl Aussehen als auch Verhaltensmaßregeln einer Person.

Der Status einer Person wird durch die Beschreibung ihrer körperlichen Beschaffenheit veranschaulicht. So wird beispielsweise auf die Leibesfülle der Bewohner des Schlaraffenlands hingewiesen. Das Begriffspaar „fett/mager“ spielt im Roman eine wichtige, modellbildende Rolle. Ein auffälliges Merkmal der dekadenten Geldgesellschaft Türkheimers verkörpert das unendliche Fest. Dass dies im Schlaraffenland alltägliche Routine ist, verdeutlicht ein Dialog zwischen zwei Schmarotzern:

Die Leute dort tun sicher den ganzen Tag gar nichts. Was sie Geschäfte machen nennen, weiß ich nicht, aber es nimmt gewiß nicht viel Zeit in Anspruch. Die einen haben schauderhaft viel Geld, die anderen haben gar nichts. Aber was macht das? Gutes Essen, feine Weine, Weiber, Witze, Kunst und Vergnügen, es ist alles da. Man langt eben zu, wie im Schlaraffenland. (Schl. 79)

³⁰ Siebert, Ralf, S. 232. Hinsichtlich der Funktion der märchenhaften Schreibweise ist nach Ansicht der Verfasserin Siebert beizupflichten. Siehe ebd., S. 231-236.

Die „feine Gesellschaft“ wird vom Großkapital unterstützt. Gutes Essen, feine Weine, Weiber, Witze, Kunst und Vergnügen sind der Dünger, der dem Boden des Schlaraffenlands zugeführt wird. Dieser fette Boden bietet den Schmarotzern die oben genannten Genüsse, bis sie sich darin verpflanzen, wachsen und selbst „zum Nahrungsmittel der Türkheimer-Kultur oder besser: zu deren Genussmitteln, zu Lustobjekten [werden]“³¹. Das Beispiel Andreas Zumsee ist in diesem Sinne der typische Parasit, mit dem die Schlaraffenland-Ökologie durchschaut werden kann. Als Herr Türkheimer Andreas Zumsee dem Rechtsanwalt Goldherz vorstellt, wird Andreas' Spielrolle wie folgt beschrieben: „Das ist ja der persönliche Pflegling meiner Frau. Spaßmacher und Zeitvertreib, wissen Sie.“ „Magerer Zeitvertreib“, meinte Goldherz. „Noch'n bisschen mager. Aber er wird schon Fett ansetzen.“ (Sch. 159) So ist Andreas zunächst ein „magerer“ Spaßmacher und Zeitvertreib. Der magere Spaßmacher im Schlaraffenland wird als Lustobjekt von den fetten Reichen zunächst konsumiert, um später selbst als fatter Konsument Neuankömmlinge zu gebrauchen. Die Schlankheit als attraktivere Form der Magerkeit kennzeichnet auch die Schauspielerin Werda Bieratz. Ihr mageres Aussehen ist im übertragenen Sinn konsumierbare Speise für die Fetten. Noch die Mätresse des Türkheimers, Bienaimée Matzke, wird als jung, „mager, frech, lymphatisch“ geschildert, und ihr wird wie auch Andreas Zumsee die Spielrolle als „magerer Zeitvertreib“ zugeordnet.

Das kontrastierende Begriffspaar „fett/mager“ ist ein wesentliches Merkmal der Organisation einer räumlichen Struktur des Romans. Als Zumsee ersten Mal bei Türkheimers erschien, fiel ihm der Kreis der geschmückten Frauen so auf: „Manche waren üppig, schwer und weich wie Odaliskens. Andere, Hagere, hoben langgestielte Lorgnonns vor die umränderten, pervers blickenden Augen.“ (Sch. 42) Dies veranschaulicht nicht nur körperliche Fülle, sondern beinhaltet gleichsam die personale Aufteilung im Schlaraffenland, nämlich in die zwei Gruppen „Zuschauer/Schauspieler“. Die Schauspielerin Werda Bieratz ist ebenfalls ein Genussmittel, das Türkheimer für die Bequemlichkeit der Herren in seinem Haus besorgt. Sie wird präsentiert als ein „wunderbar schlank[es] und zart[es] jung[es] Mädchen, das in seinem lichtblauen, schmucklosen und durchsichtigen Kleidchen aussah wie eine Sylphe. Das schmale, feine Gesicht wurde von schwerem

³¹ Martin, Ariane: *Erotische Politik: Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993. S. 47.

aschblondem Haar madonnenhaft eingerahmt, und die großen blauen Augen blickten voll Unschuld geradeaus.“ (Schl. 48-49). Die Komposition von Jugendlichkeit, Unschuld und Schlankheit verkörpert die Kategorie der Schönheit im Schlaraffenland. So hat die Kunstfigur, eine zerbrechliche kleine Nympe, die der Künstler Claudius Merten für Türkheimers Spiegelkabinett eingestellt hat, eine entfernte Ähnlichkeit mit Werda Bieratz. (Schl. 58) Sie ist eine mit Türkheimer verkehrende schöne Schauspielerin.

Die Schlankheit der Mageren bildet für die Fetten, die Mächtigen, einen modischen Wert. Dieses Schönheitsideal, dem die Menschen in der Epoche des Jugendstils der Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts nachhingen, verkörpert die Ästhetik der Lebensferne. Doch widerspricht dieses Ideal der Lebenswelt der Figuren im Schlaraffenland. Sie verstehen es vielmehr als Konsumprodukt. Die Frauen wiederum, die dieses Ideal verkörpern, die Schönen und Mageren, sind auf das Geld der Reichen angewiesen, genauso wie die Künstler, die dieses Ideal durch ihre Werke schaffen. Der Baumeister Kokott erniedrigt sich, damit seine Baukunst dem Geschmack Türkheimers entspricht. Er schmeichelt seinem Gönner. Er begründet sein Verhalten durch den Satz: „Ich habe viel Talent, aber leider kein Geld.“ (Schl. 248) An dieser Stelle hat er sein Verhalten einfach durch seine Geldgier gerechtfertigt.

Der Status der Mächtigen, der Besitzenden, ihr üppiger Reichtum wird im Schlaraffenland durch ihre Leibesfülle veranschaulicht.³² Die typischen Vertreter dieser Gruppe sind die Türkheimers. Adelheid Türkheimer wird in verschiedenen Teilen des Romans als eine „fette Matrone“ (Schl. 81), die ein „Doppelkinn“ und eine „schöne, fette Hand“ (Sch. 99) hat, bezeichnet:

„Die Hausfrau?“, sagte der andere. „Selbstredend. Zwar’n bisschen schwere Nahrung, aber es tut nichts. Je mehr, desto besser, nach der Taxe der Wüstenstämme.“
„Welche Taxe?“ Als Schönste gilt diejenige, die nur auf einem Kamel fortbewegt werden kann. Nach ihr kommt die, die sich auf zwei Sklavinnen stützen muß.
(Schl. 42-43)

Im Kreis der Türkheimers versammeln sich weitere Fette dieser „feinen Gesellschaft“. Der Erzähler erwähnt zum Beispiel einen „belebten Menschen im fettigen Frack, des-

³² Ebd., S. 48.

sen Hand [...] einem rötlichen Weichtiere“ (Schl. 190) gleicht. Mit dem Satz „Der fette Mensch hat ganz recht“ (Schl. 186) will Mann nicht nur einen plötzlichen Gedanken Zumsees beschreiben, sondern den Eindruck erwecken, dass „Dicksein, Zeichen für Wohlstand und Macht“³³ sei. Überdies stellt sich als ein Kontrast zwischen Magere und Fette heraus, dass die künstliche Kargheit für die Fetten sei; für die Mageren bestünde die symbolische Grenzüberschreitung in der Nahrungsaufnahme.³⁴

Das Bild des unendlichen Essens, Genusses und Festes – eine Persiflage auf die Utopie Schlaraffenland – offenbart die Ausbeutung der Mageren durch die Fetten, die Heinrich Mann in die fiktive gesellschaftliche Wirklichkeit mit den sarkastisch bezeichneten „feinen Leuten“ versetzt. Sie entkleidet sich in einem ihnen innewohnenden utopischen Charakterzug. Die Menschen werden nicht anders wie Nahrungsmittel behandelt. Hier eingeführte menschliche Beziehungen und ihre kulturellen Aktivitäten werden einer degenerierten Phase der menschlichen Gesellschaft zugeschrieben.

1.2. Korruption des Geisteslebens

Die im Roman angesiedelte Großstadt Berlin um die Jahrhundertwende gehört zu einem der wichtigen Kulturzentren des Deutschen Kaiserreichs. Viele Künstler und Literaten zeigen in der Zeit erhebliches Interesse an Versuchen einer gemeinschaftlichen Verbindung von Kunst- und Lebenspraxis. Da solche Möglichkeiten in der Großstadt durch vielfach fortgeschrittene Institutionen ermöglicht werden können, blühe in der Metropole Berlin ein vielseitiges Kulturleben auf.³⁵ „Im Schlaraffenland“ sei ein „Conservative Berlin Novel“, so Stephen A. Grollmann. Nach seiner Meinung sei der Roman ein beweisendes literarisches Werk, in dem Heinrich Mann seinen heftigen Angriff gegen die sogenannte Berliner feine Gesellschaft gerichtet habe; und dieser Gedanke sei herangewachsen, während er noch bei der Zeitschrift „Das zwanzigste Jahrhundert“ tätig gewesen sei: „Berlin’s purveyors of culture, the bourgeoisie, possess materialistic hedonistic

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 51.

³⁵ Vgl. Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. München: C.H. Beck Verlag, 2004. S. 116.

values that betray their pretensions of refinement. [...] it engages in a ‚material leveling‘ of the spiritual.“³⁶

Die Schlaraffenlandgesellschaft lehnt sich an Geld und Kapital an. Dieser Sachverhalt ist im Lauf dieser Forschungsanalyse deutlich festgestellt worden. Das von Geld abhängige und korrumpierte Kulturleben der Bourgeoisie in der Großstadt inszeniert Heinrich Mann hauptsächlich in vier Szenen: dem Café „Hurra“, dem Salon von Türkheimers, dem Theater der Stadt und schließlich der Redaktion des „Berliner Nachtkuriers“. Dies sind typisch kulturelle Institutionen, die vollkommen zur Veranschaulichung des Kulturlebens dienen. Ein Teil der Kulturszene, die Heinrich Mann im Roman ausgesetzt hat, geht von den eigenen Erlebnissen aus. In der folgenden Analyse wird nachzuweisen sein, wie die gesellschaftliche Macht des Geldes auf diverse soziale Gefüge ausüben und wie der Autor mithilfe des satirischen Schreibstils ein verzerrendes Bild des Geisteslebens ausmalen kann.

1.2.1. Das Café „Hurra“: Treffpunkt der Literaten (oder der Hochstapler)

Zumsees erste Etappe auf seinem Weg zu einer journalistischen Karriere ist das Café „Hurra“, Treffpunkt der Literaten und Journalisten der Stadt.

Zumsees erster Bekannter ist Dr. Libbenow. Er gesteht Zumsee, dass er seit zehn Jahre kein Buch gelesen habe. Es wird nicht das letzte Mal sein, dass Zumsee Schockierendes in diesem Kreis erlebt. Je öfter er mit diesen Leuten verkehrt, desto mehr enttäuscht ihn ihre Oberflächlichkeit und Eitelkeit. Diese sogenannten Literaten und Journalisten sind nicht mehr als ein paar Hochstapler. Der Erzähler legt seine Einstellung hinsichtlich der Literaten in Zumsees Mund:

Waren sie [hier: die Literaten] eigentlich ein würdiger Verkehr für ihn [hier: Zumsee], diese Leute, die meistens nicht einmal richtig Deutsch schrieben – soweit sie überhaupt etwas schrieben. Es ward ihm immer klarer: ihre Blasiertheit, die ihm anfangs als Überlegenheit gegolten hatte, war im Grunde nur der Ausdruck von Unwissenheit und Impotenz. Aber der ganze Berliner Ton kam schließlich bloß von Mangel an Tiefe. Sie ulkten, weil sie zu faul waren, auf die Dinge einzugehen. (Schl. 13)

³⁶ Grollmann, Stephen A.: Heinrich Mann: Narratives of Wilhelmine Germany, 1895-1925. S. 47.

Die von Heinrich Mann geschilderte Kaffeehausszene, die zwar mit verschärfter satirischen Schreibweise getönt wird, entspricht einigermaßen der realen Situation im Berliner Kulturleben der Jahrhundertwende. In Deutschland existieren Kaffeehäuser bereits seit dem 18. Jahrhunderts; das aufstrebende Bürgertum schätzte sie als soziale Begegnungsstätten und Kommunikationszentren. Vor allem Journalisten und Literaten bildeten Stammtischgruppen. In mancher Hinsicht gewährten ihnen die Cafés sozialen Freiraum für den Meinungsaustausch unter den Beschränkungen der Pressezensur. Diesen Treffpunkt nutzten sie als Leseraum, Treffpunkt und Arbeitsplatz, wo sie ihre Arbeitsaufgaben – die Zeitungslektüre, Empfang und Erledigung von Korrespondenzen sowie eine gelegentliche literarische Produktion – erledigen können. Als Ort des Gesprächs über das Rezipierte, als Umschlagplatz für Neuigkeiten aller Art, dient das Kaffeehaus dem Zweck der Geselligkeit.

Im Vergleich zu der fixierten Arbeitswelt schufen sie „eine Sphäre des Müßiggangs“ und boten sich in besonderem Maß für die Selbstdarstellung eines spezifischen Typus des Intellektuellen – des Bohemiens – an. Das berühmte Kaffeehaus wurde zum Ort der Inszenierung für diese speziellen Stammgäste, wo sie ihre Rollen spielten, um sich für die Verbreitung eines bestimmten Mythos dienlich machen zu können. Sie erreichen das Ziel der Selbstreklame. Das Kaffeehaus war zwar ein bevorzugter Schauplatz, gleichwohl war die Meinung weitverbreitet, dass „das unruhige Ambiente des Kaffeehauses die Konzentration [beeinträchtigt] und zur Zerstreuung der Besucher [führe]“³⁷. Die Auswirkung waren „Oberflächlichkeit“ und „Blasiertheit“³⁸. „Mangel an Tiefe“ und „Blasiertheit“ des Ambientes im Kaffeehaus werden im Roman wiedergegeben. So etwa ist der Stammgast Doktor Pohlatz, der häufiger im Café Hurra erscheint, selbst als Doktor betitelt, in der Wahrheit ist er „zum Sterben zu dämlich“ (Schl. 10). Man wird hier Doktor genannt, „wenn man nur sonst gesund ist“ (Schl. 10). Die von Heinrich Mann geschilderte Kaffeehausszene entspricht gewissermaßen dieser historischen Beschreibung, allerdings in viel verschärfteren und satirischeren Tönen.

³⁷ Bunzel, Wolfgang: Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende. In: York-Gothart Mix [Hrsg.]: Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918. S. 290-291

³⁸ Ebd., S. 291.

1.2.2. Der Salon von Türkheimer: korruptes Künstler- und Schmarotzertum

Im Zentrum des Schlaraffenlands befindet sich ein Kreis der „feinen Leute“, die sich aus Mithelfern in den Geschäften und der Presse sowie auch aus Kulturleuten zusammensetzt. Das Haus Türkheimer bildet einen Zugang zur Öffentlichkeit, wo man in die höhere Gesellschaft aufsteigen kann. Die Geschäftsleute suchen sich hier die Informationen für ihren Geschäftsgewinn. Der verarmte Adel strebt einerseits nach der materiellen Unterstützung, andererseits nach gesellschaftlichem Ansehen. Die Künstler und Schauspieler erhoffen sich durch die Verbindung mit der Familie Türkheimer eine Aufstiegschance in die Kulturwelt. Der Zugang zum Schlaraffenland gewährleistet ihnen zumindest ein sorgloses materielles Leben. Ihre Existenz gleicht einem Dekor an der Wand. All diese Leute, die von Türkheimers Vermögen abhängig sind, dürfen im Schlaraffenland mit schmarotzen, wenn sie die Bedingungen akzeptieren: Sie müssen den Anweisungen Türkheimers und seiner Anhänger folgen und sich an die Spielregeln dieser Marionettengesellschaft halten.

Ein Motto der Marionettengesellschaft lautet, dass „im Schlaraffenland doch jeder alles werden“ kann. An alle Schmarotzer wird eine Rolle verteilt. Zumsee spielt den „Zeitstreiber“, „Spaßmacher“ und harmlosen Liebhaber von Frau Türkheimer. Aufgrund seiner Naivität, seines Talents zur Geselligkeit und seiner Bedenkenlosigkeit hat er Erfolg im Schlaraffenland. Je länger er diese Rolle spielt, desto mehr identifiziert er sich mit seiner Marionettenfigur. Ihm dient die Gesellschaft lediglich als Mittel der Belustigung, der Unterhaltung. Der Schlüssel zum Aufstieg ist nicht so sehr das literarische Können, sondern hängt vielmehr von den richtigen Beziehungen und der schauspielerischen Gabe ab. Als Vertreter des Geistes, der sich als Dramatiker und Literat im Schlaraffenland betitelt, hat er nur ein minderwertiges Theaterstück verfasst. Schließlich ist er ausschließlich der Verlierer, der Gebeutelte. Türkheimer und seine Genossen behalten Macht und Geld in ihrem Besitz. Sie entscheiden über den Geschmack und den Erfolg eines Autors oder Künstlers in der Gesellschaft. Zu der ähnlich personalen Konstellation gehört die Beziehung zwischen dem Dramatiker Diederich Klempner und der Schauspielerin Lizzi Laffé. In dieser Gesellschaft war Lizzi Klempners Gönnerin, Klempner ist in diesen Kreis bekannt als Lizzis „Schoßhündchen“ (Schl. 34). Selbst die Schau-

spielerin war die Mätresse von Herrn Türkheimer. Ihre Position gilt von manchen männlichen Schmarotzern, z. B. Zumsee und Klempner, als „Inventar“ (Schl. 34). Eine richtige Verbindung mit ihr gewährleistet die Ansehensmöglichkeit in dieser Gesellschaft und zugleich die wirtschaftliche Sorglosigkeit.

Zu Beginn seiner Laufbahn im Schlaraffenland bedient sich Zumsee seiner fröhlichen Eigenschaft als Hofnarr und potenzieller Literat. Unter dem Einfluss des Theaterstücks „Rache“ identifiziert sich Zumsee plötzlich mit dem Proletariat, entwickelt den Rache-gedanken auf die Bourgeoise, strebt nach Macht, Besitz und Geltung. Als seine Ziele allmählich erfüllt wurden, hat Zumsee seinen inneren Standpunkt verloren und möchte das luxuriöse Leben genießen. Als finanziell unbemittelter Streber bedient Zumsee sich der Verstellung, der Heuchelei und der Schmeichelei, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In der Gestaltung des Intellektuellen durch die Figur Andreas Zumsee denunziert Heinrich Mann die von der Realität entfernten und geistig verfallenden Intellektuellen in der wilhelminischen Gesellschaft. Als Intellektuelle soll er die gesellschaftliche Realität unter der kritischen Perspektive betrachten und vom Bürgertum distanziert bleiben. In der Tat nimmt er zwar eine ästhetische Position ein, die sich indes an einem heroischen Ideal orientiert, das er in Türkheimer verkörpert sieht. Sein Selbstverständnis als Literat huldigt Zumsee mit folgenden Worten:

Ich besitze, fast möchte ich sagen leider, ein zu empfindliches Organ für den kaum erst wahrnehmbaren Hauch des Zeitgeistes. Ah! Wie wenige sind wir im Grunde, in ganz Europa verstreut, die es besitzen. Wir bilden sozusagen einen Geheimbund, mit der Absicht, zu fühlen, was keiner fühlt, die erst zu erfindenden Verfeinerungen, den noch ungeborenen Kitzel einer hohen geistigen Korruption. Fühlen, das ist alles! (Schl. 301)

Was Zumsee in diesem Zitat geäußert hat, und wie er sich der Realität gegenüber benimmt, steht im Widerspruch zueinander. Er gibt sich dem Leser gewissermaßen der Lächerlichkeit preis. Weil der Erzähler Zumsee als Vertreter der Intellektuellen Schulden hat, gelangt der Forscher Schoeller zu der Ansicht, dass Heinrich Mann an dieser Figur „den Typ des zeitgenössischen Dekadenzliteraten parodiert“³⁹. Das Intellektuelle bleibt gegenstandslos hinsichtlich der wahrgenommenen Welt. Seine ästhetische Gesin-

³⁹ Vgl. Schoeller, Wilfried F., a. a. O., S. 76.

nung erfüllt nur das Schmuckbedürfnis der menschlichen Gesellschaft, beinhaltet indes keine Tiefe in der Seele.

In Verbindung mit komödiantischen Wesenszügen und Motivationen Zumsees verkörpert sein Rollenverhalten das komödiantische Hochstaplertum. In folgendem Zitat wird dargestellt, wie Zumsee Herrn Türkheimer gegenübersteht:

Oh, Herr Generalkonsul, ich schulde Ihnen viel, viel mehr, als Sie selbst wissen können. Was die Bekanntschaft eines Genies der Tat wie Sie für einen Dichter wert ist, das lässt sich gar nicht ausreden! Von gefälschten Pressenachrichten, Irreführung der öffentlichen Meinung und ausgeplünderten Bevölkerungsmassen zu wiegen in ihrer Individualität und in Ihrer Wirksamkeit das Ästhetische. Sie vergönnen uns geschwächten Modernen, einen Eroberertypus, einen Renaissancemenschen zu schauen! (Schl. 240)

Seine komödiantische Neigung, sich in vorgeformte Rollen einzuspielen und diese für Realität zu halten, ermöglicht Andreas Zumsee zur Anpassung in dieser auf Schein und Wirkung bedachten Gesellschaft des Schlaraffenlands. Sie offenbart ebenfalls seine lächerlichen schwankenden Wertungsnormen, die in dieser Gesellschaft akzeptiert werden und einwandfrei funktionieren. In seiner Selbstauffassung behauptet Andreas Zumsee, dass er Vertreter des Geistes und Türkheimer der Inhaber der Macht sei. Nach seiner Vorstellung solle der Geist die Macht besiegen. Aber er hat sich kurz vor der Entlassung vom Schlaraffenland Köpff gegenüber eingestanden, dass er überhaupt nicht geheuchelt, sondern die Schweinereien ganz offenkundig betrieben habe. (Schl. 241)

Was wollen Sie? Unsereiner führt doch ein Zweiseelenleben. Wir möchten uns wohl den Erscheinungen hingeben, möchten wie die andern genießen und bewundern. Aber unser Literatentum, die Kritik, mit der wir vollgesogen sind, zeigt uns immer wieder das Unerquickliche, Kleine an den Dingen. Haben Sie es nicht auch schon bemerkt? Wir leiden unter dem zweifelhaften Vergnügen, die Menschen zu durchschauen. (Schl. 249)

Zumsee ist sich seiner eigenen Hochstapelei bewusst und nutzt sie trotzdem aus. Er hängt zu sehr am Wohlleben. Als rächender Vertreter des „Geistes“ ruht seine Rolle nicht auf Gerechtigkeit, sondern auf seiner spielerischen Neigung, auf seiner Orientierung am Genuss. Nach theatralischer Auffassung Hockers ist Zumsees Rollencharakter als Komödiant beim Rollenspiel im Schlaraffenland zu beschreiben. Bei der Konzeption des Rollenspiels im Schlaraffenland entstehe eine Wechselbeziehung zwischen Individuum und Gesellschaft. Das Individuum im Roman werde außer seinem wahren Selbst

noch durch eine zwanghaft gesellschaftlich geforderte Rolle dargestellt. Die Art der Rolle fixiere durch die herrschenden Verhältnisse und werde in einen politischhistorisch konkreten Zusammenhang gestellt. Durch diese gespielte Rolle neige man dazu, sein Profit- und Erfolgsstreben zu realisieren. Andreas Zumsee, der aus Mangel an Talent und aus Geldgier die Rolle als hochstaplerischer Dichter spielt, gelangt am Anfang noch zu Ansehen, Macht und Besitz. Am Ende aber verliert er sein Rollenbewusstsein und scheitert wegen einer nicht dieser Gesellschaft angepassten Rollenerwartung als Rächer. In Heinrich Manns Roman wird dieses Rollenverhalten als „das schlechte Komödiantentum der Zeit“⁴⁰ bezeichnet. Dies bezieht sich auf das Rollenspiel des Bürgertums, „das in prahlerischem Auftreten, in der Vortäuschung einer Persönlichkeit und im Wirkewollen um jeden Preis besteht“⁴¹.

Im Roman lassen sich die Künstler durch Geld korrumpieren. Auch ein anderes Beispiel des Künstlertyps ist Claudius Mertens. Er besitzt wirkliche künstlerische Fähigkeiten. Um seiner Existenz willen muss er an der Kunst Verrat begehen und die Modelle seiner Werke vernichten; er produziert Werke nach dem Geschmack Türkheimers und hat sich von der herrschenden Macht verkaufen lassen.

Als Claudius noch der großen Kunst frönte, lebte er in einer Steinmetzbaracke von trockenem Brot. Seit er aber entdeckt hat, was die zahlenden Kunstfreunde verlangen, hat er wöchentlich zehn Einladungen, man reicht ihn sich herum, beim Essen empfängt er Bestellungen und verdient, während er verdaut. (Schl. 59)

Das Bild der hündischen Abhängigkeit des Baumeisters Kokott von Türkheimer veranschaulicht vollkommen die Machtverhältnisse im Schlaraffenland. In einer Szene redet Zumsee mit Kokott über das von Türkheimer verlangte Geschäftshaus. Kokott beurteilt sein eigenes Bauwerk als „einen eisernen Kasten, amerikanisch, zwölf Stockwerke, bloß für Kontore. Wo bleibt da die Kunst? Aber so muss es kommen, wenn wir Künstler in die Sklaverei der Jobber und Volksausbeuter geraten. [...] Wir können ja ohne sie nicht

⁴⁰ Über das Rollenverhalten des Künstlers in „Im Schlaraffenland“ analysiert Monika Hocker: aufgrund der Theorie von Friedrich Nietzsche über das „Komödiantentum“. Bei einer psychologischen Analyse des Schauspielers erkennt Nietzsche die folgenden Wesensmerkmale von Schauspielern, die auf den Künstler übertragen werden: Lust an der Verstellung, inneres Verlangen nach Rolle und Maske sowie Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit, die bis zum Verlust des Charakters führen. Vgl. Monika Hocker, ebd., S. 66-89.

⁴¹ Zit. Hocker, Monika, a. a. O., S. 68.

auskommen. Ich zum Beispiel, ich habe viel Talent, aber kein Geld.“ (Schl. 244) Der Künstler muss sich dem primitiven Geschmack der Geldaristokratie anpassen. „Talent ist nur das, womit man Geld verdient.“ Geld ist der einzige gesellschaftlich anerkannte Wert. Die Rolle des Baumeisters schien ihn (hier: Türkheimer) „hinter sich her zu schleppen wie einen großen, böartigen Affen, der auf seine Kette beißt und dessen Zähneflecken beunruhigt, aber doch Spaß macht“. Auf Kokotts Geldnot und Geldgier spekulierend, hat Türkheimer seinen Architekten als Strohmann einer Finanzmanipulation benutzt. Der totale Verlust der Menschenwürde wird in die Bildvariation von Dompteur zum wilden Tier beleuchtet. Diese böartige Szene ist aber die Art, wie Heinrich Mann dieses Abhängigkeitsverhältnis zwischen Unterdrücker und Unterdrückten in einer kapitalistischen Gesellschaft widerspiegelt. Die Kritik an einer solchen Gesellschaft, deren System total unter der Kontrolle des Kapitalismus steht, macht den Einzelnen würdelos und lässt das Animalische der Menschen hinter ihren Gesten zum Vorschein kommen. Mit der Zusammenfassung von Renate Werner symbolisiert diese Szene „den jederzeit möglichen Rückfall in die ‚äffische‘ Existenz“⁴² in der spätkapitalistischen menschlichen Gesellschaft.

Noch eine Art der Stammgäste sammelt sich in dieser Salongesellschaft bei Türkheimer. Es sind die Geschäftsleute, die Philanthropen und die Presseleute. Die Geschäftsleute bilden die ökonomischen Grundlagen und verkörpern die Geschäftsmoral in dieser Gesellschaft. Durch die folgende Deskription über das Rollenverhalten von Kaufmann Bloch rückt eine amoralische Kaufmannsfigur in den Blickpunkt:

Bloch ist einer der verrufensten Spekulanten an der ganzen Börse, er ist Türkheimers verdammte Seele. Er nimmt die Praktiken auf sich, die das alte und vornehme Hause Türkheimer nicht ohne Skandal auf eigene Rechnung ausführen kann. Türkheimer weiß seine Diskretion so gut zu schätzen, dass er dem Bloch durchschnittlich fünfzigtausend Mark im Jahr zu verdienen gibt. (Schl. 61)

Der Bankier Ratiboehr wird auch durch seine vorteilhafte Liebesbeziehung mit Adelheid Türkheimer als ein Opportunist bezeichnet. Als Adelheids Exliebhaber profitiert er von den wirtschaftlichen Vorteilen des Bankiers Türkheimer. Erst wenn er zu weit auf das Türkheimer'sche Wirtschaftsgebiet getreten ist und die

⁴² Hier kommt die Ansicht von Renate Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus: Der frühe Heinrich Mann zum Tragen. Siehe ebd., S. 77.

Macht Türkheimers gefährdet, muss er seinen Platz räumen. Mann schreibt: „Türkheimer ist ja ein sehr verständiger Mann, um die Privatangelegenheiten seiner Frau kümmert er sich nicht. Aber wenn die Geschäfte ins Spiel kommen, dann wird er strenge.“ (Schl.43) Das Bild der skrupellos sexuellen Moral hat sich mit dem Motiv des Profitstrebens zusammen gebunden und zur Schau gestellt. Die Liebesbeziehung fungiert hier offenbar nur als ein Austauschmittel. Der Aspekt der „Käuflichkeit“ gilt schließlich als Oberprinzip der Schlaraffenlandgesellschaft. Eine andere Romanfigur, nämlich Liebling, tritt ebenfalls mit diesem Prinzip, jedoch als Philanthrop auf:

Liebling ist ja Türkheimers Vertrauensmann. Wie Blosch es für das Geschäftliche ist, so ist er es für das Diplomatische und für das rein Menschliche. Will Türkheimer eine alte Mätresse verabschieden oder eine mit Diamanten besetzte Zigarrenspitze anschaffen, für einen exotischen Prinzen oder für einen Geheimrat, immer ist Liebling der rechte Mann. Sein moralischer Zug hilft über das Schwierigste hinweg. [...], er macht alles. (Schl. 175)

Der Name Liebling weist darauf ein, in welcher Position sich diese Figur im Schlaraffenland befindet. Angesichts eigener finanzieller Nachteile stellt sich Liebling Türkheimer willig zur Verfügung und bemüht sich darum, die allseitigen gesellschaftlichen Probleme Türkheimers zu beseitigen. Nach Worten von Monika Hocker ist die Funktion Liebings für Türkheimer ein „Deckmantel für geschäftliche Unmoral und lockere Sitten“⁴³. Von der Gesellschaft zu erlangendes Ansehen und die Würde dienen lediglich als Hilfsmittel zur Stabilisierung des Reiches Türkheimers. Eine von Moral geprägte Menschlichkeit sinkt auf ein niedriges Niveau, auf dem die Parasiten des Schlaraffenlands wie Liebling zurechtkommen können.

1.2.3. Das Theater der Stadt: Geselligkeit und Sensationsgier des Bürgertums

Zu Beginn der Geschichte im Schlaraffenland lässt Heinrich Mann seinen Protagonisten Andreas Zumsee eine Theateraufführung besuchen. erinnert man sich noch an die Anweisungen von Köpf, als Andreas sich über den Weg zum Einstieg in die „feine Gesellschaft“ erkundigt hat, antwortete Köpf, dass es verschiedene Wege gebe, nämlich die Presse, das Theater und die Gesellschaft. (Schl. 16) Im Roman steht das Theater auch

⁴³ Vgl. Hocker, Monika, a. a. O., S. 6.

im Mittelpunkt des bürgerlichen Kulturlebens, wo Andreas die Verbindungen sucht, um eine Einführung in die journalistische Welt zu bekommen und um Anschluss an die „gute Gesellschaft“ zu finden. Die von Andreas gesuchten Personengruppen im Theater, die hier erscheinen, sind gebildete Leute wie Akademiker, Kritiker, Künstler und Journalisten. Dort hat er eine Rolle als Literat angenommen, um seine Persönlichkeit in der Öffentlichkeit zur Schau zu stellen.

Zuletzt müssen wir hier noch einen Blick auf das Theater werfen. Welche Funktionen hat es? Der Historiker Thomas Nipperdey hat sie so begriffen:

Das Theater gehört ganz zentral zum Leben der (oberen und mittleren) bürgerlichen Schichten, es ist Treffpunkt der Gesellschaft, als Hoftheater Stolz der Residenz, Staats-, Bildungs- und Kunstanstalt zugleich, als Stadttheater Stolz der Bürgergemeinde, Initiationsort der gebildeten Jungen, Kunst- und Bildungstempel wie Diskussions- und Unterhaltungsforum, öffentlicher Ort der Tradition wie der Zeitgenossenschaft wie der Modernität. Das Theater hat Glanz, man sitzt, fühlt sich ein, genießt. [...] Zur Bildung und Unterhaltung gehört die gesellschaftliche Repräsentation.⁴⁴

Das Theater er bietet sich die Kunst darstellung von seiten der Literaten und Schauspieler, befriedigt einerseits das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums, andererseits vermehrt es die Chancen, das menschliche Geflecht zu erweitern, alle möglichen Informationen zu tauschen, die öffentliche Diskussion zu führen – teils zum Zweck der gesellschaftlichen Erziehung. Man stärkt sein Selbstvertrauen, indem man Anteil nimmt am Kulturleben. Das Interesse der Menschen um die Jahrhundertwende an der Theateraufführung steht hier als eine typische Zeiterscheinung: Da die Energie des modernen Menschen durch sein Streben nach Macht und Geld absorbiert wird, resultiert daraus das geistige und seelische Bedürfnis nach Theater. Das Theater dient ihm zur Legitimation seines Wesens, schafft einen Ersatz für nicht eigenständig produzierte geistige und seelische Haltungen.⁴⁵

Das Theater des Schlaraffenlands bestätigt diesen Sachverhalt zum Teil:

⁴⁴ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. Erster Band. München: Beck, 1998. S. 793.

⁴⁵ Diese Argument führt Monika Hocker mit der Kritik am Publikumsgeschmack von Franz Blei als eine typische Zeiterscheinung in der wilhelminischen Ära. In: Hocker, Monika, a. a. O., S. 29-30.

Inmitten eines Volkes, [...] das durch alle Prügel der Welt nicht dazu bewogen werden könnte, ein Buch in die Hand zu nehmen, werden Sie als am besten tun, sich an das Theater zu halten. [...] Das Theater hat zweifellos auch eine literarische Seite, aber die gesellige ist wichtiger. Beim Theater hat man es stets mit Menschen zu tun, in der eigentlichen Literatur doch schließlich nur mit Büchern. In der eigentlichen Literatur braucht man eine Menge Ernst, Abgeschlossenheit und Rücksichtslosigkeit; alles Eigenschaften, die beim Theater nur schaden können. Hier kommt es vor allem auf die gesellschaftliche Verbindungen an. (Schl. 16)

In der Romanhandlung zeigt sich die Popularität des Theaters im bürgerlichen Leben in Berlin um die Jahrhundertwende. Die Beschreibung der Theaterwelt im Schlaraffenland entstammt sehr wahrscheinlich Heinrich Manns eigenen Erfahrungen. Heinrich Mann war im Jahr 1891 Volontär beim Fischer-Verlag in Berlin. Zu dieser Zeit bemühte er sich als Gasthörer an der Friedrich-Wilhelm-Universität, um seine literarischen Erkenntnisse zu erweitern. Währenddessen sah er die Theaterbesuche als Teil der literarischen Praxis. Nur betrachtete er sich nicht als einfachen Besucher, sondern „mit den Augen des Rezensenten“⁴⁶. Heinrich Mann übte aber auch seine sarkastische Kritik am Theater. Von den oben zitierten Sätzen entlarvt sich die reine Verachtung des Erzählers für Theater in Bezug auf dessen literarische Seite. Was das Theater repräsentiert, steht den Eigenschaften der eigentlichen Literatur entgegen. Es mangelt an „Ernst, Abgeschlossenheit und Rücksichtslosigkeit“. Diese Meinung findet sich bei einer Romanfigur wie dem Schriftsteller Köpf wieder. Er ist der Einzige, der die totale hemmungslose Geldgier und die moralisch dekadente Situation des Schlaraffenlands durchschaut, und steht hierzu in kritischer Distanz. Um sich vom herrschenden Publikumsgeschmack zu distanzieren, verfasst er Romane. Er setzt die Kunst nicht als Zweck zu seinem gesellschaftlichen Fortkommen ein, wie es die anderen tun. Vielmehr betrachtet er das Drama als reine „opportunistische Zugeständnisse an die literarische Mode“⁴⁷.

Im folgenden Handlungsablauf hat der Erzähler seine Kritikpunkte noch stärker im Kapitel „Rache“ hervorgehoben. Beim Besuch des Theaterstücks „Rache“ im Roman geraten die Theaterbesucher wegen der brutalen Inszenierung in Unruhe. Dennoch wird das soziale Drama als Kunststück geehrt, da es die Sensationsgier des Publikums geweckt hat:

⁴⁶ Jasper, Willi: Der Bruder Heinrich Mann. Dissertation, Universität Göttingen, 1972. S. 43, 44.

⁴⁷ Werner, Renate, a. a. O., S. 84.

Das ist doch gerade der Witz von dem sozialen Drama! Kräftige volkstümliche Instinkte, Wollust und Grausamkeit, die sonst eher im Panoptikum befriedigt werden, in 'ne gewisse höhere Sphäre erheben, das will unser sinniger Dichter. [...] Es riecht hier ordentlich nach der Volksseele! (Schl. 111)

Was hier die hervorgehobenen Emotionen beim Theaterbesuch verursacht, sieht man als Haltung gegenüber dem sozialen Drama an. Die methodischen Grundsätze, die der Romanautor Heinrich Mann empfindet, sind die literarisch-antinaturalistischen Strömungen im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Zur Erörterung der Gegenposition Heinrich Manns ist es zunächst erforderlich, einige Grundzüge der Naturalismus-Theorie bzw. des naturalistischen Dramas am Ende des 19. Jahrhunderts darzustellen.

Das Drama nimmt eine herausragende Stellung im Naturalismus ein, da es sich die Präsenz des Geschehens beim Publikum in den literarischen Gattungen sehr effizient verschaffen kann. „Es ist weitgehend geprägt vom Ethos der Wahrheit, der Darstellung der empirischen Realität, und der Wahrhaftigkeit, des sozialkritischen Engagements.“⁴⁸ Der Kerngedanke des naturalistischen Dramas bezieht sich auf die Beziehung zwischen den Menschen und ihrer Umgebung. Der Mensch erscheint hier lediglich als „soziales Lebewesen“. Da der Mensch durch das soziale Milieu und die biologischen Faktoren von Trieb und Vererbung bestimmt ist, kann er seinem Schicksal von der sozialen Determination nicht entkommen. Das Prinzip des Naturalismus besteht aus der Nachahmung der empirischen Realität mittels detaillierter Beobachtung des Alltags. Dabei wird der erzählende Charakter der desolaten Situation des Proletariats und des Kleinbürgertums bevorzugt. Es drängt sich vor allem die aktuelle soziale Frage in den Vordergrund. Im Drama des deutschen Naturalismus wird sie in Form in extremer Zuspitzung der interindividuellen Konflikte geprägt. Darin wirken die diversen Faktoren zusammen, und das unvermeidliche Tragische wird tendenziell preisgegeben.

Im Roman *Im Schlaraffenland* veröffentlicht Heinrich Mann seine Kritik am sozialen Drama „Rache“, so Zuschauer Lieblich: „Ich kann etwas nicht als Kunst anerkennen. Wo ist hier der sittliche Gedanke?“ (Schl. 111) Diese Bemerkung trifft genau das, was Heinrich Mann 1894 in Berlin nach einer Aufführung des Theaterstücks „Die Weber“

⁴⁸ Meyer, Theo: Das naturalistische Drama, a. a. O., S. 64.

von Gerhart Hauptmann notierte.⁴⁹ Es ist ein unbestrittenes Ergebnis der Heinrich-Mann-Forschung, dass in die „Rache“ im Schlaraffenland die „Weber“ von Hauptmann parodiert wurde.⁵⁰ Damals erhob Heinrich Mann den Vorwurf gegen dieses Stück in einer Rezension bei der Zeitschrift „Das zwanzigste Jahrhundert“. Darin demonstriert er wenig parteiische Zuneigung gegen die sozialdemokratische Gesinnung. Vielmehr brachte er den Gedanken ein, „dass ein solches Stück die bürgerliche Kultur der Barbarei anheimgeben könne, wenn es in unrechte Hände geriete“⁵¹. Im Allgemeinen begriff Heinrich Mann das Konzept des Naturalismus als ein ernsthaftes ästhetisches Problem der literarischen Stilrichtungen. „Kräftige volkstümliche Instinkte, Wollust und Grausamkeit, die sonst eher im Panoptikum befriedigt werden, in ’ne gewisse höhere Sphäre erheben [...]“. Dieser Zuschauerkommentar im sozialen Drama „Rache“ verdeutlicht, dass Heinrich Mann die ästhetische Funktion des Naturalismus und ihre Darbietungsform hinterfragt hat. Mann strebt eine Gegenströmung gegen dieser indeterministisch-naturalistischen Entwicklung an. Zu diesem Zweck eignet sich Mann für seine literarischen Anfänge Begriffe der Literaturkritik von Hermann Bahr an, der die neue Orientierung „Neue Romantik“ aufgestellt hat. Sein theoretischer Aufsatz „Die Überwindung des Naturalismus“ im Jahr 1891 gilt als Gegensatz zum „Bühnennaturalismus“. Während der Naturalismus die detaillierten, realistischen Beobachtungen der objektiven Außenwelt darstellt, liegt Bahr noch mehr Wert auf die von subjektiven Wahrnehmungen ermittelten Seelenzustände der Innenwelt. Dadurch entsteht eine „nervöse Romantik“ als kommende Entwicklungsstufe der Literatur. Im Anschluss an diese Lehre von Bahr meinte Heinrich Mann in seinem Aufsatz „Neue Romantik“, dass es Tatsache zu sein scheine, dass eine Kunst ohne irgendwelche romantische Elemente nicht denkbar sei.⁵² Sein Angriff gegen das naturalistische Drama liegt diesen Gedanken zugrunde.

Darüber hinaus sind zwei Auseinandersetzungen bei der Inszenierung des sozialen Dramas in der Romanhandlung ausfindig zu machen: Das Theater gehört zur gesell-

⁴⁹ Vgl. Loose, Gerhard: Der junge Heinrich Mann. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1979. S. 240.

⁵⁰ Vgl. Winter, Lorenz: Heinrich Mann und sein Publikum: Eine literatursoziologische Studie zum Verhältnis von Autor und Öffentlichkeit. Köln u. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1965. S. 31.

⁵¹ Forschungsergebnis von Weisstein, Ulrich. Siehe Winter, Lorenz, a. a. O., Anm. 38, S. 31.

⁵² Schröter, Klaus: Anfänge Heinrich Manns. 18. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998 (rororo rm 50125). S. 9-13.

schaftlichen Ausbildungsstätte und repräsentiert den Schauplatz der schönen Kunst, bei der ästhetische Werte ermittelt werden sollten. Das naturalistische Drama verfehlt es in diesem Sinn, eben hierdurch seine gesellschaftliche Funktion zu vollziehen. Weiterhin teilte Heinrich Mann seine Besorgnis über eine dem Trieb folgende Darbietungsweise des sozialistischen Dramas mit. Das reine sinnerregte, auf das Sexuelle fixierte soziale Drama erweckt nicht einmal den geringsten Tiefsinn über den gebeutelten Zustand des armen Proletariats sowie über die soziale Ungerechtigkeit und die durch diese verursachte brutale Revolte. Was „mit so hinreißender Echtheit“ auf der Bühne geschehen war, „[erlebten] die Zuschauer in einem ungemein reizvollen Grausen“. (Schl. 118) Das auffällige Merkmal dieser Publikumsreaktion ist die Sucht nach sinnlichem Reiz, nach Sensation. Es gibt keinerlei Impulse für die eigene Lebensgestaltung des Individuums. Trapp interpretierte das Stück „Rache“ und dessen Reaktion vom Zuschauerpublikum als „Vorwurf gegen den Naturalismus insgesamt, sich durch kruden Realismus und Sensationshascherei ganz in den Dienst der Dekadenz gestellt zu haben bzw. selber Ausfluss der Dekadenz zu sein“⁵³.

Dittberner konstatiert: „Nicht das Stück selbst ist Zentrum des Interesses, sondern der gesellschaftliche Kontext seiner Aufführung.“⁵⁴ Der Forscher Dittberner geht noch einen Schritt weiter und schreibt, dass die soziale Integration der menschlichen Beziehung durch diese Erzählweise hervorgehoben werde. Bei der Aufführung des sozialen Dramas „Rache“ parallelisieren zwei Szenen zugleich – eine auf sowie eine andere unter der Bühne. Das sozialdemokratische Thema in dieser Szene wird nicht vom Zuschauerpublikum verfolgt. Die Faszination der „derben Obszönität“ der Publikumsreaktion, die unmoralische Beziehung zwischen Zumsee und Frau Türkheimer und die von Geld orientierte schöne Kunst, wie hier die Theaterwelt, sind die kritischen Akzentuierungen, die mithilfe der Theateraufführung als wichtiges Erzählmittel Heinrich Manns behandelt werden.⁵⁵ Im Theaterstück „Rache“ steht jedoch nicht die Tendenz, Kunst als Mittel zur Veränderung der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu verwenden,

⁵³ Trapp, Frithjof, a. a. O., S. 76.

⁵⁴ Dittberner, Hugo: Die frühen Romane Heinrich Manns. S. 206.

⁵⁵ Hinsichtlich dieses Aspekts teilen Heinrich-Mann-Forscher wie Kantorowicz, Dittberner, vor allem Hocker, die gleiche Ansicht.

im Vordergrund. Der Angriff auf die besitzende Klasse durch die Machweise dieses sozialen Dramas scheitert aus „Mangel an ästhetisch-adäquater und kritisch-distanzierter Haltung zur Kunst“⁵⁶ sowie an der Manipulation durch die Geldherrschaft. Die geistige Abstumpfung und das Desinteresse der dargestellten Gesellschaft an wahrer Kultur und echter Bildung werden im Anschluss an diese Aufführung im Schlaraffenland entlarvt.⁵⁷

1.2.4. Der Zeitungsverlag „Berliner Nachtkurier“: Gekaufter Journalismus

Nach der Entfaltung der industriebestimmten Wirtschaft entwickelt sich die deutsche Gesellschaft zu einer modernisierten Kommunikationsgesellschaft. Vom Individuum wird zusehends verlangt, sich innerhalb kürzester Zeit der Mobilität und den Veränderungen der Gesellschaft anzupassen. Hieraus erwächst das Bedürfnis, eigene Welt- wie Lebensverständnis neu zu formulieren. Die Zeitung übernimmt diese Aufgabe und vermag sich auf diesem Weg schnell mit ihrer Umgebung zu verknüpfen. „Das Zeitungslernen wird ein tägliches Geschäft, es wird wichtig, ja es wird, ein Stück weit, bewußtseins- und verhaltensprägend; die Presse wird ein Zusammenhang, ein System, und sie wird eine Macht.“⁵⁸ Die liberale Idee von der Presse als eine Macht der Bewegung wird von den Intellektuellen hoch geschätzt. In der Kulturwelt bietet die Presse die Möglichkeiten, nach denen die Intellektuellen trachten, um ihre öffentliche Diskussionssphäre an der Zeitung erfüllen zu können. Die Presse stellt so ein wichtiges Organ der geistigen Kulturgesellschaft dar. Im Roman „Im Schlaraffenland“ lässt der Erzähler den Leser einen Blick auf das innere System dieser gesellschaftlichen Organisation werfen.

Mit dem Untertitel „Die deutsche Geisteskultur“ im Roman „Im Schlaraffenland“ vermittelt der Autor seine institutionelle Vorstellung von einem System, das dem Deutschen Reich entspricht. Sie wird von der Redaktion des „Berliner Nachtkuriers“ getragen. Der Besitzer dieses Zeitungsverlags Jekuser wird als „ein konstitutioneller Monarch“ (Schl. 20) bezeichnet. Der Chefredakteur Dr. Bediener ist „[der Mächtige der Er-

⁵⁶ Hocker, Monika, a. a. O., S. 58.

⁵⁷ Ebd., S. 60.

⁵⁸ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1866-1918. S. 797.

de] (Schl. 20). Auch Zumsee ist von seinem Erscheinen bei Türkheimer tief beeindruckt:

Beinahe überwältigt sah Andreas dem Besitzer des „Nachtkurier“ nach, einem der Despoten der Literatur, einem der Beherrscher der öffentlichen Meinung, einem Mächtigen, gegen den der große Chefredakteur Doktor Bediener nur ein Sklave war, und der nun gleich der Masse der anderen Sterblichen über die Galerie des Treppenhauses den Weg in den Speisesaal wanderte. (Schl. 48)

Die Beschreibung der Position des Besitzers des „Nachtkurier“, Jekuser, veranschaulicht die Eigenschaften der Presse. Mann schreibt: „Die öffentliche Meinung war ein Machtfaktor, war ein Element moderner Politik in einer Welt, in der diese, auch im konstitutionellen System, ohne längerfristige Zustimmung der Gesellschaft nicht möglich war.“⁵⁹ Da der Presse die Meinungsführerschaft innewohnt, hat sie zugleich die Macht, die Aufmerksamkeit des Lesers abzulenken und mittels der gefilterten Informationen für bestimmte Gesinnungen eine Anhängerschaft zu bilden. Im Roman „Im Schlaraffenland“ bezeichnet der Chefredakteur die Zeitung „Berliner Nachtkurier“ als „Organ der deutschen Geisteskultur“. Sie vertrete „eine gesunde liberale Wirtschaftspolitik“ (Schl. 23). Im Verlauf des Romangeschehens entschleiert sich aber nach und nach die wahre, intrigante Seite der Pressewelt.

In der Personenkonstellation werden einige Presseleute als Vertreter der Presse zur Veranschaulichung dieser Sachverhalte eingesetzt: Jekuser „ist doch auch nur’n ganz gewöhnlicher Hausierer. (Schl.52) Er sammelt Announcen, wie andere Lumpen sammeln.“ (Schl. 53) Der Verkehr mit dem Bankier Türkheimer bedeutet für ihn eine sichere ökonomische Grundlage seines Zeitungsbetriebs. Im wilhelminischen Zeitalter bestimmt ein fester Stamm von Abonnenten und Anzeigenkunden die wirtschaftliche Lage einer Zeitung.⁶⁰ So können Kapitaleigner die Politik einer Zeitung durchaus beeinflussen.⁶¹ Der Zeitungsbesitzer und dessen Sponsor werden zusehends von einer Situation abhängig, die durch Kapital und Macht verflochten ist. Beim Empfang mit Zumsee garantiert Bediener, dass der journalistische Mitarbeiter seine Eigenart behalten könne. (Schl. 23)

⁵⁹ Nipperdey, Thomas, a. a. O., S. 807.

⁶⁰ Hier folgt die Verfasserin der historischen Ansicht von Nipperdey. Vgl. Nipperdey, a. a. O., S. 804.

⁶¹ Vgl. Nipperdey, Thomas, a. a. O., S. 807.

Ganz im Gegensatz zu dieser Aussage entscheidet der Marktmachthaber Türkheimer über die politische Richtung der Zeitung. Die Entlarvung des Machtverhältnisses illustriert der Erzähler bei der Schilderung eines wirtschaftlichen Skandals im Schlaraffenland.

Der Chefredakteur Bediener und der Journalist Kauflich wie auch Jekuser und seine Kollegen folgen gemeinsam untertänig den Anweisungen Türkheimers. Im Fall der Investition des Börsenpapiers bei der „Texas Bloody Gold Mounts“ wird ein gefälschter wissenschaftlicher Forschungsbericht im „Nachtkurier“ veröffentlicht. Türkheimer steckt hinter diesem Fall. Es kommt immer wieder zu wirtschaftlichen Intrigen, denen viele Wertpapierbesitzer zum Opfer fallen. So kann Türkheimer seinen Gegenspieler Bankier Schmeerbauch in den Bankrott treiben. Der Erzähler legt seine tadelnden Worte in den Mund des Protagonisten Zumsee, der sich als Opfer dieses Geldverkehrs versteht: „Dürfen sie durch Irreführung der öffentlichen Meinung ungestraft ganze Bevölkerungsmassen ausplündern? Und zum Schutze der anständigen Spekulanten geschieht gar nichts?“ (Schl. 228) „Es sind eben Vertreter einer atavistischen Gaunermoral. Sie stehen nicht beträchtlich über den Affen.“ (Schl. 229)

Diese Episode enthüllt eine korrumpierte Pressemoral, die mittels ihrer Legitimität einen Verrat an der gesamten Gemeinschaft verübt. Sie wird zum gefügigen Werkzeug des großen Finanziers, um die Meinungen der Zeitungsleser zu manipulieren. Der Anspruch der Journalisten auf Richtigkeit, auf Tatsächlichkeit und auf Zuverlässigkeit tritt hierbei zurück. Entgegen jeglicher ideologischer Behauptung von einem herausragenden Journalismus im Schlaraffenland ist die Presse als wichtiger Meinungsvertreter der Gesellschaft leicht lenkbar und abhängig von Inserenten. Bei Affären und Skandalen übt sie einen erheblichen Einfluss auf jede soziale Schicht aus. Dieses Geflecht aus Heuchelei, Liebedienerei, Schmarotzertum und Snobismus, durchwuchert von Unmoral, bildet insgesamt ein anarchistisches Bild der Gesellschaft. Durch die satirische Beschreibungsweise im Roman „Im Schlaraffenland“ verschärft Heinrich Mann seinen Angriff auf das zeitgenössische Phänomen, vor allem auf geistiger Ebene seiner Zeitgenossen.

2. Wilhelminische Gesellschaft in *Professor Unrat*

Ab dem ersten Gesellschaftsroman *Im Schlaraffenland* wandelte sich Heinrich Mann vom überwiegend ästhetizistisch orientierten zum im Wesentlichen gesellschaftsbezogenen Schriftsteller. Im Jahr 1903, vor dem Erscheinen seines zweiten satirischen Gesellschaftsromans *Professor Unrat*, verkündete Heinrich Mann seinem Leserpublikum über sein soziales Bewusstsein als Dichter:

Man muß heute im Roman recht nützliche Beobachtungen alltäglicher Gegenstände – Arbeiterfrage, Frauenbewegung, Agrarnot, Glaubensbedenken – in gemeinplätzlicher Sprache ausbreiten. Oder man muß das Recht erwerben, sich darüber hinwegzusetzen. Also habe ich mich vorerst einmal an der Gesellschaft und dem geltenden Geschmack belustigt. Das war ‚Im Schlaraffenland, ein Roman unter feinen Leuten‘: Er ist da, um zu zeigen, daß ich die glatte Realistik nicht aus Mangel an Wirklichkeitssinn liegen lasse, sondern aus Geringschätzung.⁶²

In der Konzeption der Romanhandlung des *Professor Unrat* vollzieht sich die oben zitierte Aussage des Schriftstellers, dass er das alltägliche gesellschaftliche Geschehen als Gegenstand seiner dichterischen Stoffe betrachtet und die soziale Wirklichkeit in die dichterische Gestalt umgewandelt hat. Heinrich Mann wurde im Jahr 1904 für den Stoff des Romans einerseits von einer Zeitungsmeldung über die Affäre Meyer inspiriert, wo er den bekannten Berliner Gesellschaftsskandal und den folgenden Strafprozess monatelang verfolgt hatte. Andererseits verarbeitet er aber auch seine eigene schulische Erfahrung im Lübecker Gymnasium. Aus den persönlichen Bekenntnissen Heinrich Manns bestätigte sich, dass seine Bürgerkritik in den Romanen in der Schaffenszeit zwischen 1900 bis 1907 „weniger Ausdruck gesellschaftlich-politischen Denkens als vielmehr einer radikalen, auf ästhetischen Emotionen beruhenden Negation der bürgerlichen Gesellschaft war“⁶³. Im Roman *Professor Unrat* praktiziert der Schriftsteller diese Ansicht umfassend zum Zweck des ästhetischen Effekts beim Leserpublikum. Ralf Sieberts ist der Ansicht, Heinrich Mann konstruiere seine Romanfiguren als heuristische Analyseinstrumente zur Durchdringung der gesellschaftlichen Realität.⁶⁴ Bei der Gestaltung der

⁶² Mann, Heinrich: Eine Selbstcharakteristik. In: Die Zeit, Wien (13.01.1903) Nr. 122, S. 2. Zitiert nach: Heinrich Mann 1871-1950. S. 75.

⁶³ Schröter, Klaus: Anfänge Heinrich Manns: Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965. S. 84.

⁶⁴ Ralf, Siebert: Heinrich Mann *Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan* (Kasseler Studien – Literatur, Kultur, Medien; Bd. 3). Siegen: Börschen Verlag, 1999. S. 262.

Lebenswandlungen in der Figur des Gymnasiumslehrers entblößt der Schriftsteller die widersprüchliche Realität einer Hansestadt.

Die Geschichte beginnt mit dem schulischen Alltag in einem Gymnasium des Kaiserreichs. Ein Gymnasiallehrer namens Raat wird von den Schülern immer provozierend mit dem Spitznamen „Professor Unrat“ belegt. Er muss andauernd um seinen Namen kämpfen. Um sich zu wehren, quält er seine Schüler im Klassenzimmer mit schwierigen Aufgaben und demütigt sie. Eines Tages entdeckt er außerhalb der Schule die heimliche Beziehung seines Schülers Lohmann, und zwar in einer Kneipe „Der blaue Engel“, wo er die Barfußtänzerin Rosa Fröhlich kennenlernt. Aus Liebeskram zu Rosa Fröhlich hat der Schüler von Ertzum ein kulturgeschichtlich bedeutsames Hünengrab beschädigt. Vor Gericht sind Unrat und Frau Fröhlich als Zeugen aufgerufen. Als ihre ungewöhnliche Beziehung dadurch vor der Öffentlichkeit aufgedeckt wird und wegen Unrats unpassender Verteidigungsrede gegen seinen eigenen Schüler wird Unrat aus dem Dienst entlassen. Danach heiratet er Fröhlich, und sie führen zusammen ein verschwenderisches Leben. Um die Genussbedürfnisse Fröhlichs zu erfüllen, leiden beide bald unter ökonomischer Not. Zur Erhaltung dieses Lebensstandards und auch aus Rachsucht Unrats in Bezug auf all seine ehemaligen Schülern – alle Mitbürger – verkommt das Haus Unrat zur Vergnügungsstätte der Stadt. Beim Ehebruch, bei Wechselfälschungen und beim Geldspiel lassen sich viele aus ihrer bürgerlichen Bahn werfen und verderben, bis Unrat wegen eines Geldraubs von seinem ehemaligen Schüler Lohmann verhaftet wird.

2.1 Kritik am Bildungssystem

Nach der Publikation im Jahr 1905 wird der Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann in erster Linie als Schulroman gelesen und zusammen mit drei anderen Romanen – Hesses *Unterm Rad*, Wedekinds *Frühlingserwachen* und *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* von Musil – zur berühmten Schul-Tragikomödie im wilhelminischen Zeitalter gezählt.⁶⁵ Obwohl sich die Geschichte im Handlungsablauf nach und nach in eine

⁶⁵ Koopmann, Helmut: Der Tyrann auf der Jagd nach Liebe. Zu Heinrich Manns ›Professor Unrat‹. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch. 11/1993. [Hrsg.]: Helmut Koopmann u. Peter-Paul Schneider. Lübeck: Schmidt-Romhild, 1994. S. 31.

andere Richtung entwickelt hat,⁶⁶ handeln weite Teile des Romans von der Schule – vor allem vom Bildungsziel, der Bildungskritik, dem Lehrer-Schüler-Verhältnis und dem Lehrertypus. Im Unterschied zu anderen bildungskritischen Schulromanen, in denen das Leiden eines Jugendlichen unter dem Schulsystem hervorgehoben wird, steht der Schriftsteller im Mittelpunkt dieses Romans vielmehr auf der Seite der fragwürdigen Lehrerexistenz, die durch den spezifisch satirischen Schreibstil gestaltet werden soll.

Zur Analyse dieses Romans zielt diese Abhandlung zunächst auf den Bereich der Bildungsprobleme als erste Thematik, die der Lebenswandlung und der Charakterisierung des Hauptantagonisten Unrat entspricht, als Beispiel für das Bild des Bildungsbürgertums der wilhelminischen Zeit des Deutschen Reichs.

Durch die Schilderung des verzerrten Charakters der Hauptfigur Professor Unrat intendiert Heinrich Mann, dass seine Bildungskritik die kulturelle Selbstverständlichkeit im Kaiserreich infrage stellt und damit das, was in der Schule passiert, auf die gesamte Gesellschaft überträgt. Dieser Sachverhalt lässt sich auch anhand des Romantextes beweisen: „Was in der Schule vorging, hatte für Unrat Ernst und Wirklichkeit des Lebens.“ (PU 11)

Eine derartige Interpretation dieses Romans findet sich auch in den Forschungsarbeiten von Karin Verena Gunnemann: „An attack on pedagogical authority came too close to an attack on the state itself.“⁶⁷ Die Forscherin weist darauf hin, dass der Schriftsteller mittels dieses satirischen Werkes gegen die wilhelminische Gesellschaft rebelliert, vor allem im Bereich der politischen, sozialen und kulturellen Systeme, die als „inhumane practices“ und „double standards“ entblößt werden.⁶⁸ Auch Heinrich-Mann-Forscher Peter Hasubek geht von einem pädagogischen Aspekten aus und konstatiert, dass die Diskrepanz zwischen den Forderungen der Schule und der Wirklichkeit die doppelte

⁶⁶ Nach der Romanhandlung kann der Roman auch als Liebesroman oder als psychologischer Entwicklungsroman angesehen werden.

⁶⁷ Gunnemann, Karin Verena: *Heinrich Mann's Novels and Essays – The Artist as Political Educator*. Rochester, NY: Camden House, 2002. S. 28.

⁶⁸ Gunnemann. ebd. S. 27. „The book was to show how in a society like Germany under Wilhelm II a takeover of voice and chaos lay just under the solid-seeming surface.“

Moral erzeuge, zu der die Schüler nach Heinrich Mann durch die Schule im Kaiserreich erzogen werden sollten.⁶⁹

Eines wird von der ersten Zeile des Romans an deutlich: Der erste Teil der Romanhandlung in *Professor Unrat* handelt vom schulischen Alltag. Wenn man das Lotman'sche Analysemodell zugrunde legt, lässt sich zeigen, dass in der Romanwelt eine evidente Raumverteilung existiert. Die schulische Wirklichkeit konstituiert sich in den Ordnungen, den vorgesellschaftlichen Kenntnissen, Werten und der Moral. Schuldirektor, Lehrer und Schüler sind Anhänger dieses Modells. Innerhalb der Schule findet sich indes auch eine Gegenposition, die auf Konflikte zwischen Lehrer und Schüler mit der Modellordnung zielt und nach deren Zerstörung strebt.

Im Roman ist der schulische Konflikt in den Zweifeln an der Machtbefugnis Professor Unrats gegenüber seinen Schülern begründet. Die schulische Ordnung sollte sich im Gleichgewicht einer Machtverteilung zwischen Lehrer und Schüler halten. Lehrer zu sein, bedeutet, dass man innerhalb des schulischen Geländes die Macht inne hat; der Schüler hingegen kann nur die Rolle eines Opfers spielen, welches der Macht des Lehrers gehorchen muss. Beide Seiten sind sich des Machtverhältnisses von Anfang an bewusst. Das offenbart sich in einer räumlichen Komposition, wo sich „Oben“ und „Unten“ im Sinne der Machtstrukturen Heinrich Manns gegenüberstehen. Der Begriff „Oben“ impliziert hier den „Herrschenden, [dem es] freilich an Geist und Vernunft mangelt“⁷⁰. Ab dem Werk *Professor Unrat* entwirft der Schriftsteller seine Gedanken über die Machtthematik.⁷¹ Er kritisiert die Macht in der Gestalt des Professor Unrat in seinem Roman. Hier beschränkt sich das Machtverhältnis zuerst auf die Schule, im Verlauf der Romanhandlung verschiebt sich die Szene dann in die Garderobe des „Blauen En-

⁶⁹ Hasubek, Peter: Der „Indianer auf dem Kriegspfad“: Schule und Leben in Heinrich Manns „Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen“. In: Der „Indianer auf dem Kriegspfad“: Studien zum Werk Heinrich Manns 1888-1918. Frankfurt a. M.; Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1997. S. 96-97.

⁷⁰ Marquardt, Katrin: Zur sozialen Logik literarischer Produktion: die Bildungskritik im Frühwerk von Thomas Mann, Heinrich und Hermann Hesse. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. S. 248.

⁷¹ Im Jahr 1922 schrieb Heinrich Mann an Paul Hatvani in Bezug auf die Funktion eines Schriftstellers: „Durchweg sind meine Romane soziologisch. Den menschlichen Verhältnissen, die sie darstellen, liegen überall zu Grunde die Machtverhältnisse der Gesellschaft. Die am häufigsten durchgeführte Idee ist eben die der Macht.“ Diese Äußerung wird zitiert aus der Forschungsanalyse von Katrin Marquardt: Zur sozialen Logik literarischer Produktion. S. 261-262.

gels“ – einen Umkleideraum des Künstlers, wo seine späte Geliebte, die Künstlerin Rosa Fröhlich, gearbeitet hat.

Der Protagonist Professor Unrat verkörpert einerseits die Macht eines Lehrers, der beim Aufbau des Lebens des Schülers behilflich sein sollte, andererseits stellt er sich aber auch als einen Herrscher dar, der den Lebensweg seines Schülers sogar aus der Schule heraus manipulieren wollte. Im Text schildert der Schriftsteller, wie beispielsweise ein Lehrer seine Macht auf die Schüler ausüben kann:

Noch heute werde ich von Ihrer Tat [Hier: der Unfug des Schüler von Ertzums] dem Herrn Direktor Anzeige erstatten, und was in meiner Macht steht, soll – trau'n fürwahr – geschehen, damit die Anstalt wenigstens von dem schlimmsten Abschaum der menschlichen Gesellschaft befreit werde! (PU7)

Mit dieser hasserfüllten Aussage des Protagonisten Professor Raat, die er im Lauf der Romanhandlung wiederholt geäußert hat, wird seine Position als Erzieher in den Augen der Leser fragwürdig. Obwohl er 26 Jahre lang als Deutsch- und Griechischlehrer am Gymnasium tätig ist, tritt während des Romangeschehens lediglich seine Unfähigkeit zum Lehrerberuf zutage. Ohne Verständnis und Nachsicht für die Schüler befindet er sich ständig in einer Kampfsituation mit ihnen. Die Ursache des schulischen Kampfes besteht für Professor Raat offenbar in seinem Spitznamen – Unrat. „Da er Raat hieß, nannte ihn die ganze Stadt Unrat. Nichts konnte einfacher und natürlicher sein.“ (PU5) Sein Name „Raat“ soll ursprünglich die Bedeutung „Rat“ implizieren. In dem Spottnamen „Unrat“ dagegen äußert sich nur die Missachtung des Berufsstandes. Dieser Name zwingt ihn dazu, seine Person ständig zu verteidigen; jedes Mal, wenn ein Schüler ihn falsch nennt, „zuckte der Alte heftig mit der Schulter, immer mit der rechten, zu hohlen, und sandte schief aus seinen Brillengläsern einen grünen Blick [...] und der scheu und rachsüchtig war: der Blick eines Tyrannen mit schlechtem Gewissen, der in den Falten der Mäntel nach Dolchen späht.“ (PU5) Das satirisch beschriebene Verhalten des gemeinhin als „Unrat“ verspotteten Gymnasialprofessors wird für den Handlungsverlauf durchaus negativ bewertet, damit die Funktion der Gestalt überwiegend in der Täterrolle gesehen werde.⁷² Angesichts der Erkenntnis, dass die Figur des Professor Unrats auf einem persönlichkeitschwachen Bildungsbürger basiert, entblößt Heinrich Mann die

⁷² Vgl. Siebert, Ralf: Heinrich Mann. S. 264.

dunkle Seite des typischen Machtkonflikts der schulischen Situation, wo die Schüler unter den tyrannischen Taten des Lehrers leiden und folglich als Opfer der kritischen Erziehungsbildung in der empirischen Realität des wilhelminischen Machtstaates angesehen werden.

Der jugendliche Unfug und der Konflikt zwischen Schüler und Lehrer gehören aber zum Machtkampf des schulischen Alltags, worauf der Schüler den Führungsanspruch erhebt, um seine Autonomie zu verlangen. Laut dem Pädagogen Bernhard Bueb ist es die Frage über den Führungsanspruch, der zur menschlichen Entwicklungsphase gehört.⁷³ Der Erzähler hat das im Text noch mal betont,⁷⁴ sodann erfährt der Leser gleich, wie unbarmherzig sich die Schüler gegenüber ihren Lehrern verhalten; unverzüglich erkennt er, dass es Unrat an der Fähigkeit zum Jugenderzieher mangelt, da Unrat den psychologischen Zustand der Jugendlichen mangels pädagogischem Einfühlungsvermögen nicht erkennt.

Das fortwährende Bedürfnis in jugendlichen Gliedern und in jugendlichen Gehirnen, in denen von Knaben, von jungen Hunden – ihr Bedürfnis zu jagen, Lärm zu machen, Püffe auszuteilen, weh zu tun, Streiche zu begehen, überflüssigen Mut und Kraft ohne Verwendung auf nichtsnutzige Weise loszuwerden: Unrat hatte es vergessen und nie begriffen. (PU 11)

Dieser jugendliche Unfug treibt Unrat aber in einen unruhigen psychischen Zustand – die Identität mit dessen Spitznamen drückt das deutlich aus –, lässt ihn schließlich zum Tyrann und zum Untertan seiner eigenen hemmungslosen Rachgier werden. Wie stark Unrat unter dem langjährigen Konflikt mit den Schülern gelitten und sich dadurch psychisch und äußerlich verwandelt hat, demonstriert nachstehender Dialog:

[...] Als Hilfslehrer war er noch'n ganz adretter Mensch.

So? Was der Name tut. Ich kann ihn mir überhaupt nicht sauber vorstellen.

Wissen Sie, was ich glaube? Er sich selber auch nicht. Gegen so'n Name kann auf die Dauer keiner an. (PU 27)

⁷³ Bueb, Bernhard: Lob der Disziplin. Berlin: List Verlag, 2006. S. 49, 50.

⁷⁴ Auf Seite 129 des Romans lässt sich der gleiche Kommentar wiederholt äußern: „Gegen so 'n Namen kann auf die Dauer keiner an: er ist nu mal 'n rechter alter Unrat.“

In der Darstellung sieht man eine intensive Auseinandersetzung des Einzelnen in seiner verengten Perspektive mit der Gesellschaft. Was Unrat angeht, gelangt der Erzähler zu der Einsicht, dass Unrats psychische Verzerrung und Gegenwehr als darauf folgende Reaktion betrachtet werden sollte. Unrats gedankenlose Aggressivität ist nichts weiter als ein Abwehrmechanismus, der durch ein ständiges Zwangsgefühl verursacht wird und der sich schließlich zur Gefährdung der Gesellschaft entwickelt. Obwohl an der Negativität Unrats im Vorfeld keinerlei Zweifel bleibt, liefert der auktoriale Erzähler dem Leser dennoch konkrete Gründe für das Verhalten des Helden. So veranlasst er den Leser, schließlich der Ansicht des Autors zu folgen, dass Unrat ein antigesellschaftlicher, tyrannischer Charakter sei.

Nebenbei bemerkt sei die Meinung von Rudolf Walter angeführt, der davon ausgeht, dass „die Aggression ästhetisch als aktiv-passives Kräftespiel demonstriert werden kann“⁷⁵. Das labil gewordene Gleichgewicht des individuellen und des gesellschaftlichen Zustands wird durch den von aggressiver und defensiver Anspannung gekennzeichneten Kampf zum Vorschein gebracht. Im Verlauf der Romanhandlung erliegt Unrat Schritt für Schritt einem Verfolgungswahn, der nach und nach von der Schule auf die Stadt und die Gesellschaft ausgeweitet wird und dessen Grenzen nicht mehr erkennbar sind.

Auf allen Seiten bedroht von Feinden, durchmaß Unrat die Straßen. Er schlich an den Häusern hin mit einem gespannten Gefühl oben auf dem Scheitel; denn jeden Augenblick konnte wie ein Kübel schmutziges Wasser, den jemand ihm über den Kopf gegossen hätte, aus einem Fenster sein Name fallen! Und da er ihn nicht sah, vermochte er den Schreier nicht zu ‚fassen‘! Eine empörte Klasse von fünfzigtausend Schülern tobte um Unrat her. (PU 26)

Weil Raat den Täter normalerweise nicht ermitteln kann, sind die Schüler für ihn „Erbfeinde, von denen man nicht genug ‚hineinlegen‘ und vom ‚Ziel der Klasse‘ zurückhalten konnte.“ (PU10-11) Er versteht sie nicht als Einzelne, sondern als eine kollektive Gemeinschaft – eine Klasse –, vor allem als eine Opposition, die auf Umsturz von Ordnungen gerichtet ist. Das erzeugt bei ihm Misstrauen gegen jede Spontaneität. „Ein Schüler war ein mausgraues, unterworfenes und heimtückisches Wesen, ohne anderes

⁷⁵ Zit. nach Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche: Jugendstil – Heinrich Mann: Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976. S. 223.

Leben als das der Klasse und immer im unterirdischen Krieg gegen den Tyrannen.“ (PU 19) Mit dem verzerrenden Gedanken über seine Erbfeinde peinigt und schikaniert Unrat seine Klasse unbegründet.

Was in der Schule vorging, hatte für Unrat Ernst und Wirklichkeit des Lebens. Trägheit kam der Verderblichkeit eines unnützen Bürgers gleich, Unachtsamkeit und Lachen waren Widerstand gegen die Staatsgewalt, eine Knallerbse leitete Revolution ein, ‚versuchter Betrug‘ entarte für alle Zukunft. Aus solchen Anlässen erleicht Unrat. Schickte er einen ins ‚Kabuff‘, war ihm dabei zumute wie dem Selbstherrscher, der wieder einmal einen Haufen Umstürzler in die Strafkolonie versendet und, mit Angst und Triumph, zugleich seine vollste Macht und ein unheimliches Wühlen an ihrer Wurzel fühlt. (PU 11)

Unrats Rachgier macht ihn zum machtwilligen Herrscher, der seine Machtbefugnis als Lehrer und deren Funktion dafür eingebüßt hat. Denn „rechtmäßig genutzte Macht, also Autorität, keine Angst [erzeugt], sondern schafft Vertrauen. Der Mangel an Autorität führt zu Angst, Unsicherheit und Orientierungslosigkeit.“⁷⁶ Unrats krankhafter Charakter wird von permanenten schulischen Bedrohungen geprägt: Macht und Ohnmacht sind eng verzahnt, sodass er die Fähigkeit zur Realitätswahrnehmung verliert und so dem Untergang geweiht ist. Die Ursache für all seine Denk- und Verhaltensweisen liegt an der triebbedingten Rachsucht. Daraus leiten sich wesentliche Handlungsstränge des Romans ab. In der Lotman’schen Raumtheorie lässt sich „Rache“ als Sujet bestimmen, da sie der „Entfaltung eines Ereignisses“ gleichkommt.

In der Unterrichtspraxis lehrt Professor Unrat seine Schüler weder Wissen noch Werte. Beim Literaturunterricht lässt er seine Klasse lange Zeit nur über die Jungfrau von Orleans vor- und rückwärts lesen, Szenen auswendig lernen, unsinnige Aufsätze darüber schreiben, die „über die Pflichttreue, den Segen der Schule und die Liebe zum Waffendienst, eine gewisse Anzahl Seiten mit Phrasen zu bedecken“ (PU 10), gehen sollen. Mit dieser unlösbaren Aufgabe will Unrat die eigene Leistung der Schüler verhindern. Es geht ihm darum, die Schüler ihres Nichtwissens zu überführen, um sich an ihnen zu rächen. „Für alle, die beim ersten Lesen Schmelz und Schimmer auf diesen Versen gespürt hatten, waren sie längst erblindet.“ (PU 10) Mit solcher ideologischen Zielsetzung sowie durch Drohung und Strafe unterdrückt Unrat das freie Denken seiner Schüler, lähmt ihren Geist und lehrt sie stattdessen blinde Gehorsamkeit und Untertanenmentali-

⁷⁶ Zit. nach Bueb, a. a. O., S. 48.

tät – alles Eigenschaften, die nach der kritischen Sicht Heinrich Manns ein Reichsstaatsbürger benötigt und die dem wilhelminischen Zeitalter durchaus geeignet schienen, die Herrschaft einer Gesellschaft zu stabilisieren. Der Unterricht, der Unrat den Schülern gegeben hat, eliminiert dagegen fortschrittliche, demokratische Überzeugungen, er ist praktizierter Gesinnungsunterricht. Die Schule und die Lehrer werden zum Zweck der Ideologiebildung des Deutschen Reichs instrumentalisiert.

So rückt zum Beispiel die opportunistische Figur des Schüler Kieselack ins Blickfeld des Lesers: Er ist geradezu die Verkörperung des untertänigen Bürgertums, wie es von Professor Raat im Namen des wilhelminischen Erziehungsideals herangezogen wird. Kieselack stammt aus dem Kleinbürgertum und steht unter der Obhut seiner Großmutter. Im Roman wird sein Auftreten öfter durch seine schrille Stimme gekennzeichnet. Er legt keinen Wert auf Selbstachtung und benimmt sich frech, feige und skrupellos. Er hängt mit den Schülern Lohmann und von Ertzum herum, nur weil diese ihn zu gemeinsamen Vergnügungen einladen. Im Fall der Hünengrabszerstörung verrät er sie wegen einer angeblichen Geldbelohnung und Straffreiheit und lässt sie gnadenlos im Stich. Im Prozess leugnet er jede persönliche Schuld, und aus Rache gegen Unrat denunziert er dessen skandalöse Beziehung mit Rosa Fröhlich beim Gerichtspublikum. Er ist ein solcher kleinbürgerlicher Typ, der sich an jede Situation schnell anpasst und davon profitiert, und er ist ein Anhänger der herrschenden Macht. In der Schule wagt er nicht, an Unrats Machtbefugnis offen zu zweifeln und ihr zu widersprechen. Sobald er Unrats Schwäche kennt, nutzt er sie aus, um Unrat zu erpressen. Kieselack ist damit das typische Produkt einer solchen Erziehung: Er drückt sich äußerlich gehorsam vor dem Machthaber, ist in seinen moralischen Einstellungen und Verhaltensweisen aber wesentlich dubioser und schwankender.

Das Unvermögen eines Lehrerdaseins ist auch in Unrats Sprache stark konturiert. Seine übertriebenen Redensarten, die absichtlich durch latinisierende Perioden sowie auch zusammen mit vielen sinnentleerten Füllworten zu Sätzen stilisiert werden, lassen den Sinnzusammenhang des Redensinhalts häufig zerrissen aussehen, auch sind sie schwer verständlich geworden. Der von pedantischer Formelhaftigkeit geprägte Sprachhabitus könnte sein Selbstwertgefühl als Vertreter des Bildungsbürgertums verstärken, unterdes-

sen entsteht aber eine unüberbrückbare Kluft bei der menschlichen Interaktion. Peter Hasubek versteht es als „Ausdruck von Unrats gesellschaftlicher Isolation“⁷⁷ und betrachtet es als ein Indiz, dass Unrat in der Schulsphäre mental ständig ansässig und abgeschlossen ist.⁷⁸ In vielen seiner rein rhetorischen schwülstigen Redewendungen wird anspielungsreich auf die öffentlichen Äußerungen von Kaiser Wilhelm II. hingewiesen. Durch die Nachahmung der Verhaltensweisen des Herrschers will Unrat seine von der Obrigkeit geliehene Macht anerkannt wissen. In seinen Gedanken formuliert er schulische Konflikte mit den Schülern immer in staatlich-politischen Begriffen: „In ihm war der Drang, jeden je möglichen Widerstand zu brechen, alle bevorstehenden Attentate zu vereiteln, es ringsumher noch stummer zu machen, Kirchhofsruhe herzustellen.“ (PU 14) Er ist unterbewusst mit dem Staat, mit dem Herrschenden identisch, von dem er die Berechtigung seines Handelns ableitet. Sobald er die Schule – sein Machtterritorium – verlassen hat, „litt [er] unter der Besorgnis des Herrschers, [...] man möchte ihn verkennen, ihm aus Unwissenheit zu nahe treten, ihn nötigen, sich als Mensch zu fühlen“ (PU19). Auch hier sieht man die verinnerlichte Kontrolle und die tiefen psychischen Mechanismen der autoritären Kraft in der Gesellschaft, die ihre Auswirkungen auf den Einzelnen verdeutlichen.

Der Einzelne wird durch das Soziale insofern „eingeschränkt“ oder „begrenzt“, als dass er die allgemein verbreiteten Orientierungen der Gesellschaft teilen muss, deren Mitglied er ist. Sobald man in einer Gesellschaft lebt, wird ein Teil seiner eigenen Persönlichkeit ohnehin von deren Sozialisationsprozessen beeinflusst. Die Schule gehört zur frühen Phase der Sozialisationsprozesse in einer Gesellschaft. Historiker Hans-Ulrich Wehler ist der Ansicht, dass der Einzelne in verschiedenen Sozialisationsprozessen sein gesellschaftliches Verhalten einübe:

Er verinnerlicht die Normen, die fortan sein Verhalten steuern und seine Triebe in die durch kulturelle Tradition und Konvention legitimierten Bahnen leiten. Als Über-Ich, als Gewissen, als Ehrenkodex richtet die Gesellschaft im Verlauf dieser Sozialisationsprozesse gewissermaßen Leitwerke in ihm ein, sie gibt diesen Kon-

⁷⁷ Hasubek, Peter: Der „Indianer auf dem Kriegspfad“: Schule und Leben in Heinrich Manns Roman „Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen“. In: Der „Indianer auf dem Kriegspfad“: Studien zum Werk Heinrich Manns 1888-1918. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1997. S. 106.

⁷⁸ Ebd., S. 107.

trollinstanzen einen Katalog von Vorschriften mit, sie prämiert bestimmte Antriebsstrukturen, bestimmte Verhaltensweisen, bestimmte Zielvorstellung bei der Erfüllung fester Rollenerwartung.⁷⁹

In einer autoritären Gesellschaft könnten diese gesellschaftlichen Kräfte nicht nur als äußere Macht gegen den Einzelnen, sondern immer auch als verinnerlichte Macht in ihm wirken. „Eine Art psychisches Pendant zu dieser Institution des Obrigkeitsstaats bildete die Untertanenmentalität.“⁸⁰ Im Anschluss an diesen historisch-soziologischen Ansatz dienen bisher vor allem zwei Romanfiguren, Professor Unrat und sein kleinbürgerlicher Schüler Kieselack, als Persönlichkeitstypus der Untertanenmentalität; dieser Sachverhalt wird in ihren Verhaltensmustern deutlich: Untertan ist eine Bezeichnung für Leute, die sich den Herrschern unterworfen haben. Durch ihre fehlende Urteilskraft sind sie sowohl rechtlich als auch psychisch ganz auf die Regeln, welche die Obrigkeit aufstellt, angewiesen. Für diese Untertanenmentalität lassen sich in der folgenden Figurenanalyse noch hinreichend Beispielen anführen.

In *Professor Unrat* ist nicht nur die kritische Mentalität der Untertanen veranschaulicht worden. Heinrich Mann stellt in der Figur Lohmann dem Negativhelden Unrat eine Kontrastfigur gegenüber: Lohmann, der Sohn eines Konsuls, vertritt hier durch seine soziale Herkunft das Großbürgertum. Wenn er Unrat nicht einmal „bei seinem Namen“ nennt, wird es von der Seite Unrats als Zweifel an seiner Autorität als Herrscher interpretiert, und er leidet deshalb mehr als unter jeder anderen Widersetzlichkeit aller anderen Schüler. „Mit seinem so hoch entwickelten Hirn“ (PU12) unterscheidet sich Lohmann von seinen Mitschülern nicht nur durch seine geistige Unabhängigkeit und Souveränität, sondern auch hinsichtlich seiner Gegenposition zu Unrat, dessen Macht er infrage stellt. Während die anderen Mitschüler durch Druck und Zwang Unrats eingeschüchtert werden, gelingt es bei Lohmann nicht, seine Selbstsicherheit ins Wanken zu bringen. „Er [hier: Lohmann] war der unsichtbare Geist, mit dem Unrat kämpfte.“ (PU 50) Bei der Charakterisierung schreibt der Erzähler über Lohmann:

Er [hier: Lohmann] hatte die Blässe Luzifers und eine talentvolle Mimik. Er machte Heinesche Gedichte und liebte eine dreißigjährige Dame. Durch die Erwerbung

⁷⁹ Wehler, Hans-Ulrich: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918. S. 122, 123.

⁸⁰ Ebd., S. 133.

einer literarischen Bildung in Anspruch genommen, konnte er der Schule nur wenig Aufmerksamkeit gewähren. (PU 12)

Lohmann bleibt in Distanz gegenüber seiner Umgebung, spielt seine Rolle in der Gegenwart des Romans als ironischer Zuschauer. Weil Lohmann die Macht, die Autorität Unrats verneint, birgt die Haltung Lohmanns für Unrat einen „Ansteckungsstoff“, eine Gefahr für die Staatsgewalt. Obwohl Unrats Hass gegen Lohmann aufgrund der Rivalität um die Liebe zu Rosa Fröhlich weiter zugespitzt wird, empfindet Lohmann für Unrat trotz allem eine gewisse Sympathie und auch Mitleid. Im Roman nimmt er eine neutrale Stellung gegenüber Unrats innerer Entwicklung ein, über die er berichtet und die er analysiert. Wenn Unrat als ein wütendes, stures Pendant beschrieben wird, kann Lohmann ihm gegenüber als ein gelassener, geistreicher Intellektueller eingeordnet werden. Lohmann ist als Antipode Unrats konzipiert.

Zu bemerken ist, dass die autobiografisch geprägte Figur Lohmann unverkennbare Züge des jungen Heinrich Mann trägt⁸¹ – dadurch konnte der Autor seine Auseinandersetzung mit dem damaligen Künstlertum durch diese Kunstfigur herbeiführen. In der Tat sind in dieser Figur auch Heinrich Manns frühere Positionen seiner künstlerischen Selbstaueinandersetzung deutlich wiederzuerkennen.⁸² In seinem Aussehen, in seinem Lebensstil sowie in der Gestaltung seiner zwischenmenschlichen Beziehungen repräsentiert Lohmann die ästhetische Haltung der *Décadence*, die Moderne, vor allem den typische Dandyismus⁸³. Über Lohmanns Aussehen erfährt der Leser zunächst durch die kritische Aussage Unrats: „Dass Lohmann niemals staubig aussah, immer saubere Manschetten trug und solche Gesichter machte [...].“ (PU19) In der Figurdarstellung wird Lohmann stets in gut gepflegter Erscheinung gezeigt. Als jemand, der großen Wert auf die Mode

⁸¹ Schoeller, Wilfried F.: *Künstler und Gesellschaft*. Diss. München, 1978. S. 10. Bei der Figurenanalyse glaubt Schoeller, dass „dieser äußeren Analogie eine innere Verwandtschaft Lohmanns mit der seelischen Disposition des jungen Heinrich Manns [entspricht]“.

⁸² Hier meint die Verfasserin vor allem die Theorien Hermann Bahrs und Nietzsches, deren moderne Literaturkritik und Psychologie über das Dekadenz-Phänomen Wirkungen auf Heinrich Mann gezeigt haben.

⁸³ Der Dandy gilt als „der Typ des extravaganten, blasierten, dünkelfhaften und egozentrischen Lebe- und Genussmenschen mit seinem Horror vor dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Trivialen. [...] Vertiefung in der englischen und französischen Romantik, die ihn zum Typ des Protests gegen soziale Gleichmacherei aus aristokratischer Geist stilisiert, und mündet in den Ästhetizismus der Dekadenz.“ Diese Definition übernimmt die Verfasserin aus Gero von Wilpert. In: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verbesserte und erweiterte Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989, S. 169.

legt, beobachtet und kommentiert Lohmann auch gerne über die Frauenmode. (PU 172, 173) Durch ihr individuelles und überlegenes Modebewusstsein demonstrieren Dandys ihren Geschmack und verwerfen zugleich gängige Meinungen, banale Existenzen der breiten Masse und besitzen somit die besondere Rolle im soziologischen Bereich.

Soziologe Georg Simmel sieht in der Mode ein spezielles gesellschaftliches Phänomen im Sinne sozialer Verfeinerung und schichtenspezifischer Dynamik: Wer sich schnell an gängige Trends anpasst, habe eine sehr spitze Bewusstseinskurve. Sowohl die Klassen als auch die Individuen könnten in der Mode das Tempo ihrer eigenen psychischen Bewegungen wiederfinden; daraufhin könnten die subkulturellen Gruppen aufkommen, die sich durch Kleidungsformen unterscheiden.⁸⁴ Nicht nur äußerlich unterscheidet sich der Dandy vom durchschnittlichen Menschen der Gesellschaft, auch seine Opposition offenbart sich in seinem Zynismus. Zur Genüge nimmt Lohmann die Gestalt eines Dandys an. Durch seine individuelle Erscheinung, seine geistreiche Konversation und seinen aristokratischen Lebensstil verfügt er über eine innere Distanz zu seiner Umwelt und bleibt kühl als auch blasé. Sodann wird er auch als Außenseiter im Kontrast zur Masse der Gesellschaft präsentiert. Sein Anderssein zeigt sich an seiner Ironie gegenüber der Gesellschaft und der Trivialität sowie seiner Kunstauffassung: dem *L'art pour l'art*-Prinzip. Und diese Art des Ästhetizismus ist im pessimistischen Zeitalter, in der Zeit der *Décadence* verwurzelt.

Die *Décadence* am Ende des 19. Jahrhunderts repräsentiert ein Zeitgefühl und ein kulturelles Phänomen, das aus dem Bewusstsein einer überfeinerten Kultur und der daraus resultierenden Angst vor einer zum Untergang tendierenden Welt entsteht. Durch die von Nietzsche geprägte Formulierung „Umwertung aller Werte“ lassen sich alle konventionellen, bürgerlichen Werte auf den Kopf stellen. Intellektuelle, Künstler und Literaten zeigen ihre Anti-Haltung gegen das Bestehende, Genormte, welches der utilitarisch-kunstfeindlichen Bourgeoisie gegenübersteht. Nicht durch die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, sondern durch die Verabsolutierung und Isolierung

⁸⁴ Vergleiche die Aussage über die Mode von Georg Simmel bei Johannes G. Pankau, in: *Sexualität und Modernität – Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2005, S. 57.

des Ästhetischen verwirklichen sie diesen Gedanken.⁸⁵ Mit dem Motto „l’art pour l’art“ – Kunst als Selbstzweck – kennzeichnet sich die neue ästhetische Strömung der Jahrhundertwende, die sich jedweder Einordnung in Kategorien wie die der Nützlichkeit verweigert, und es scheint „eine letzte Möglichkeit der individuellen Selbstbehauptung gegenüber der bürgerlichen Welt überhaupt zu gewährleisten“⁸⁶.

Im Roman behauptet Lohmann ferner, dass das Lied, das er der Künstlerin Fröhlich schenkt, gemäß dem Prinzip „l’art pour l’art“ verfasst wurde, und es „hat mit Seele absolut nichts zu tun“ (PU88). Da die Wirklichkeit ihm zum bloßen Objekt intellektueller Betrachtung wird, „[war] der Gegenstand doch gleichgültig für die Kunst.“ (PU 63) Er betrachtet die Kunst zwar als eine Flucht aus der Wirklichkeit, aber auch als eine unachgiebige Geisteshaltung gegenüber der „Autorität“. Durch diese moderne ästhetische Haltung opponiert er gegen Unrats klassisches Studium des Homer (PU 88), was er als unnützlich und unzeitmäßig kritisiert. Hinsichtlich der geistigen Gestaltung bezieht er vor allem auf zwei literarische Vorbilder, Heine und Zola, in deren Gedanken seine Persönlichkeit stark ausgeprägt ist. Da die beiden Schriftsteller Kämpfer für Gesinnungsfreiheit sind, stehen sie dem autoritätsfixierten Gymnasialprofessor Raat gegenüber und werden abgelehnt. In diesem Roman zeigen sich die Geisteshaltung eines Intellektuellen, die von der literarischen *Décadence* der Figur Lohmanns verkörpert wird, sowie dessen Konflikt mit der konventionellen Macht des Wilhelminismus.

Der erste Teil der Romanhandlung erzählt hauptsächlich vom schulischen Alltag. Im zweiten Teil des Romans beginnt die Geschichte damit, dass sich der Protagonist Professor Unrat wegen seiner Schüler, die sich außerhalb des Schulgeländes unbotmäßig verhalten, auf die Suche nach der Künstlerin Rosa Fröhlich begibt. Darin ist dann auch der erste Wendepunkt im Handlungsverlauf des Romans zu sehen. Von da an spielt sich die Handlung hauptsächlich in der Garderobe Rosa Fröhlichs ab. Der Protagonist Professor Raat entspricht dem Held im Sinne der Lotman’schen Theorie. Seine Jagd gilt als ein Ereignis, das sich hier als ein deutlicher Raumwechsel in der topografischen Textstruktur des Romans erweist. Dadurch, dass sich der Held Professor Raat von seinem

⁸⁵ Fährnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998. S. 99.

⁸⁶ Zit. nach Fährnders, a. a. O., S. 103.

vorgesetzten schulischen Raum nach außen – hier: die Stadt – entfernt, löst sich der Held von seiner zugeschriebenen Raumbindung und versetzt sich gleichsam auf den oppositionellen Schauplatz. Der Lotman'schen Theorie entsprechend, ergibt sich hieraus ein Ereignis, das als ein „Übergang über eine semantische Grenzlinie“ bedeutsam ist.

In Bezug auf die Lotman'sche Theorie ist ein Sachverhalt bei dieser Romanstruktur recht evident: Der Aufbau des Romans hängt mit den topologischen Raumwechseln und der psychischen Umwandlung des Protagonisten zusammen. Der erste Teil der Romanhandlung endet gleichzeitig mit dem Schauplatz – der Schule, und der zweite Teil schließt sich an die Szene in der Kneipe „Der blaue Engel“ an. Erst das Bildungsinstitut, dann die Hafenkneipe: Hier findet sich ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Raumgestaltungen, wobei man eine kontrastive Abgegrenztheit beider semantischen Bereiche im Werk durchaus bemerken kann.

Von seinem Beruf her repräsentiert Professor Raat die Honoratioren der Bürgerschaft, welche die herrschenden gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen vertreten. Durch den Handlungsablauf wird der Protagonist in ein Vergnügungsort versetzt, wo die nach der sozialen Hierarchie meist ganz unten stehenden Menschen ihre Nächte verbringen. Beim ersten Eintritt in die Kneipe entsteht in Unrat „Unmut: das Gefühl, verschlagen zu sein in eine Welt, die die Verneinung seiner selbst war, und eine Abscheu, die aus seinem Innersten kam“ (PU 40). Nach der Begegnung mit der Künstlerin Rosa Fröhlich fühlt er sich in der Kneipe zugehörig und spielt plötzlich eine überraschende Rolle: „Die fremden Matrosen glaubten, er sei der ‚Heuerbaas‘, der die Artisten gemietet habe.“ (PU 92) Diese objektivierende Außensicht verleiht der Darstellung des Unrat'schen Lebenswandels eine absurde Lächerlichkeit. Da markiert der Erzähler den Wechsel eines Lebensraums, wo der Protagonist dazugehören sollte.

Hier entwickelt sich eine neue Situation bei der Raumaufteilung im Text. Vom Handlungsablauf her sieht man im ersten Teil des Romans nur ein semantisches Feld – das Gymnasium –, in dem die erzählte Welt existiert; dieses lässt sich aber binär in eine Opposition zweier semantischer Räume aufteilen – die oppositionellen Seiten von Lehrer und Schülern. „In komplexeren Texten kann es auch ein komplexeres System se-

mentischer Räume geben, das es selbstverständlich differenziert und textadäquat zu modellieren gilt.“⁸⁷ Angesichts dieses Ansatzes wird im zweiten Teil des Textes ein neuer semantischer Raum geschildert – die Kneipe „Der blaue Engel“ –, der wegen der gegensätzlichen semantischen Bedeutungen und differenzierten gesellschaftlichen Funktionen der Schule gegenübersteht. Die zwei unabhängigen Räume subsumieren sich unter ein Gesamtsystem – die Gesellschaft. Nach der Grenzüberschreitung des Helden – Unrats Jagd nach unbotmäßigen Schülern oder Unrats Suchen nach der Künstlerin Fröhlich – führt dies zu einer Aufteilung der dargestellten Welt.

2.2 Gesellschaftlicher Außenseiter

Der zweite Teil der Erzählung lässt sich hauptsächlich in der Hafenkneipe „Der blaue Engel“ festmachen. Hier zeichnen sich die Grenzüberschreitung und Umwandlung des Protagonisten Professor Unrat ab. Mit fortschreitender Annäherung an die triviale Unterhaltungsstätte verlässt Unrat allmählich seine bürgerlichen Schranken und gerät mit den gesellschaftlichen Erwartungen in Schwierigkeiten. Die Liebe eines Gymnasiumsprofessors zu einer Barfußtänzerin in bürgerlicher Gesellschaft wird sich umgehend zum Skandal ausweiten. Unrat, der seine Geliebte zunächst erfolglos gegen seine Lehrerkollegen und später vor dem Publikum bei der Gerichtsverhandlung verteidigt, sie dann heiratet und seinen ehrenwerten Beruf aufgibt, wird für den Leser einerseits zu einer sympathischen Figur, andererseits wird er durch den Verstoß gegen die moralischen Wertmaßstäbe der Gesellschaft aber zu einem Außenseiter der Gesellschaft.

Zur Thematik des „Außenseiters“ in der Literatur hat Hans Mayer eine Reihe berühmter Kunstfiguren untersucht. Bei der Erörterung von Unrats Außenseitertum soll nun versucht werden, die Forschungsergebnisse von Mayer, die in Bezug auf Unrats Figurenanalyse stehen, zusammenzufassen: Diese als Außenseiter betrachteten Kunstfiguren haben alle eine Gemeinsamkeit, welche die Fremdheit gegenüber der Gemeinschaft demonstriert, und sie werden alle durch ihre strukturell und ideologisch ähnlichen Mitbürger verurteilt. Wer die Grenze der gemeinsamen Wertmaßstäbe überschreitet, steht au-

⁸⁷ Zit. nach Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. Kiel: Ludwig Verlag, 2006. S. 208.

ßerhalb. Ihre Ungleichartigkeit in einer säkularisierten Welt erscheint als Widerstand gegen die Gleichheitsforderung. Eine weitere Widersprüchlichkeit existiert in ihrem psychischen Zustand: Obwohl sie als Außenseiter eine tiefe Sehnsucht nach Einsamkeit haben, machen sie gleichzeitig eine egalitäre bürgerliche Kampfansage an die hierarchisch gegliederte Gesellschaft. Aus existenziellen und intentionellen Gründen unterscheidet Mayer vor allem zwei Außenseitertypen. Den existentiellen Sonderling wird ihre Sonderbarkeit durch die Abkunft, vor allem durch die Geburt, auferlegt. Melancholiker und Misanthropen gehören zu den intentionellen Sonderlingen, die auch als Sich-Absondernde von ihren Mitmenschen hoch geschätzt und für ihre künstlerische Gabe bewundert werden.⁸⁸

Unrat als gesellschaftlicher Außenseiter, der einer feindseligen Gesellschaft gegenübersteht, stellt eine typisch literarisch artikulierte Existenzerfahrung des entfremdeten Individuums um die Jahrhundertwende dar. Bei der Entfremdung des Subjekts von der Gesellschaft geht es um die gestörten Beziehungen des Ichs zu anderen Menschen, zudem auch um das problematisch gewordene Verhältnis des Subjekts zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zum Verständnis dieses epochalen literarischen Phänomens, mehr noch zum Verständnis der Beziehung zwischen dem Individuum und seiner Umwelt, geht Thomas Anz von der soziologisch-psychologischen Perspektive aus, um die Entfremdungsrelation aufzuzeigen. Psychologisch gesehen betrachtet er die Entfremdung als „Zustand, der vor allem durch Gefühle der Einsamkeit, der Isoliertheit, der Fremdheit, der Orientierungslosigkeit sowie der Macht- und Hilflosigkeit gekennzeichnet ist“⁸⁹. Soziologisch gesehen stimmt er mit den Soziologen Emile Durkheim und Robert K. Merton überein, dass der Entfremdungszustand der „Desintegration oder gar [dem] Zusammenbruch des sozialen Systems, das seiner normativen Grundlagen beraubt ist und so in einen Zustand allgemeiner ‚Gesetzlosigkeit‘ fällt, dem die Desorientierung und asoziale Zügellosigkeit des einzelnen entspricht“⁹⁰.

⁸⁸ Mayer, Hans: Außenseiter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. S. 16-26.

⁸⁹ Anz, Thomas: Literatur der Existenz. Stuttgart: Metzler, 1977. S. 62. Anz übernimmt unmittelbar die psychologische Definition von Anomie, die vom amerikanischen Sozialforscher Melvin Seeman definiert wird, um die psychischen Zustände der Entfremdung zu erklären. Zur originalen Auskunft darüber siehe Anm. 26 auf Seite 62 bei Anz.

⁹⁰ Anz, a. a. O., S. 62-63.

Anz versucht ferner, die literarische Perspektive noch um die Raummetaphorik, den inneren Zustand der entfremdeten gesellschaftlichen Außenseiter, zu erweitern. Der Außenseiter befindet sich wegen seiner Andersartigkeit isoliert in seiner Beziehung zu den Mitmenschen und stellt sich gar in einen feindlichen Bereich, in dem er sich selbst als Fremdling betrachtet. Eine ursprüngliche Einheit hat sich dann in zwei entgegengesetzte Bereiche gespalten. Die Welt seiner Mitmenschen erscheint ihm als etwas Fremdes, Undurchschaubares oder sogar Übermächtiges und Unheimlich-Bedrohliches. Als psychische Folge können Ohnmacht, Orientierungslosigkeit oder Angst, sogar Hass beobachtet werden. Kranke, Irre, Gefangene, Verbrecher, Dirnen, Juden und Künstler sind die bevorzugten literarischen Außenseiterfiguren. Aufgrund der sozialen Desintegration führen sie eine andere Lebensform vor, die psychisch leidend und entfremdet in semantischem Kontrast zu den Merkmalen des sozial Integrierten steht. Ihr gemeinsames Merkmal, das der Abweichung von der bürgerlichen Normalität, lässt sie sich von der Gesellschaft willentlich isolieren. Darum wird ihr Lebensbereich von der bürgerlichen Welt begrenzt und eingeengt. Dieses Verhältnis wird öfter auch durch die räumliche Abgeschlossenheit deutlich gekennzeichnet. In Motiven des Gefängnisses oder geschlossener Räume bildet sich eine topografische Modellierung der erzählten Welt, in welcher der Zustand des Außenseiters anschaulich zur Darstellung gekommen ist. Die trennenden Wände avancieren zu einem Schutz gegen die bürgerliche Welt, wodurch sich die Außenseiter gegen ihre sozial benachteiligte Existenz und ihre andersartige Individualität zur Wehr setzen.

Die Gestaltung der Außenseiterfigur wird außerdem häufig mit dem Berufsmotiv verbunden. Der normale, integrierte Bürger hat einen Beruf, der allgemein sozial anerkannt wird; der desintegrierte Bürger hat entweder keinen oder einen gering geschätzten Beruf. Auch Schriftsteller bzw. Künstler wurden in dieser Zeit als Außenseiter und Antipoden des Bürgers betrachtet, deren Tätigkeit vor allem der Lebensweise und den bürgerlichen Wertvorstellungen und Normen widersprach. Die Darstellung der Entfremdung des Subjekts vom Mitmenschen in der literarischen Dichtung wird analog als Problematisierung der Entfremdung des Schriftstellers von der Gesellschaft betrachtet. In der Zeit hat die literarische Künstlerfigur meistens einen stark autobiografischen Charakter. In *Professor Unrat* weisen die Hauptfiguren – Unrat und Lohmann – beide einen un-

mittelbaren Bezug zu Heinrich Manns eigener Autobiografie auf. Die Dichotomie zwischen Kunst und Leben oder zwischen Künstler und Bürger sowie die damit verbundenen Probleme stehen im Zentrum der zeitgenössischen literarischen Diskussion. Die Antibürgerlichkeit, die vom Schriftsteller durch die negative Darstellung der bürgerlichen Welt und die Gestaltung der Außenseiterfigur vermittelt wird, lässt sich schließlich zum Zweck der Gesellschaftskritik einsetzen.⁹¹

Im Zusammenhang mit der Außenseiter-Forschung von Mayer und Anz wurde darauf hingewiesen, dass die psychischen Zustände den Schlüssel zum Verständnis der gesellschaftlichen Persönlichkeit des Außenseiters bilden. Unrat ist deutlich als Außenseiter zu erkennen, ganz von Anfang an – er befindet sich stets am Rand einer Gruppe und muss ständig für seine Identität – seinen Namen – allein kämpfen. Verlässt er das Schulgelände, leidet er „unter der Besorgnis des Herrschers, der sein Gebiet verlassen hat: man möchte ihn verkennen, ihm aus Unwissenheit zu nahe treten, ihn nötigen, sich als Mensch zu fühlen“ (PU 19). Hier zeigt sich der Hinweis, dass dem Protagonisten seine Andersartigkeit gegenüber seinen Mitmenschen längst bewusst ist. Und lediglich im begrenzten Raum – hier: im Schulgelände – kann er sich in einem gesicherten Zustand wohlfühlen. In diesem Sinne verkörpert das Schulgelände sein Schutzgebiet. Selbst auf der Straße in der Stadt ängstigt er sich:

Auf allen Seiten bedroht von Feinden, durchmaß Unrat die Straßen. Er schlich an den Häusern hin mit einem gespannten Gefühl oben auf dem Scheitel; denn jeden Augenblick konnte wie ein Kübel schmutziges Wasser, den jemand ihm über den Kopf gegossen hätte, aus einem Fenster sein Name fallen! Und da er ihn nicht sah, vermochte er den Schreier nicht zu ‚fassen‘. Eine empörte Klasse von fünfzigtausend Schülern tobte um Unrat her. (PU26)

Dem psychischen Notzustand folgt dementsprechend der paranoide Zustand und erzeugt damit eine Persönlichkeit, die dazu neigt, neutrale Handlungen anderer als feindlich und verdächtig zu deuten. Folglich tritt hier ein Leiden unter einem gefühlten Verfolgungswahn als Symptom dieser Persönlichkeitsstörung auf. Der Fall Unrats dient hier ganz treffend oder gar typisiert dazu, diese krankhafte Persönlichkeit zu veranschaulichen. Die Darstellung von Unrats psychophysischer Disposition erschließt sich dem Leser dadurch, dass Unrats alles aus einer durch Angst verzerrten Perspektive wahrnimmt und

⁹¹ Ebd., S. 60-88.

durchaus auch seinen ohnehin vorhandenen, gegen die ihn umgebende Allgemeinheit gerichteten Argwohn auch noch gegen die ihm unbekanntem Mitmenschen richtet. Der später aufkommende feindliche Racheakt und die anarchistischen Gedanken sind die psychischen Folgen, die aus einem radikalen Abwehrmechanismus der menschlichen Natur entstehen. Bei der psychischen Beschreibung der Romanfigur verwendet Heinrich Mann häufig die erlebte Rede, sodass „eine weitgehende Verringerung der psychischen Distanz des Lesers zur Romangestalt“⁹² erzielt wird. Mit dem eben erläuterten Abschnitt des Romans ermöglicht der Autor dem Leser, durch den rasanten Wechsel der Figuren- und der Erzählerperspektive die Rezeptionsaktivität zu intensivieren und die gesteigerte psychische Anspannung des negativen Helden zu verdeutlichen.⁹³

Aus Ohnmacht und Angst sucht er einen Raum, in dem er seine Machtbefugnis ausüben kann und dadurch auch eine wieder gewonnene Geborgenheit erlangt. Die Künstlergarderobe in der Kneipe ist so letztendlich auch zu seinem Territorium geworden: „Er hatte der Stadt von fünfzigtausend widerspenstigen Schüler die Künstlerin Fröhlich entzogen, und er war Alleinherrscher im Kabuff!“ (PU104) Hier ist der Anfang markiert, indem Unrat sich von der Schule trennt, seine eigene Grenze überschreitet und den hierarchisch niedrigen Bereich der Gesellschaft betritt.

Laut Lotman'scher Raumtheorie ist eine Grenzüberschreitung stets ein Normverstoß. In der Gerichtsverhandlung wegen der Hünengrabzerstörung hat sich Unrat gegen seine Schüler gestellt und nur die Barfußtänzerin Rosa Fröhlich verteidigt. Die bekannt gewordene Beziehung zur Künstlerin ist zum Skandal der Stadt geworden. Nach dem Prozess befindet sich Unrat deswegen auf dem Tiefpunkt seiner Existenz als Gymnasiumslehrer – er ist von der Schule entlassen worden. Arbeitslosigkeit impliziert, wie Anz definiert, ein wichtiges Merkmal des Außenseitertums. Den Beruf zu verlieren, bedeutet ebenfalls, dass man von den vom Beruf verlangten Regeln und der Moral entbunden wird.

Ein Besuch des Pastors Quittjens offenbart Unrats Zustand als sozial Desintegrierter.

⁹² Siebert, a. a. O., S. 271.

⁹³ Ebd., S. 275.

„Er [hier: Pastor Quittjens] hatte zugesehen, wie hier jemand immer tiefer in Sünde und Verlegenheiten hineintritt. Jetzt, da der Mann am Boden lag, war er der Meinung, dass für das Christentum etwas zu machen sei.“ (PU 132) Als Sprachrohr anderer Mitbürger nimmt er Unrat als seine Aufgabe an und spricht mit ihm über moralische Sittlichkeit.

Er [hier: Pastor Quittjens] begann sofort, [...] sich über Unrats traurige Sachen zu erbarmen, über seine Vereinsamung, über die Anfeindungen, denen er sich gerade von Seiten der Besseren ausgesetzt habe. So etwas habe doch niemand gern, dagegen müsse man was tun. (PU 132)

Der Grund, weshalb Unrat aus der Gesellschaft ausgestoßen wird, liegt zunächst an seiner Vereinsamung und der Anfeindung seines Verhaltens. Laut Mayer ist seine Ungleichartigkeit im Gegensatz zur Gleichheitsforderung der Gesellschaft als eine Kampf-ansage an eine eben solche zu verstehen. Der Zustand Unrats wird als „unvermeidliches Übel“ angesehen, er gehört nunmehr den „Schlechteren“ der Gesellschaft an. Im Name der Stadt verlangt Pastor von Unrat, dass er die skandalöse Beziehung mit der Halbweltdame aufgeben soll, damit er wieder von den „Besseren“ der Gesellschaft akzeptiert wird. Dies ist der Wendepunkt, an dem sich Unrat entscheidet, eine ganze Stadt gegen sich aufzubringen und bei dem er sich im Kampf mit dieser Stadt von einem Beschützer der bürgerlichen Ordnung zu einem Anarchisten entwickelt. Seinen Hass auf die Schüler projiziert Unrat nun auf die Bürger. Die bürgerliche Ordnung, vor allem die Sittlichkeit, wird von ihm verachtet und stellt für ihn lediglich ein geeignetes Instrument dar, welches die „Untertanenseelen“ beherrscht:

[Die] sogenannte Sittlichkeit [ist] in den meisten Fällen auf das innigste mit Dummheit verknüpft. [...] Immerhin ist die Sittlichkeit von Vorteil für den, der, sie nicht besitzend, über die, welche ihrer nicht entraten können, leicht die Herrschaft erlangt. Es ließe sich sogar behaupten und nachweisen, daß von den Untertanenseelen die sogenannte Sittlichkeit strenge zu fordern sein. (PU 137)

Unrat passt sich freilich nicht in die Gesellschaft ein, da die Gesellschaft ihn auch nicht trägt. Dieses Verhältnis wird danach auch durch Unrats Wohnsitz „Haus vorm Tor“ (PU 165) veranschaulicht. Das Tor symbolisiert die Grenze zur Stadt. Das Haus liegt am Stadtrand, so wie Unrats Identität als Außenseiter, der lediglich am Rand einer Gesellschaft stehen darf.

Nach der Heirat entdeckt Unrat, dass er sich mithilfe seiner Frau an seinen ehemaligen Schülern rächen kann. Gemeinsam mit seiner Frau bietet Unrat sein Haus – die Villa vor dem Tor – als Unterhaltungsstätte an, um der Lasterhaftigkeit der sogenannten besseren Gesellschaft einen Ort zu geben. Durch die Lockerung der Fantasie für das Laster und die Sünde der Menschen gelingt ihm die „Entsittlichung einer Stadt“. Alle beteiligten Gäste wenden sich in Unrats Haus gemeinsam dem Sumpf der Sünde zu.

Noch im Vergleich mit dem Lotman'schen Raummodell stehen die Villa vor dem Tor ebenso wie die Kneipe „Der blaue Engel“ zur Gegenwelt der bürgerlichen Gesellschaft. Aber diese Unterhaltungsstätten sind auch ein Teil der Gesellschaft. Hier kann man sie gemeinsam zu einem Extremraum innerhalb der gesamten semantischen Räume der Textwelt einordnen. Die Grenze zwischen den aufgeteilten Räumen resultiert aus dem Verlangen nach Ethik und Moral. Von hier aus entstehen zwei gegenseitige Räume: der Raum der Bürger und der Raum der gesellschaftlichen Außenseiter. In der Terminologie von Lotman lässt sich jedes Textelement einem bestimmten semantischen Raum zuordnen. In diesem Text wird eine Reihe von Oppositionselementen auf zwei semantische Räume aufgeteilt. „Sittlichkeit, Gemeinsamkeit, Gleichartigkeit, Ordnung, Gesetzlichkeit, Tätigkeit, Normalität und die Besseren“ sind die Elemente, die dem Raum der Bürger zugehören und die den Elementen des Oppositionsraums – „Unsittlichkeit, Isolation, Andersartigkeit, Chaos, Gesetzlosigkeit, Arbeitslosigkeit, Abnormalität und die Schlechteren“ – gegenüberstehen. Die Bürger, die sich in Unrats Haus unsittlich verhalten haben, lassen sie selbst die moralische Grenze überschreiten und landen so auf der anderen Seite, der Unrat gehört.

Sein [hier: Unrat] Hause war das hellste in der Stadt, es war das am wichtigsten genommen, schicksalerfüllteste. Wieviel Angst, wieviel Gier, wieviel Unterwürfigkeit, wieviel fanatische Selbstvernichtungswut ließ er nun um sich her dampfen! Alles Opfer, die ihm brannten! Alle drängten sich, sie ihm anzuzünden. Was sie hertrieb, war die Leere ihrer Gehirne, der Stumpsinn der humanistisch nicht Gebildeten, ihre dumme Neugier, ihre mit Sittlichkeit schlecht zugedeckten Lüsterheiten, ihre Habgier, Brunst, Eitelkeit und zu alledem hundert verquickte Interessen. (PU164)

Die Ursachen für Unrats gesellschaftlichen Außenseitercharakter sind nicht allein der Liebe zur Künstlerin Rosa Fröhlich geschuldet, sondern dem langjährigen Einfluss des bürgerlichen Milieus. Von der wirtschaftlichen Seite wird seine Existenz negativ durch

die Gesellschaft geprägt. Aus finanziellen Gründen heiratet er unglücklicherweise eine ältere Witwe, um damit sein Studium beenden zu können. Selbst wenn er im Amt ist, wird seine Tätigkeit unerkannt auch entlohnt. Innerlich hat er sehr darunter gelitten, was ihm den Anstoß dazu gab, gegen seine gesellschaftliche Unterprivilegierung zu kämpfen. Diese Überanstrengung bedingt eine erhebliche psychische Deformierung und verwandelt ihn in einen machtsüchtigen Tyrann, der jede Angelegenheit nutzt, um seine Autorität zu verteidigen.

Er war arm, unerkannt; man wusste nicht, welche wichtige Arbeit er seit zwanzig Jahren förderte. Er ging unansehnlich, sogar verlacht, unter diesem Volk umher – aber er gehörte, seinem Bewusstsein nach, zu den Herrschenden. Kein Bankier und kein Monarch war an der Macht stärker beteiligt, an der Erhaltung des Bestehenden mehr interessiert als Unrat. Er ereiferte sich für alle Autoritäten, wütete in der Heimlichkeit seines Studierzimmers gegen die Arbeiter – die, wenn sie ihre Ziele erreicht hätten, wahrscheinlich bewirkt haben würden, dass auch Unrat etwas reichlicher entlohnt wäre. (PU 33)

Aus dieser Beschreibung erfährt der Leser die Subjektivität des Protagonisten als Außenseiter und erkennt, dass dessen Hypersensibilität nicht grundlos existiert, sondern als Ergebnis einer ganzen Kette von sozial benachteiligten Erfahrungen und als dadurch geschildertes gesellschaftsbedingtes Persönlichkeitsmerkmal zu verstehen ist.

2.3 Sexualität und Dekadenz

Aus der vorgeführten Diskussion geht hervor, dass sowohl die nächtliche Unterhaltungsstätte „Der blaue Engel“ als auch „Die Villa vorm Tor“ eine Gegenwelt zur bürgerlichen Gesellschaft bilden; die beiden Welten sind durch verschiedene Handlungsregelungen getrennt. Die bürgerliche Welt ist nach Moral und Ethik geregelt, während in einer Vergnügungsstätte die bürgerlichen Regeln kaum befolgt werden. Nach diesem Raumwechsel – Unrats Besuch auf dem Schauplatz „Der blaue Engel“ – wird der Protagonist des Romans zu einem entscheidenden Punkt seines Lebens geführt.

Entsprechend der Polarität der Schauplätze – zuerst in der Schule, später im nächtlichen Vergnügungsplatz – kontrastieren die Einstellungen zu Moral und Ordnung. Die Halbweltatmosphäre des Vergnügungsmilieus, die moralische Lockerung und Sexualisierung bedeuten, dass die vorgegebenen Grenzen zwischen Alter, Beruf, Geschlecht und Ge-

sellschaftsschicht überschritten werden können. Dies wirkt sozialisierend und löst dabei auch viele psychische Zwänge. Unrat, der sich in seinem Verhalten streng an Ordnung und Autorität orientiert, lässt sich sofort in diese chaotische Situation fallen, in welcher ihm seine Machtbefugnis als Gymnasiumslehrer entzogen ist, und gerät in einen machtlosen Zustand. Aber gerade in dieser toleranten, menschlichen Umgebung kann Unrat als ganz normaler Mensch betrachtet werden, und er kann seine Persönlichkeit, die sonst vom ständigen Kampf um Anerkennung und Integration in die Gemeinschaft deformiert wird, ausleben:

Er fühlte sich hier von Leuten, denen er trotz der Nennung seines Titels offenbar noch im Inkognito gegenüber saß, mit eigentümlicher Wärme angefasst. Ihnen verdachte er ihre Respektlosigkeit nicht. Er entschuldigte sie; es fehle ihnen sichtlich „jeder Maßstab“, und entschuldigte damit auch die Lust, die er selbst spürte, von der Widersetzlichkeit der Welt einmal abzusehen, in seiner gewöhnlichen Gespanntheit nachzulassen – abzurüsten, sei es nur auf ein Viertelstündchen. (PU 46)

Sofort beim Aufsuchen des Hafenviertels zeichnet sich Unrats Weg in den Untergang ab: „Ohne es zu merken, kam er [hier: Unrat] die Straße hinunter und an den Hafen.“ (PU21) Trithjof Trapp weist darauf hin, dass die Richtung des Weges in das Hafenviertel sich topografisch nach „unten“ orientiert, womit sich dies allegorisch auf die soziale Hierarchie und die spätere Entwicklung Unrats beziehen würde.⁹⁴ Die Verfallserscheinung in Unrats Veränderung zeigt sich vor allem in der folgenden Beschreibung, als er in die Hafenkneipe eintritt: „Auf einmal riß er [hier: Unrat] sich los und stürzte sich in das Haus wie in einen Abgrund.“ (PU37) Ausgehend von dieser aufschlussreichen Aussage des Protagonisten, lassen sich zwei wichtige Themen, nämlich „Sexualität und Dekadenz“, die in der literarischen Szene der Jahrhundertwende bevorzugt hervortreten, in diesem Zusammenhang ins Zentrum der Gesellschaftskritik des Schriftstellers einbeziehen.

Peter Stein steht mit den anderen Heinrich-Mann-Forschern, vor allem Ariane Martin, Bengt Algot Sørensen und Hendrik Harbers, in Einklang, dass das Thema „Sexualität“, auch in anderen Benennungen wie „Frauenliebe“ oder „Erotik“, eine konstituierende und entscheidende Rolle für Heinrich Manns Schaffensprozess und seinen Wandel der politischen Haltung gespielt hat. Nicht nur in den privaten Briefwechseln und dem es-

⁹⁴ Trapp, Frithjof, a. a. O., „Kunst“ als Gesellschaftsanalyse. S. 157.

sayistischen Schaffen Heinrich Manns, sondern auch bei der erzählerischen Gestaltung in den sechs Romanen haben alle Forscher auf eine auffallende Tendenz hin zu einer sich stetig vertiefenden Verbindung von Kunst und Leben, Kunst und Liebe, Kunst und Politik hingewiesen.⁹⁵ Die Ergebnisse von André Banuls lassen sich durchaus in Einklang bringen mit den anderen, dass sich mit „der Frau“ ein uraltes Thema in allen Werken Heinrich Manns finden lässt. Banuls behauptet, dass der Künstler zwei Feinde habe – neben dem Bürger sei dies die Frau. Die Frau beziehe sich dabei auf den „alten Gedanken des Vampirismus und den Kampf der Geschlechter“, die allgemein in Werken Heinrich Manns aufkämen; auch seien sie insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Problematik des Künstlers angewandt. Dessen ungeachtet seien die Frauen gefährlich in der Politik, ihre Einwirkung auf den Mann sei kein geringer.⁹⁶ Bezogen auf die Romane *Im Schlaraffenland* und *Professor Unrat* ist diese Analyse immer noch zutreffend, obwohl das Thema „Politik“ in beiden Werken nur am Rand geschildert wird. Zum Verständnis der sexuellen Thematik und wie sie sich auf die Frage der Kunst in *Professor Unrat* bezieht, ist ein gewisser Rückblick auf den Roman *Im Schlaraffenland* unerlässlich.

Durch die satirische Gestaltung des „l’art pour l’art“-Schriftstellers Andreas Zumsee und das Gesamtbild der Künstler im früheren Roman *Im Schlaraffenland* hat Heinrich Mann Zweifel am totalen Ästhetizismus geäußert und sich damit gleichzeitig als kritischer Beobachter der Gesellschaft erwiesen. Bereits in diesem Werk finden sich kritische Einsichten über Kunst und Künstler in einer Geldgesellschaft und auch eine grundlegende Skepsis über das Thema der Liebe. Wie es im Roman dargestellt ist, liegt der Schlüssel zum erfolgreichen gesellschaftlichen Einstieg *Im Schlaraffenland* in den menschlichen Beziehungen, genauer gesagt, den sexuellen Beziehungen. Ohne die skandalöse Liebesbeziehung zu Frau Türkheimer hätte Zumsee keine Chance gehabt, mühelos in die obere Gesellschaftsschicht aufzusteigen. Ähnliches gilt für Agnes Matzke, die Mätresse Türkheimers.

⁹⁵ Stein, Peter: Heinrich Mann, S. 44-45.

⁹⁶ Banuls, André: Heinrich Mann. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1970. S. 72-73.

Die Liebesbeziehung im Schlaraffenland impliziert lediglich den Sexualtrieb, nämlich eine Raffgier, die den Reichen als kommerzielles Produkt und Mittel zum amüsanten Zeitvertreib dient. Die Kunst der Jahrhundertwende – der Jugendstil, der das ästhetische ideale Frauenbild in der *Femme fragile* präsentiert – entspricht auch im Wesentlichen der bürgerlichen Moral über die Sexualität wie „Unschuld“, „Keuschheit“. Die Romanfigur der Schauspielerin Werde Bieratz verkörpert dieses Ideal aber nur im Schein der Unschuld und trägt es als modische Attitüde zur Schau. Dadurch werden „die moralischen Normen und ästhetischen Werte zu erotisch-ästhetischen Glamour-Effekten umfunktioniert“⁹⁷. Im Gegensatz zu dem in *Im Schlaraffenland* viel betonten Motiv der *Femme fragile* wird in *Professor Unrat* das Motiv der *Femme fatale* in der Figur der Künstlerin Rosa Fröhlich, die beruflich als erotische Sängerin und Tänzerin auftritt, in die Diskussion der Sexualität und Dekadenz der wilhelminischen Gesellschaft eingesetzt.

Anhand der kommentarlosen Bloßstellungen des Verhaltens der Romanfiguren wird leicht erkennbar, dass der Warencharakter der Kunst durch die Geldwirtschaft in eine funktionalisierte Erotik umgewandelt ist. Bereits hier tritt zutage, dass der Thematik der Sexualität und der Dekadenz in Werken Heinrich Manns eine entscheidende Bedeutung zukommt. Das ausgeprägte Interesse am Erotischen und Sexuellen versteht sich als Versuch, die dominierende sozial Konvention zu durchbrechen, um neue, unabhängige, emanzipierte Ideen aufkommen zu lassen, in denen sich das zeitgenössische Modernitätsgefühl artikuliert. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ist die literarische Moderne ohne die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, trotz der restriktiven Sexualmoral der Zeit, nicht zu begreifen. Die wissenschaftliche Entdeckung des Unterbewusstseins und der Bedeutung der Libido durch Sigmund Freud leitet in der Praxis die sexualreformerische Bewegung der Gesellschaft und präsentiert sich zudem als eines der bevorzugten Themen in Kunst und Literatur.⁹⁸ Das markante Phänomen der Zunahme der Sexualisierung im literarischen Schaffen offenbart sich nicht nur im Werk

⁹⁷ Vgl. Martin, Ariane: *Erotische Politik: Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993. S. 38.

⁹⁸ Martin, a. a. O., S. 11.

Heinrich Manns, sondern auch in den Werken vieler berühmter zeitgenössischer Schriftsteller, wie etwa Arthur Schnitzler und Franz Wedekind.⁹⁹

Mittels zahlreicher autobiografischer Belege von Heinrich Mann hat der Forscher Stein darauf hingewiesen, dass Heinrich Mann keine Tabus im Bereich der Sexualität kennt und sich seine künstlerischen Gedanken anhand dieser Kenntnisse daran messen, wie sehr es ihm gelingt, „eine von der sexuell-erotischen Anziehungskraft ausgehende und bis zu inneren Erfahrungen reichende Wahrnehmung von Liebe zu gestalten“¹⁰⁰. Die hier als Forschungsgegenstand verwendeten Werke Heinrich Manns bieten verschiedene Frauenbilder, welche meistens als Katalysator für Handlungen oder Änderungen des Protagonisten dienen und so den Handlungsablauf des Romans mitentscheiden. Die vorliegende Untersuchung möchte herausfinden, auf welche Weise die sinnliche Liebe oder das sexuelle Thema in diesen Werken präsentiert wird.

Wie Johannes G. Pankau in seinem Artikel *Sexualität und Modernität* begründet, wirkt die Verbindung von Erotischem mit Ethischem provokant, da die klassisch idealistische Ästhetik und die durch sie geprägten Geschmackskonventionen auf der Trennung beider Bereiche basierten.¹⁰¹ Hier finden sich die gegennaturalistischen Versuche der Literaten, die heterogene Elemente bewusst zusammen kombinieren, um grundsätzlich neue Ausdrucksformen und „neue, häufig schockierende Effekte in satirischer oder parodistischer Absicht“¹⁰² produzieren zu können. In Bezug auf Heinrich Mann ist diese Einsicht sehr zutreffend. Die Wahl und die Verwendung seines Romanmaterials wirken auf die Realisierung dieser Intentionen zurück.

Im Schaffensprozess des Romans *Professor Unrat* hat Heinrich Mann monatelang einen Berliner Sexskandal über die Verhaftung eines Professors und seiner jungen Frau wegen Kuppelei verfolgt. Der Skandal bezog sich hauptsächlich auf die ungleichartige Liebesbeziehung und die moral- und gesetzeswidrigen Taten. Da die Zeitungsberichte bereits

⁹⁹ Stein: Heinrich Mann, S. 47.

¹⁰⁰ Ebd., S. 46-47.

¹⁰¹ Pankau, Johannes G.: *Sexualität und Modernität: Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2005. S. 22.

¹⁰² Zit. nach Pankau, a. a. O., S. 21.

in weiten Teilen der Berliner Gesellschaft Aufsehen erregt hatten, gelingt es Heinrich Mann durch die Kombination von Erotismus und Ungleichartigkeiten sowie die satirische Schreibweise, die tabuisierende Einstellung der bürgerlichen Gesellschaft noch verschärft darzustellen. Die sexuellen Skandale gehörten zur dunklen Seite der Gesellschaft und wurden daher zu Sensationen in der Presse. Die moralische Öffentlichkeit konnte sich über die Unmoral empören und zugleich selbst ein gutes Stück Neugier auf die Unmoral befriedigen, so der Historiker Thomas Nipperdey.¹⁰³

Heinrich Mann entfaltet diesen intendierten Sachverhalt über dekadenten Erotismus zunächst durch die sich allmählich ändernden Gedanken und Verhaltensweisen Unrats. Innerlich verachtet Unrat den einfachen Bürger und erlebt den Menschen als Bedrohung seiner Position, aber in der Begegnung mit Rosa Fröhlich akzeptiert er ihre Existenz sofort und sieht sie sogar auf die gleiche Ebene mit ihm gestellt. Durch Gefühl gewährt man anderen Macht über sich! Ihre Besonderheit für Unrat wird im Roman durch die folgende Beschreibung in erlebter Rede veranschaulicht:

Er [hier: Unrat] erstarrte – sie [hier: Rosa Fröhlich] war kein entlaufener Schüler, der sich widersetzen wollte und sein Leben lang unter die Fuchtel gehörte; so waren alle in der Stadt, alle Bürger. Nein, sie war etwas Neues. Aus allem, was sie seit dem Zusammentreffen mit ihm gesagt hatte, sammelte sich jetzt nachträglich der Geist und wehte ihn an: ein verwirrender Geist. Sie war eine fremde Macht und augenscheinlich fast gleichberechtigt. [...] Etwas anderes entstand in ihm: es fühlte sich an wie Achtung. (PU 44)

Unrat spürt „einen verwirrenden Geist“ und betrachtet Rosa Fröhlich als „eine fremde Macht“. Was hier mit Geist und Macht gemeint ist, ist die geschlechtliche Anziehungskraft, die auf Unrat einwirkt. Diese Erfahrung Unrats wird bei Martin als „die Vermenschlichung des Tyrannen“ erklärt, bei der Unrat durch weibliche Anziehungskraft abgerüstet wird und „der einsame heroische Individualismus ins Wanken [gerät]“¹⁰⁴. Schon früh hat Sørensen (1975) über die Umdeutung des Begriffs „Liebe“ in Heinrich Manns Frühwerk geschrieben, welche die Liebe als Ich-bezogener Lebensrausch zur Liebe als das die Einsamkeit des Ichs durchbrechendes Erlebnis werden lasse, wobei

¹⁰³ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte, 1866-1918. Band 1, S. 102.

¹⁰⁴ Martin, a. a. O., S. 77.

„Eros“ sich nun mit „caritas“ verbinde.¹⁰⁵ Auf die Beziehung zwischen Unrat und der Künstlerin Fröhlich trifft diese Aussage voll und ganz zu. Unter der fremden Macht der Liebe entwickelt Unrat eine menschliche Fürsorge für Rosa Fröhlich: „Ich werde versuchen, Sie durchzubringen“ (PU 82), verspricht er dieser Frau. „Dies konnte ein Lehrer vor der Versetzung zu einem Schüler sagen, dem er wohlwollte, oder er konnte es über ihn denken. Aber Unrat hatte es noch zu keinem gesagt und von keinem gedacht.“ (PU 82) Je wichtiger sich Rosa in Unrats Bewusstsein ausbreitet, desto stärker legt er seinen Schutz um sie. Unrat hat die Absicht, „aller Welt Geringschätzung zu zeigen, dadurch, dass er sie nötigte, sich auf ihn zu stützen als ihren unbedingten Ritter (PU 95)“. Was Rosa Fröhlich für den alten Unrat empfindet, ist zu Beginn lediglich mit Mitleid und Hochachtung vor dem Greis (PU 69, 136) zu beschreiben – obwohl sie sich doch geschmeichelt fühlt, dass „ein Mann vom geistigen Stande Unrats sie erzieherischer Eingriffe würdigte (PU 95)“.

Die beiden aus ansonsten so unterschiedlichen Lebensbereichen stammenden, deren soziale Ungleichheit sogar im sprachlichen Ausdruck leicht erkennbar ist, binden sich dennoch durch „ebenbürtige Volksverachtung“ (PU 52) – eine Frustration, die aus ihren beruflichen und privaten Lebenserfahrungen entsteht –, und diese Bindung entwickelt sich zum Verständnis und Bündnis, gemeinsam den Racheplan Unrats gegen die Stadt zu vollziehen. Im Lauf des Romans erkennt Rosa Fröhlich nach und nach, dass Unrat sie ernst nimmt, wodurch sie zum ersten Mal in ihrem Leben Selbstachtung gewinnt. Zudem profitiert sie von der Verbindung mit einem Professor durch die wirtschaftliche Versorgung und den überraschenden sozialen Aufstieg in der Klassengesellschaft. Sie ist ihm dafür dankbar, und als Gegenleistung „strenge [sie] sich an, ihn zu lieben (PU 139)“. Die Ehe, der hauptsächlich dieser Handel zugrunde liegt, steht deshalb auf einer sehr instabilen Basis. Bei den Hindernissen, die ausschlaggebend für das Scheitern der Beziehung sind, steht Unrats Obsession der Rache im Vordergrund, von der er, trotz einer gewissen Verwandlung durch die Liebe, nicht loskommt.¹⁰⁶ Auch bei Rosa

¹⁰⁵ Vgl. Harbers, Hendrik: Ironie, Ambivalenz, Liebe. Zur Bedeutung von Geist und Leben im Werk Heinrich Manns. Frankfurt a. M., Bern, New York: Peter Lang Verlag, 1984. S. 14.

¹⁰⁶ Stein, Peter: Heinrich Mann, S. 66.

besteht die Liebe zu Unrat bis zum Ende nur aus mitleidiger Zuneigung und Hochachtung (PU 140).

Der Weg, auf dem Unrat langsam den Kreis seiner bürgerlichen Vorstellungen und Verhaltensformen verlässt und in eine Welt abgleitet, die er früher verachtet hätte, die ihn nun aber mit erotischen Verführungen lockt, ist in der Erzählung stufenweise mit einer Kette von Ereignissen verflochten. Zu Beginn steht das Gedicht Lohmanns auf die Künstlerin Fröhlich – dieses befreit ihn zunächst aus der Schulgrenze, gleichzeitig erweckt es seinen langjährig aufgestauten sexuellen Trieb, unter dem er jahrelang aufgrund seiner unglücklichen Ehe gelitten hat. Diese Lebensumwandlung Unrats bezeichnet der Forscher Helmut Koopmann als eine Art „erotischer Emanzipation“¹⁰⁷. Ariane Martin sieht diese Umwandlung als „die Aktivierung von Unrats Libido“ und als „eine qualitative Veränderung des Tyrannen zum Menschlichen“, denn die Begegnung mit Rosa Fröhlich führt bei Unrat zu der Konsequenz, dass „ein emotionaler Lernprozess bei ihm in Gang kommt“¹⁰⁸.

Das Thema der Sexualität im Roman wird im Hintergrund wesentlich erzeugt und verstärkt durch die Zweideutigkeit des Milieus: Dies bezieht sich auf den zweiten Schauplatz der Handlung – die Gaststätte „Der blaue Engel“. Als Unrat dort gelandet ist, wird er sofort von der dort herrschenden erotischen Atmosphäre eingenommen: „Dahinten durchbrach nun etwas Glänzendes den Rauch, ein sehr stark bewegter Gegenstand, etwas, das Arme, Schultern oder Beine, irgendein Stück helles Fleisch, bestrahlte von einem hellen Reflektor, umherwarf und einen großen Mund dunkel aufriß“ (PU 39). Auch in der Beschreibung der entblößten Körperteile werden die erotischen Reize demonstriert. Da die Sexualität zu dieser Zeit tabuisiert und aus dem alltäglichen Normalumgang herausgedrängt wurde, wurde die Schamgrenze des zivilisierten Menschen deutlich erhöht.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Koopmann, Helmut: Der Tyrann auf der Jagd nach Liebe. Zu Heinrich Manns Professor Unrat. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch. 11/1993. Hrsg. Helmut Koopmann u. Peter-Paul Schneider. Lübeck: Schmidt-Römhild, 1994. S. 45.

¹⁰⁸ Martin, a. a. O., S. 77.

¹⁰⁹ Nipperdey: Deutsche Geschichte. Band 1. S. 95.

Im diesen Sinn wirkt die Nacktheit des menschlichen Körpers nicht nur als zunehmende Reizerhöhung, sie entspricht vielmehr zugleich der Provokation der bestehenden Sexualordnung, da sie als eine radikale Darstellungsform angesehen wird. Ebenso bietet das Varieté den Zuschauern im „Der blaue Engel“ keine hochwertige Kunstdarbietung, sondern dient allein dem Zweck, die menschliche Triebhaftigkeit durch nackte Körper zu erwecken. Als eine beliebte Art des Freizeitvergnügens des bürgerlichen Alltagslebens¹¹⁰ stellt eine sexuelle Darbietungsform, wie das Varieté, ein spezielles Phänomen der Jahrhundertwende dar. Auf diese Weise deutet sich an, dass eine relative Tolerierung des Themas „Sexualität“ zu der Zeit durchaus gegeben ist, aber als Folge entwickelte sich eine kollektive widersprüchliche Psychose der Gesellschaft – eine doppelte Moral.

Allein die erotische Atmosphäre lässt Unrat bereits auf seine langjährig befolgte Sexualmoral aus allerlei Rücksichten verzichten. Als noch stärker erweist sich die sexuelle Verführungskunst Rosa Fröhlichs auf Unrat. Für diesen Sachverhalt lässt sich im Roman zunächst eine Farbsymbolik, welche kulturell festgelegt ist, anführen. Die Erzähltechnik der Farbsymbolik wird in *Professor Unrat* zur Steigerung der Aussageintensität vielfach verwendet. Beim Aussehen der Sängerin erkennt man zunächst die auffällige Buntheit (PU 48) auf ihrem Leib, die mittels Schminke und vielfarbiger Kleidungsstücke erzeugt wird – diese steht dem als „grau“ beschriebenen Aussehen Unrats gegenüber. Dies impliziert einerseits den Kontrast der verschiedenen Persönlichkeiten und gibt andererseits auch Aufschluss über die Freigebigkeit im Bereich der Sexualität. Anhand der Farbsymbolik zeigt sich, wie der Vorname „Rosa“ und die Buntheit des Aussehens dem lebensfreudigen Charakter der Künstlerin Fröhlich entsprechen. Die Bedeutung der Farbe Grau, die häufig für die Beschreibung des Aussehens von Unrat Anwendung findet, steht im Roman sinnbildlich für Unrats finstere Existenz und dessen charakteristische Leblosigkeit.

Als Unrat zum ersten Mal in der Künstlergarderobe der Künstlerin beim Umkleiden zusieht, „bemerkte [er] mit einer Art Schreck, dass sie unter den Kleidern überall schwarz war und glänzte“ (PU 72), und er „fühlte sich merkwürdig warm an, warm wie ein Tier (PU 73)“. Der von Rosa Fröhlich inszenierte Verführungsakt reißt Unrat vollständig

¹¹⁰ Nipperdey, a. a. O., S. 170.

mit: „Unrat aber war es, als flüstere an seinem Ohr eine erste Offenbarung von Mysterien, bedenklichen Sachlagen unter der Oberfläche, unter der gut bürgerlichen Oberfläche. [...] Und er fühlte einen Stolz, der Angst enthielt.“ (PU72,73) Die Farbe Schwarz symbolisiert hier die mysteriöse Triebhaftigkeit und die Wahrnehmung einer psychischen Unsicherheit. Das schwarze Kleidungsstück, das die Künstlerin unter der Hose trägt, übersteigert das Interesse am visuellen erotischen Reiz.¹¹¹ Durch dieses Reizmittel übt Rosa in dieser Szene ihren Charme aus, dem der alte Unrat offensichtlich nicht widerstehen kann. Rosas verführerischer Charme wird hier von den Schlangen verkörpert, mit denen sie die Barriere zwischen den Geschlechtern und den sozialen Schichten widerstandslos niederreißt.

Beim Soziologen Georg Simmel wird diese weibliche Koketterie als spezielle Verhaltensweise der Frau gedeutet, mit der die Frau „ihre tiefste Relation zum Manne ausdrückt“¹¹². Je mehr Erotik eine Frau durch ihr Verhalten bewusst offensiv zeigt, desto faszinierender, aber auch bedrohlicher wirkt dies auf Männer. In Hinblick auf das Geschlechterverhältnis werden eine Verunsicherung und Irritation im traditionellen männlichen Selbstverständnis ausgelöst, wodurch die Männer ihre Vorherrschaft aufgeben, sodass die Frauen auch die Macht ergreifen können, um ihre Wünsche in einer von Männern dominierten Gesellschaft zu realisieren. Sozialhistorisch gesehen, kompensieren Frauen dadurch zumindest kurzzeitig die Ungleichartigkeit in der traditionellen Geschlechterrolle, in der die Frau in ihrer Rolle gewöhnlich wegen ihrer sozialen und natürlichen Schwäche benachteiligt wird. Aus diesem Grund betrachtet Pankau die Koketterie als „Möglichkeit weiblicher Selbstbehauptung und momentane Überwindung ihrer sozial inferioren Position“¹¹³. Rosa Fröhlich, die später von Lohmann als „eine Herrscherin über Gut und Blut, eine angebetete Verderberin“ bezeichnet und mit der „Semiramis“ verglichen wird (PU 177), gilt als Bestätigung dieser Aussage.

¹¹¹ Vgl. Pankau: Sexualität und Modernität, S. 54. Laut der Forschungsergebnisse Johannes G. Pankau kann die Kleidung, „wie die erotische Kunst der Zeit aufweist, in ihrem Bezug zur lustvollen Wahrnehmung des (männlichen) Betrachters positiv besetzt werden, aber auch als Signum der Degeneration erscheinen“.

¹¹² Vgl. Pankau: Sexualität und Modernität, S. 57. Die originale Aussage aus Georg Simmel: Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter, S. 196.

¹¹³ Ebd., S. 58.

In der Literatur um die Jahrhundertwende lässt sich die kokette Weiblichkeitsvorstellung überwiegend im Typus einer verführerischen, Männer vernichtenden *Femme fatale* vorfinden. Bei einem solchen Frauentyp verwandelt sich das Wunschbild der Männer zu einer Schreckensvision. Rosa Fröhlich, eine sozial unterprivilegierte Tingeltangelsängerin, die keine Berufsbildung hat, scheint auf den ersten Blick ein naiver Mensch zu sein. Da Unrat erkennt, dass Rosas Verführungskünste für die Verführten gesellschaftliches Verderben bedeuten könnte, betrachtet er sie als Instrument der Rache, mit dem er die Lebenslaufbahnen seiner verhassten ehemaligen Schüler ruinieren kann. Von Rosas Standpunkt aus gesehen dient die Annahme des Heiratsantrags von Unrat allein dafür, für sich und ihre Tochter eine ökonomischen Sicherheit zu erlangen, wobei sie dem alten Greis Unrat gegenüber auch eine Art von Zuneigung empfindet.

Die Begegnung mit Unrat und die Entscheidung, ihn zu heiraten, leitet sie jedoch zu einer Verwandlung in eine *Femme fatale* an, die durch den Einfluss Unrats getragen wird. Hinzu kommt, dass Rosa die gesamten Ersparnisse Unrats durch ihren aufwendigen Lebensstil aufbraucht und Schulden macht, was sie schließlich dazu bringt, sich freiwillig dem Wunsch ihres Mannes zu fügen und als aktive Komplizin seines Racheplans zu fungieren. Sie verwandelt sich absichtlich wieder zurück in die Frau, die im Umgang mit Männern kokette Verhaltensweisen einsetzt, dieses Mal allerdings, um daraus einen wirtschaftlichen Nutzen zu ziehen.

Der Racheplan Unrats wird zunächst in einem Seebad inszeniert, wo Rosa Fröhlich den attraktiven Lockvogel spielt. Der ganz in Weiß gekleideten Familie Raat gelingt es, ein neues, elegantes Image für sich aufzubauen und die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zu ziehen. Weiß, die Farbe der Unschuld und Reinheit, erlangt ihre symbolische Bedeutung parallel auf verschiedenen Dimensionen. Farben lösen beim Betrachter bestimmte Gefühle und Assoziationen aus. Auf die Psyche wirkt die Farbe Weiß wie etwas Ideales, etwas Gutes, und somit werden diese Vorstellungen nun auch auf Rosa Fröhlich projiziert. Ganz im Sinne der Antike trägt sie Weiß wie die griechischen Göttinnen. Diese Darstellung, eine Verkörperung der erotisch wie ästhetisch besetzten Vorstellung antiker Freizügigkeit, trifft Unrats Weiblichkeitsideal, das durch Schillers Jungfrau von Orleans inspiriert ist, und bemüht sich darum, Rosa zu der entsprechenden Sagengestalt

hochzustilisieren. Wie Rosa Männer an sich bindet, sie jedoch gleichzeitig geringschätzig behandelt und dazu noch manipuliert, belegt im Folgenden der Bericht des Erzählers:

Sie [hier: Rosa] war unerschöpflich. Sie trieb Tag und Nacht das Rudel ihrer Verehrer in allen Richtungen umher, warf dem einen Stock zum Wiederholen dorthin und jenem nach der andern Seite einen verheißungsvollen Knochen. (PU 154)

Das Bild einer vollkommenen Frau lässt sich indes vortäuschen. Das wahre Antlitz unter dem schönen Schein ist eine Männer verschlingende Femme fatale, die Leidenschaft erregt, welcher die Männer reihenweise zum Opfer fallen und deren Leben ruiniert. Die Rolle als Männer-Verderberin, die aus Unrats eigener Erfahrungen entsteht und von ihm bewusst bei der Entsittlichung der Stadt eingesetzt wird, spielt Rosa nicht nur, sondern lebt sie bewusst als neue Identität. „Im Bann eines Starken gewann auch sie an Selbstgefühl und Haltung.“ (PU 143) An der Seite Unrats, dem sie ihr neues Selbstwertgefühl verdankt, verwandelt sich Rosa innerlich wie auch äußerlich „von der Chanteuse des Blauen Engels zur Demi-Mondaine hohen Stils!“ (PU 174) Dass sie in Unrats Racheplan erfolgreich ist, von gesellschaftlich Höherstehenden verehrt wird und diese manipulieren kann, steigert wiederum Rosas Selbstbewusstsein. Unter der Oberfläche bürgerlicher Langeweile strömt nun eine erschütternde Energie, die durch die Reize Rosas entsteht und die bürgerliche Sittlichkeit ins Chaos stürzt. Lohmann, der nach zwei Jahren Abstand wieder in die Stadt zurückkehrt, ist erstaunt über die Entwicklung von Rosa Fröhlich und deren Einwirkung auf die Mitbürger, obwohl Rosa seiner Meinung nach „bei näherem Hinsehen dann das Kleinbürgerliche [durchdrang]“ (PU 175):

Zwischen ihr [hier: Rosa] und ihrem Publikum, der Stadt, hatte augenscheinlich eine Art von gegenseitiger Beschwindelung stattgefunden. Sie hatte sich als repräsentative Schönheit gebärdet, war allmählich dafür angesprochen worden und hatte es selbst wieder den Leuten geglaubt. (PU 175)

Was hier als „gegenseitige Beschwindelung“ bezeichnet wird, ist den Untersuchungen Trapps zufolge nichts anderes als „Komödiantentum“¹¹⁴. Rosa Fröhlich ist durchaus bewusst, dass sie, sowohl als Künstlerin in der Kneipe als auch als des Professors Frau, eine Komödie spielt. Ohne die Bereitschaft der Bürger, ihr zu glauben und das Theater

¹¹⁴ Trapp, Frithjof: „Kunst“ als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann. S. 178.

mitzuspielen, hätte Rosa ihre Rolle niemals so wahrhaftig ausfüllen können. Obwohl die „Kunst“ der Rosa Fröhlich nichts weiter als weibliche Koketterie und erotische Performance ist, wird Rosa schlechthin als „Künstlerin“ sowie eine „repräsentative Schönheit“ betrachtet. Die Wünsche ihres Publikums werden stets mit dem Einfachsten und mit dem Immergleichen bedient und befriedigt. Sogar die Künstlerin und ihr Kollege Kiepert äußern die Abscheu gegen die geistige Beschränktheit und leichte Manipulierbarkeit ihres Publikums. Hieraus spürt man Hohn und Spott, den der Schriftsteller dem Kunstgeschmack des Publikums verachtend entgegenbringt.

Die „Kunst“, die hier von den Bürgern gemeinsam verehrt wird, führt schließlich zu erotischen Ausschweifungen und zur Entsittlichung der Stadt. Die Funktion der Kunst in einer Gesellschaft, dass aus ihr eine verfeinerte innere Sinnlichkeit entstehen sollte, die dem Menschen ein sittliches Leben ermöglicht und welche die Prägung eines guten Geschmacks trägt, existiert in diesen Roman nicht und wird nur in ihrem Gegenteil einseitig aufgezeigt. Mit der extrem verzerrenden Beschreibung über das bürgerliche ästhetische Leben wird die satirische Tendenz deutlich herausgestellt und dadurch das satirische Objekt leicht identifizierbar. Somit bezieht sich hier der Angriff auf den bürgerlichen Kunstgeschmack. Durch die satirische Schreibweise ermöglicht Heinrich Mann dem Leser, die Schwächen seiner Mitmenschen zu durchschauen und sie zu einer Relativierung der eigenen Wertungsposition zu führen.

2.4 Dekadenz und Anarchie

Der Forscher Klaus Schröter weist darauf hin, dass „die politischen Begriffen des Tyrannen und Anarchie [in *Professor Unrat*] dem Autor vornehmlich als Metaphern der psychologischen Analyse gesteigerter leidenschaftlich-affektiver Verhaltensweisen [dienen]“¹¹⁵. Die Art der Anarchie, die dabei aus der Persönlichkeitsentfaltung Unrats entsteht, lässt sich mit dem Motiv des sexuellen Triebs eng verknüpfen. Der Schriftsteller hat die Konsequenz durch die Beobachtung von Lohmann im Folgendem bekundet:

Er [hier: Unrat] ist ein Tyrann, der lieber untergeht als eine Beschränkung duldet.

¹¹⁵ Schröter: Heinrich Mann, a. a. O., S. 62.

Ein Spottruf [...] verursacht ihm blaue Flecke auf der Haut, und er braucht, um sich davon zu heilen, ein Blutbad. [...] Der Menschenhaß wird in ihm zur zehrenden Qual. Dass die Lungen ringsumher einen Atem einziehen und ausstoßen, den nicht er selber regelt, durchgällt ihn mit Rachsucht, spannt seine Nerven bis zum Zerreißen. Er braucht nur noch einen Anstoß, eine zufällige Widersetzlichkeit von Umständen – ein beschädigtes Hünengrab und alles, was damit zusammenhängt; es braucht nur noch die Überreizung seiner Anlagen und Triebe, zum Beispiel durch eine Frau – und der Tyrann, von Panik erfasst, ruft den Pöbel in den Palast, führt ihn zum Mordbrennen an, verkündet die Anarchie! (PU 176)

Ohne Künstlerin Fröhlich und deren sexuelle Verführungskunst wäre Unrat nie auf die Idee gekommen, dass sein Racheplan in Form einer Entsittlichung der Stadt umgesetzt werden könnte. Die Entwicklung der Romanfigur Unrats ist gekennzeichnet durch seinen sexuellen Trieb, der eine aus ihm entstehende Eifersucht hervorruft, die ihn wiederum in einen anormalen Geisteszustand treibt. Professor Raat, ein konservativer Machtbesessener, ein isolierter gesellschaftlicher Außenseiter, der jahrelang geärgert und durch Spottrufe schikaniert – eine Art verbaler Gewalt – und in seiner Würde verletzt wird, gerät in die schwierige Lage, sich gegen die Angriffe der Mehrheit verteidigen zu müssen. Aus einer lebensfeindlichen Selbstbezogenheit heraus lässt er seine Wut an all seinen Mitbürgern aus, sodass in ihm ein Hass aufkeimt, der den Plan zum Umsturz der Stadt nährt. Durch die Hinwendung zur Künstlerin Rosa scheint sein Verfolgungswahn vorerst aufgehoben. Er hätte sich nun aus der Opferrolle befreien können, stattdessen verwandelt er sich aber später aus blinder Eifersucht von einem reagierenden Opfer zu einem agierenden Fanatiker der Anarchie. Die alters- und berufsmäßig nicht passende Ehe erscheint unsittlich in Anbetracht der bürgerlichen Werte, wodurch der hohe Gesellschaftsstatus des Protagonisten, Professor Unrat, zusammenbricht und er von der Gesellschaft verspottet wird.

Auch der andere Protagonist Lohmann und dessen Verhältnisse zu Frauen erweisen sich als „zeittypische Formen dekadenter Erotik“¹¹⁶. Als ihr „Unbekannter“ ist er jahrelang in die Gattin des Konsuls, Dora Breetpoot, verliebt und leidet darunter. Ihre erotische Ausstrahlung und Unerreichbarkeit sind die Merkmale einer Femme fragile, die dem idealen Frauenbild Lohmanns entsprechen. Da die ideale Geliebte für die dekadente E-

¹¹⁶ Vgl. Martin, a. a. O., S. 89.

rotik des Neuromantikers keine reale Konsistenz besitzen darf¹¹⁷ und kein Wirklichkeitsbezug zu wünschen ist, verbleibt die hoffnungslose Liebe nur in Lohmanns eigener Fantasie. Da Frau Breetpoot jedoch als reales Liebesobjekt nicht erreichbar ist, ersetzt Lohmann sie durch eine sexuell anziehendere Frau, Rosa Fröhlich. Von Rosa Fröhlich, die eine *Femme fatale* und somit das Gegenbild von Dora Breetpoot verkörpert, fühlt sich Lohmann angezogen. Im Kunstbereiche ist eine *Femme fatale* zwar als Schönheitsobjekt stilisiert, wird aber im kulturell-gesellschaftlichen Verständnis als eine Abweichung von bürgerlichen Normen und Sitten abgewertet.

Die Liebe zu Frau Breetpoot basiert nur auf einem Wunschbild, das Lohmann aufgrund seines ästhetischen Ideals auf sie projiziert. Hingegen Rosa Fröhlich zu verehren, bedeutet für Lohmann lediglich eine rauschhafte, bohémische Lebenserfahrung, wodurch er sich vom Normalbürgerlichen abgrenzen kann. Die beiden Frauenbilder sind in ihrer ästhetischen Form zwei geschaffene Ausdrücke eines Narzissmus. Als eine „Pubertäterscheinung“¹¹⁸ wird diese dilettantische Geisteshaltung Lohmanns diskreditiert. Mit der Kritik an dieser Figur wird der Wandel der ästhetischen Überlegungen Heinrich Manns offenbart, wodurch er sich von der früheren pessimistischen Schaffensphase verabschiedet hat.

Politisch gesehen will der Anarchist die Gesellschaft vernichten und auf diese Weise eine neue Welt der individuellen Freiheit ermöglichen; am Ende des 19. Jahrhunderts entstand der anarchistische Gedanke auch im Kunstbereich. Viele Künstler und Schriftsteller sahen, dass ein endgültiger Bruch mit den gegenwärtigen Zuständen notwendig war, und begaben sich dazu auf die Suche nach neuen Kunstformen, mittels derer sie sich ein Beispiel an der Arbeit der Naturalisten nahmen und sich, von der Form der Subversion inspiriert, gegen die konventionellen bürgerlichen Werte richteten.¹¹⁹

¹¹⁷ Die Beobachtung über die *Femme fragile* von Ariane Thomallas. In: Martin: *Erotische Politik*, ebd., S. 92.

¹¹⁸ Martin, a. a. O., S. 89.

¹¹⁹ Bel, Jacqueline: *Anarchismus und Literatur in den Niederlanden um 1900*. In: *Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900: Deutschland, Flandern und die Niederlande*. Herausgegeben von Jaap Grave, Peter Sprengel und Hans Vandevoorde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 47.

Hier dient die Arbeit von Walter Fähnders *Anarchismus und Literatur* dazu,¹²⁰ die Affinitäten zwischen dem dekadenten Künstler und dem Anarchisten aufzuzeigen. Im Prinzip besitzen sie eine gemeinsame elementare Grundhaltung, die auf dem Hass gegen die widerwärtige Bourgeoisie und ihrem Materialismus, Utilitarismus, ihrer verkommene Doppelmoral und auf ihre Kunstfeindschaft gründet. Aus Fähnders Perspektive werden diese zwei Typen Menschen voneinander angezogen, da sie sich meistens so fühlen, als würden sie deklassierte Arbeiten leisten, und sich wegen ihres zu starken Andersseins auch in einer gesellschaftlichen Isolierung befinden. Den Kritiken zum Trotz akzentuieren sie die Individualität und die Macht des Geistes, die in der Opposition zu der von ihnen befeindeten wilhelminischen Gesellschaft steht.

In dieser Gesellschaft bleiben ihnen ihre Führungsansprüche versagt. Aufgrund ihrer realen Ohnmacht sehnen sie sich nach einem Umsturz und einer Destruktion dieser Gesellschaft, um ihre ungerechte Behandlung einzuklagen. Dies soll nicht auf dem Wege einer realpolitischen Revolution durchgeführt werden, sondern der Gesellschaft sollen in Form von Immoralität, Asozialität, Tabuverletzungen und Entgleisungen die bürgerlichen Wertsysteme vorgehalten werden. Die Intellektuellen beabsichtigen damit, einen vorpolitischen Radikalismus anzustreben. Dieser politische Radikalismus mit seiner provokatorischen Qualität des „Abnormen“ soll in der Gesellschaft zu einer größtmöglichen Anwendung kommen. Selbst wenn eine solche Anwendung nicht erreicht werden kann, sollte der Bürger von der Existenz einer solchen Bewegung in Kenntnis gesetzt worden sein. Die Intellektuellen machen Gebrauch von einer spezifischen Stilisierung und Enthistorisierung der anarchistischen Theorie und Praxis, welche in der Faszination des Dekadenten gipfelt. Dies allerdings geschieht in ihren Werken auf Kosten des Verlusts jeglicher Rationalität, was in einer Gesetzlosigkeit des Staates und in der Radikalisierung der Romanfiguren ihren Ausdruck findet.

Der französische Schriftsteller und Kritiker Paul Bourget versuchte, die anarchistische Theorie auf den Literaturbereich zu projizieren: Wenn das Individuum sich entscheidet, ein eigenes Leben zu führen und sich von dem übergeordneten Ganzen trennt, nämlich

¹²⁰ Fähnders, Walter: *Anarchismus und Literatur – Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Metzler, 1987. Hier hauptsächlich bezogen auf Kapitel 4 „Anarchismus und Décadence“.

sich von der Gemeinschaft löst, bedeutet dies für die Gesellschaft die Anarchie, in der Literatur als Stil der Dekadenz formuliert.¹²¹ Die typischen Kennzeichen der literarischen Dekadenz werden von Jacqueline Bel in folgenden vier Punkten zusammengefasst:¹²²

- Der Décadent geht vom L'art-pour-l'art-Prinzip aus.
- Er setzt Kunst über Wirklichkeit.
- Der Zerfall der Syntax und ein präziöser, gekünstelter Wortgebrauch stehen im Mittelpunkt.
- Thematisch wird die Grenze des ethisch Akzeptablen überschritten.

Setzt man diese Definitionen voraus, um daran den Roman *Professor Unrat* zu überprüfen, so hat dies zur Konsequenz, dass fast sich alle dekadenten Merkmale in der Gestaltung der Romanfigur bzw. in Professor Raat und seinen Schüler Lohmann reflektiert finden. Mit einer intellektuellen Betrachterpose gegenüber allem distanziert Lohmann sich von seiner Umwelt und setzt das Kunstprinzip des „l'art pour l'art“ als Waffe zur Verweigerung des Bürgertums ein, wie in der vorherigen Diskussion bereits dargelegt wurde. Nicht nur für Lohmann, sondern auch für Unrat stellt die Kunst beziehungsweise die Literatur eine Zuflucht für eine unerträgliche Wirklichkeit dar: Zur Verteidigung von Rosa Fröhlich vor dem Spott der Gesellschaft idealisiert er sie als eine antike Schönheit und preist ihre erotische Performance als echte Kunst an. Aus der Absolutsetzung der Kunst folgt schließlich die Rechtfertigung aller antibürgerlichen Taten. Somit wird verständlich, aus welchem Grund Lohmann Sympathie für Unrat empfindet, obwohl er Unrats anarchistische Gefährdung für die Gesellschaft voraussieht. Da Lohmann selbst ein Décadent ist, fällt ihm auf, dass Unrat ebenso eine seltsame Ausnahme vom Gewöhnlichen, Häufigen und Alltäglichen repräsentiert. Sie verbindet außerdem das Phänomen der Asozialität, obwohl ihre Charaktere ursprünglich völlig unterschiedlich sind.

Lohmann und Unrat sind beide „Identifikationszeichen für die gesellschaftlich-antigesellschaftliche Existenz des Dichters und Reflex seiner Unsicherheit in der Abgrenzung

¹²¹ Bel, a. a. O., S. 51.

¹²² Zit. aus Bel, a. a. O., S. 52.

vom Bürgertum“¹²³. Heinrich Mann ist kein Anarchist im politischen Sinne. Durch die beiden Protagonisten hat er, laut Rudolf Walter, hauptsächlich seine dekadent artistische Position und deren Auseinandersetzung mit der Gesellschaft aufgezeigt. Die Antithese von Unrat und Lohmann präsentiert sich als „Ambivalenz des gegenwärtigen Standpunkts“ und zeichnet die „Dialektik‘ einer möglichen Entwicklung“¹²⁴. Dass bei den Darstellungen der polemisch charakterisierten Figuren eine typisch satirische Schreibweise zum Einsatz kommt, erachtet Ralf Siebert als eine Besonderheit Heinrich Manns. Er weist darauf hin, dass Heinrich Mann die selbstreflektorische Komponente des eigenen Weltzweifels in solchen Figuren eingesetzt, damit er sich von der eigenen Kritik nicht herauswinden und seine eigenen Schwäche genau analysieren und diagnostizieren kann. Die Wahrnehmung von Schwachstellen im kritisierten Objekt erzeugt Sympathie für den Gegenstand, indem die durch Satire verschärfte Aggressivität auf ein erträgliches Maß reduziert wird. Darüber hinaus kann in der Satire eine einseitige negative Bewertung vermieden und trotz allem Unwillen dem kritisierten Objekt eine positive Seite abgewonnen werden.¹²⁵

Beide, sowohl der skeptische Décadent Lohmann als auch der Anarchist Unrat, haben „ihre polare Einheit als Figuration zweier Aspekte des bohémienhaften Selbsterlebens des Künstlers in einem durch die Rezeption Nietzsches geprägten Verständnis“¹²⁶. Trotz der Verschiedenheit der zwei Figuren verbindet sich „die Wirklichkeitsferne“ als Charaktermerkmal zu einer Einheit im Bewusstsein des Erzählers. Obwohl Lohmann über eine geistige Intelligenz verfügend dargestellt und in der Gegenüberstellung zu Unrat gezeigt wird, bleibt dieser im Verlauf der Romanhandlung wirklichkeitsfern und tatenlos, bis hin zum anarchistischen Zusammenbruch, dem Moment des Verbrechens Unrats. Dann aber bekommt er „Furcht – die Furcht vor dem Wirklichen“ (PU183) und reagiert „ganz bürgerlich mit ‚Polizei‘“ (PU 184). Der erprobte und gescheiterte Geist Lohmanns wird in dieser Szene als widerstandsunfähig verkündet. In der ironischen Re-

¹²³ Zit. aus Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche – Jugendstil – Heinrich Mann. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976. S. 235.

¹²⁴ Vgl. Walter, Rudolf, a. a. O., S. 236.

¹²⁵ Siebert, Ralf: Heinrich Mann. a. a. O., S. 28-30.

¹²⁶ Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche Jugendstil – Heinrich Mann. S. 232.

aktion Lohmanns sieht man die Bedingtheit eines *l'art pour l'art*-Künstlers in der Wirklichkeit. Allein in der Zuneigung zur dirnenhaften Rosa Fröhlich lässt sich erkennen, dass Lohmann seine kühle Distanz zur Umwelt verliert und die Realität verkennt – all dies führt zur geistigen Abdankung eines *Décadent*. Unter diesem Aspekt gewinnt das Prinzip *l'art pour l'art* den Charakter einer bloßen Illusion und einer menschlichen Verarmung, die gegen den Fortgang des Lebens gerichtet und schließlich zum Verfall verurteilt ist.

Im Hinblick auf die Charakterisierung Unrats sticht der skurrile unzeitmäßige Sprachgebrauch hervor, wodurch ein Kommunikationshindernis zwischen dem Protagonist und seinem Mitmenschen entsteht, was die Entfremdung des Individuums von der Gemeinschaft bedingt. Seine Sprache ist als Leerlauf und mechanischer Zwang erkenntlich¹²⁷ und enthält überdies ein größeres Provokationspotenzial – ein wichtiges Anzeichen eines *Décadent*, das von Allmachtsfantasien über Gewaltverherrlichung bis hin zur Verletzung elementarer Tabus im sozialen, sexuellen und religiösen Bereich reicht.¹²⁸ Dies entspricht der psychischen Entwicklung Unrats: Trotz seiner Glanzlosigkeit gehört er in seiner eigenen Überzeugung zu den Herrschenden, eifert nach allen Formen der Autorität und leidet doch andauernd unter der verzerrten ängstlichen Wahrnehmung seiner Umgebung. Durch seine übertriebene Empfindlichkeit neigt er dazu, die Haltungen der anderen ihm gegenüber als feindselig zu interpretieren. Das Misstrauen zu seiner Umwelt kompensiert er mit einem demütigenden Sprachstil ihr gegenüber. Gegen Ende des Romans schlägt sein Verhalten in aggressive Taten um, die wiederum in einem verheerenden Zerstörungstrieb münden, mit dem Unrat die ganze Stadt in den Untergang ziehen will. Lohmann beschreibt Unrat als „einen Tyrann, der lieber untergeht als eine Beschränkung duldet“ (PU176). Da in der Tyrannei Unrats bereits ein anarchistischer Zug angelegt ist, überrascht es nicht, dass der sittliche Unrat im weiteren Verlauf des Romans ethische und körperliche Verbrechen begeht.

Als Unrat selbst beginnt, sich als Tyrann zu identifizieren, ist sein Machtwahn noch auf die Schule begrenzt. Durch die Entlassung aus dem Schuldienst muss er seine Macht als

¹²⁷ Ebd., S. 227.

¹²⁸ Fährders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. S. 100, 101.

Lehrkörper einbüßen. Unrat, der wie kaum ein anderer an der eigenen Macht hängt, treibt sich dadurch allerdings keineswegs in eine Verzweiflung. Dieses tragische Ereignis ist als Moment eines beginnenden Lebenswandels anzusehen. Anstatt die von ihm erwartete Einsicht und Reue zu zeigen, entbindet sich Unrat von den staatlichen und bürgerlichen Einschränkungen, sodass er seinem Vernichtungs- und Rachetrieb freien Lauf lassen kann. Um sich von einem normalen Bürgern zu differenzieren, kritisiert er einerseits die bürgerliche Sittlichkeit, die er früher stets gepredigt hat, andererseits instrumentalisiert er sie, um die moralische Unordnung der Gesellschaft voranzutreiben:

Immerhin ist die Sittlichkeit von Vorteil für den, der sie nicht besitzend, über die, welche ihrer nicht entraten können, leicht die Herrschaft erlangt. Es ließe sich sogar behaupten und nachweisen, dass von den Untertanenseelen die sogenannten Sittlichkeit strenge zu fordern sei. (PU137)

Im Grunde verachtet er zutiefst diese „sittliche[n] Gepflogenheiten“, die für ihn lediglich eine Philistertugend darstellen, gleichzeitig aber auch als ein sehr brauchbares Instrument zur Beherrschung von „Untertanenseelen“ fungieren. Für einen von der Gesellschaft ausgeschlossenen Außenseiter scheint Unrat die Anarchie als „die letzte Form des Despotismus, die ihm verblieben ist“¹²⁹. Der Begriff „Anarchie“ ist „ein Zustand gesellschaftlicher Organisation ohne staatliche Herrschaft, frei von Autorität und Hierarchien jeder Art“¹³⁰. Im 19. Jahrhundert ist der Begriff der Anarchie mit dem radikalen Individualismus verbunden, in welchem der unbeschränkte, offen egoistische Genuss des Einzelnen zum einzig legitimen Ziel erklärt worden ist. Daher wird der Begriff der Anarchie als ein Ausdruck verwendet, der von Mächtigen zur ideologischen Legitimierung der eigenen Herrschaftsansprüche gebraucht wird.¹³¹ Durch diese Annahme einer solchen anarchistischen Einstellung gelingt es ihm, die Selbstbestätigung eines Herrschers zu erlangen, womit er gleichsam den umstürzlerischen Racheplan als darauffolgende Reaktion rechtfertigen kann. Unrat durchläuft keine völlige Verwandlung vom Tyrannen zum Anarchisten; gemeinsam sollte dieses Begriffspaar Heinrich Manns als

¹²⁹ Riha, Karl: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“. In: Heinrich Mann. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. 4., erweiterte Aufl. München: edition text + kritik, 1986. S. 48.

¹³⁰ Zit. nach Prechtel, Peter: Metzler-Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen. 3. erw. u. aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008. S. 24.

¹³¹ Prechtel, ebd.

Metapher dienen, um einen individualpsychologischen Zustand intensiver Anspannung hervorzuheben.¹³² Zu diesem Aspekt ergänzt sich noch das Forschungsergebnis von Katrin Marquardt. Sie weist darauf hin, dass die Gemeinsamkeit zwischen Tyrannei und Anarchie Unrats im „Menschenhass“ liegt. Die beide würden von „überreizten Trieben“ geleitet.¹³³

Im Anschluss an die gesellschaftliche Anschauung Heinrich Manns ist die Verfasserin der Ansicht, dass diese zwei Begriffe als Meilensteine im politischen Wandel Manns vermerkt werden sollten. Bei der Interpretation der „Tyrannei“ reflektiert der Schriftsteller die wilhelminischen Machtverhältnisse in die untertänigen Romanfiguren. Die „Anarchie“, deren Bedeutung einer triebhaften Zerstörung und einem destruktiven Umsturz in der Romandarstellung gleichkommt, verflechtet sich öfter mit dem Begriff der „Demokratie“. Auffällig ist, dass der Begriff im Verlauf der Romanhandlung nur auf den tyrannischen Anarchisten Unrat angewendet wird. Unrats anarchistische Haltung spiegelt sich beispielsweise auch in der Teilnahme an einer Mitgliederversammlung der Sozialdemokratischen Partei wider. Die bisherige Heinrich-Mann-Forschung konnte noch keine plausible Deutung dafür erbringen, in welchem Zusammenhang diese beiden politischen Begriffe stehen. Folgende Fragestellungen werden dadurch aufgeworfen: Was versteht Heinrich Mann in dieser Schaffensphase unter dem demokratischen Gedanken? Welche politische Auffassung wird im Roman vertreten?

Zur Beantwortung dieser Fragen ist ein kurzer Blick auf die historische Bedeutung der Demokratischen Partei in Deutschland vonnöten. Seit den 1860er-Jahren formierte sich eine Emanzipationsbewegung der Liberalen, die auf den Grundsätzen der demokratischen Gleichheitsrechte basierte und für die gesellschaftlich Schwachen, die Genossenschaften und Gewerkschaften eintrat. Im Jahr 1875 wurde die Sozialistische Arbeiterpartei (die später im Jahr 1890 in Sozialdemokratische Partei umbenannt wurde) unter der Führung von August Bebel und Wilhelm Liebknecht gegründet, die fortan eng mit

¹³² Vgl. Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche Jugendstil – Heinrich Mann. S.224. Bei dieser Analyse wird von der Forschung Walters nur die Metapher des Tyrannen herangezogen. Nach Ansicht der Verfasserin muss noch die Metapher der Anarchie in diesem Zusammenhang hinzugefügt werden, damit die psychische Entwicklung Unrats vollständig verstanden werden kann.

¹³³ Vgl. Marquardt, a. a. O., S. 260.

den Gewerkschaften und dem proletarischen Vereinsleben verbunden war. Der Konjunkturabschwung und zunehmende soziale Probleme, die größtenteils in der Arbeiterklasse ihre Ursache hatten, erschütterten den Glauben an die Selbstregulierung der Marktkräfte und an deren gesellschaftlich-reformierende Fähigkeit. Der Abgrund zwischen Besitzenden und Besitzlosen vergrößerte sich weiter durch die liberalkapitalistische Wirtschaft, die zumeist nur zugunsten der Großkapitalisten und Großgrundbesitzern war und demzufolge ein scharfes ständisches Gefälle zwischen den Klassen und Schichten verursachte. Durch diese Umstände verschärfte sich die Misslage der Arbeiterklasse, die zu den Ursachen der Wirtschaftskrise und dem Klassenkampf beitrug und eine allgemeine Unsicherheit zum Normalzustand der Gesellschaft machte. All diese Phänomene bestätigten die analytische Kraft der marxistischen Theorie. In einer Wechselwirkung von Theorie und Wirklichkeit fachte die marxistische Partei immer wieder heftige Streiks und Arbeiterbewegungen an, welche vorwiegend von der Demokratischen Partei organisiert und unterstützt wurden.

Die unaufhaltsam wirkende Entwicklung der Sozialdemokratischen Partei und deren Erfolg bei den Reichstagswahlen hatte zwar die Arbeiterfrage ganz vorn auf die politische Agenda gerückt, doch verstärkte dies gleichzeitig das Gefühl der Bedrohung bei allen anderen politischen Gruppierungen, vor allem beim Reichskanzler Bismarck selbst. Ihm waren diese schlagkräftigen Organisationen und ihre gesellschaftliche Gesinnung ein Dorn im Auge, und er war davon überzeugt, dass die Sozialdemokratie eine bedrohende revolutionäre Macht besäße. Für die Erhaltung des monarchisch-obrigkeitlichen Staates und dessen Autoritätsstil wurde das Sozialistengesetz im Jahr 1878 in Kraft gesetzt, um eine mögliche soziale Rebellion zu entschärfen. Dazu wurden die christlich-pietistischen Tugenden, wie Gehorsam, Fleiß, Disziplin, Loyalität, und das Ethos des Dienstes im Hinblick auf das Gemeinwesen hervorgehoben. Seitdem begann eine zwölf Jahre lange Verfolgungsjagd auf die Widersacher im Parlament: zuerst gegen die Zentrumspartei, dann gegen die Linksliberalen und letztendlich am schärfsten gegen die Sozialdemokraten, denen mit gesetzlichen Maßnahmen, wie Zensur und Einschränkung der Vereins-, Presse- und Versammlungsrechte, begegnet wurde. Nach 1890 wurden die Sozialdemokraten sogar als „vaterlandslose Gesellen“ diskriminiert. Um in einen langfristigen Kampf gegen die Sozialdemokratie einzutreten, hatte Kaiser Wilhelm

II. bekundet, dass die Schulen die Aufgabe hätten, den Kampf gegen die Sozialdemokratie und gegen den Umsturz mit zu übernehmen.¹³⁴

Mit dem Erfassen dieser historischen Einflussfaktoren wird ein größeres Romanverständnis gewonnen. Im Roman wird die „Schule der Untertanen“¹³⁵ beschrieben, in welcher der Unterricht hauptsächlich auf die Ausbildung eines monarchischen Loyalitätsgefühls ausgelegt ist. Alle freisinnigen Gedanken sollen als potenzielle Gefahr eines Umsturzes des Reiches niedergeschlagen werden. Die Lehrerfigur Professor Unrat verkörpert den autoritären Machtmenschen, der seine Schüler als Untertanen behandelt. Die Verfolgungsjagd Unrats auf seinen Schüler Lohmann ist eine satirische Projektion der Verfolgungsjagd des Deutschen Reichs auf die Sozialdemokraten. Aus dem Lehramt entlassen, entscheidet er sich, seine Machtverfügung in Form der Anarchie zurückzuerobern.¹³⁶ Doch dieses Mal proklamiert er seine Macht nicht über die Schüler, sondern über die „vermögenden Pfahlbürger“ der Kleinstadt. Sein erster Schritt als Anarchist besteht aus der Teilnahme an einer demokratischen Wahlversammlung. Da die Demokratie im Gegensatz zur monarchistischen Gesinnung steht, erscheint diese Handlung für Unrat, als sei er „beim Umsturz“ (PU 94). Ein von Rachegeleuten motivierter Anarchist entspricht nicht dem idealen Typus eines Intellektuellen, dessen Gesinnung von seinem Geist beziehungsweise seiner Vernunft geprägt wird. Unrats Anarchie wird ihn von nichts befreien, sondern ihn nur weiter in die Tiefe reißen.

Unrats anarchistische Gedanken, die er zwar nicht explizit äußert, die aber immerfort in seinem Kopfe kreisen, beziehen sich auf eine spezifische Figur – seinen Schüler Lohmann. „Die Macht der Kaste, der Lohmann angehörte, war, so entdeckte er, eine zu brechende.“ (PU 93) „Lohmann, der Schlimmste, dessen Eleganz eine Demütigung war für

¹³⁴ Vgl. Stürmer, Michael: Das ruhelose Reich – Deutschland 1866-1918. 1. Aufl., Berlin: Siedler Verlag, 1998. Kap. 7. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. Band 1. S. 335-341. Hans-Ulrich Wehler: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918. 6., bibliogr. erneuerte Aufl. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1988. Kap. 3

¹³⁵ Vgl. Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. Band 1. S. 537.

¹³⁶ Zur Ergänzung dieser Lebensumwandlung vertritt die Forscherin Katrin Marquardt folgende Meinung: „Der Schritt Unrats von der herrschenden Moral zum vermeintlichen Gegenpol des Pöbels ist für ihn dann nicht weit, weil er auch dort wieder seinen gleichsam tyrannischen ‚Trieb befriedigen kann.“ Vgl. Katrin Marquardt: Zur sozialen Logik literarischer Produktion: die Bildungskritik im Frühwerk von Thomas Mann, Heinrich Mann und Hermann Hesse. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1977. S. 257.

die schlecht bezahlte Autorität.“ (PU 104) Für das schlecht bezahlte Lehrergehalt gibt Unrat Lohmann die Schuld, da er einer gesellschaftlich privilegierten Klasse angehört – dem Großbürgertum. Der aus dem ökonomisch-sozialen Unterschied entstandene Konflikt der Klassengesellschaft findet hier seinen Ausbruch. Auch die Formulierung des Erzählers, „mit dem Pöbel gegen die dückelhaften Oberen“ (PU 93), verdeutlicht, dass es sich um einen Klassenkampf handelt. Zu diesem Zweck steht Unrat zwar politisch mit den proletarischen Arbeitern in einer Linie, beschreibt sie aber dennoch als „Pöbel“ und bringt seine Geringschätzung ihnen gegenüber zum Ausdruck. Widersprüchliche Gefühle verflechten sich miteinander.

Um diese Widersprüchlichkeit der Gefühle zu entschlüsseln, erachtet die Verfasserin es als sinnvoll, die mögliche Erklärung in dem im gleichen Jahren erschienenen literarischen Essay *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand* von Heinrich Mann zu finden. Wie im vorherigen Kapitel bereits kurz erläutert, spiegelt der Essay ein autobiografisches Selbstverständnis Heinrich Manns wider. Im Medium des Flaubert-Porträts wird eine Selbstreflexion präsentiert, die sich auf Heinrich Manns artistisches Selbstbild in dieser Zeit bezieht. Im Text zitiert Heinrich Mann die Behauptung Flauberts: „Das hassenswerte Fabelwesen namens Staat.“¹³⁷ In der Forderung nach Gerechtigkeit des Staates zeigt sich ein solches anarchistisches Gedankengut Flauberts. Einen solchen Gedanken findet man ebenfalls in der Romanfigur des Professor Unrats. In dem Psychogramm der Flaubert-Gestalt analysiert Heinrich Mann den bürgerlichen Charakter der geistesaristokratischen Haltung, die von einer Antisozialität und menschenfeindlichen Neigung durchsetzt ist. Dies ist gleichsam in der Figur Unrats spürbar.

Flauberts Geistesaristokratismus bedingt eine heimliche Verachtung gegen die Mengen, d. h. gegen das Volk. Demokratie bedeutet hingegen die Herrschaft des Volkes. Demzufolge wird ihm die (Massen-)Demokratie höchstwahrscheinlich als eine „Tyrannei der Mehrheit“¹³⁸ vorkommen. Zur gleichen Zeit entwirft Heinrich Mann aber noch ein Ge-

¹³⁷ Mann, Heinrich: *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*. S. 32. In: Renate Werner: *Eine Freundschaft. Text, Material, Kommentar*. München: Carl Hanser Verlag, 1976.

¹³⁸ Alexis de Tocqueville weist darauf hin, dass Demokratie Tyrannei der Mehrheit ist. Diese Aussage vergleicht das Forschungsergebnis Renate Werners über die Demokratie in Amerika (1835). In: *Eine Freundschaft*. a. a. O. S. 87.

genkonzept, das er im Essay am Beispiel von George Sand entwickelt. Das Volk wird hier als Verbündeter der Intellektuellen betrachtet, um durch ihre Zusammenarbeit eine verbesserte Menschheit verwirklichen zu können. In Bezug auf den Roman *Professor Unrat* ist dieses positive Konzept indes noch nicht enthalten. Damit herrscht im Roman *Professor Unrat* eine alleinige pessimistische Stimmung eines fanatischen Anarchisten vor. Eine nahe liegende Vermutung bestünde darin, dass Heinrich Mann zur damaligen Zeit noch Zweifel an der Demokratie gehabt haben könnte.

Gleichwohl sollte Heinrich Mann doch an die zerstörerische Kraft der Revolution glauben, dass sie das bestehende System des Deutschen Reichs abbauen könnte. Der Romanprotagonist Unrat entscheidet sich für einen extremen Individualismus/Anarchismus und rächt sich an der Gesellschaft für seine verkannte Macht. Mit anderen Worten: Unrat zieht in einen Kampf, der seinem demokratischen Sinn entspricht, gegen die autoritären Institutionen. Sein Racheplan vollzieht sich zunächst durch die Wirkung einiger aus den Fugen geratener Bürger. Durch das Treiben in Unrats Haus geraten immer mehr Bürger in diesen Strudel und verlieren dabei das Maß für Anstand und bürgerliche Sitte. Eine Destruktivkraft wirkt sich dann umgehend im sozial-moralischen Bereich aus. Die von den konservativen Stadtbürgern gepredigte Sittlichkeit und Moral, die durch die Instanzen gesellschaftlicher Wertevermittlung wie die Schule oberflächlich erlernt werden, entpuppen sich bald als Doppelmoral. Innerhalb einer innerlich nach Spaß, Vergnügen und Triebbefriedigung orientierten Doppelmoral zerfällt zwangsläufig der scheinbar stabile Wertekonsens der bürgerlichen Gesellschaft.

In der Gesellschaft selbst liegt der Antrieb zur Zerstörung,¹³⁹ obwohl Unrat als Anstifter ruchloser Taten an der „Entsittlichung der Stadt“ ebenfalls die Schuld trägt. Mangels autonomer Wertevorstellungen besitzt das bürgerliche Wertesystem aber keine innere Widerstandskraft und wird leicht unterminiert. Unrat zwingt die heuchlerischen Stadtbürger, sich einen Spiegel vorzuhalten, wodurch ihre scheinheilige Doppelmoral aufgezeigt wird, und diese in der Öffentlichkeit zu tolerieren. Nach dem gesellschaftlichen Mechanismus soll die lasterhafte Kehrseite der Gesellschaft versteckt werden – wer versucht, sie aufzudecken, muss verdrängt werden. Da Unrat selbst das Laster in der

¹³⁹ Vgl. Trapp, a. a. O., S. 165.

Öffentlichkeit verkörpert und die Tabus der Gesellschaft bricht, wird er zum Außenseiter, der von der Gesellschaft ausgeschlossen werden soll. Das offenbart sich am Ende des Romans. Bei der Verhaftung Unrats reagieren alle Bürger ausgelassen: „Die Stadt war in Jubel, weil Unrats Verhaftung beschlossen war. Endlich! Der Druck ihres eigenen Lasters ward von ihr genommen, da die Gelegenheit dazu entfernt ward.“ (PU184) Der gesellschaftliche Mechanismus, nämlich das „Bedürfnis nach Reinheit“, führt dazu, dass Unrat zum Sündenbock gemacht wird, wodurch die Gesellschaft von ihrem eigenen Laster befreit werden kann. Ohne Selbstreflexion und Schuldbewusstsein zeigen die Bürger bis zuletzt kein bisschen Reue für ihre eigenen Laster und schreiben die ganze Schuld Unrat zu. Durch diese kollektive Reaktion demonstriert Heinrich Mann abermals schonungslos die geistig verfallende Untertanenmentalität des wilhelminischen Bürgertums. „In [Unrats] Anarchie mündet der hemmungslose Individualismus der Zeit.“¹⁴⁰ Das Schicksal des Einzelnen wird zur Abbildung einer kollektiven Gemeinschaft. Die individuelle Katastrophe kommt einer Selbstzerstörung der Gesellschaft gleich. Solche Verfallserscheinungen entsprechen hierbei dem Zeitgeist der Dekadenz und implizieren gleichzeitig den kulturellen Untergang der wilhelminischen Gesellschaft.

Im Rahmen der Textstruktur sieht man eine erneute Raumabteilung der Romanwelt, die durch ein Ereignis – die erfolgreiche Selbstinszenierung der Familie Raat im Seebad – generiert wird. Die Familie Raat wird wegen ihres hochbürgerlichen Images wieder von den Mitbürgern akzeptiert. Sie kehrt in diesem Sinn in die bürgerliche Welt zurück. Späterhin platziert Unrat seinen Rachezug in seiner Villa, wo er kurzzeitig zu einem hohen Ansehen in der Stadt gelangt. Anhand der Lotman'schen Theorie wird hier eine neue Ordnung installiert, wobei die Raumverteilung durch die Bewegung des Handlungsträgers Unrat einmal mehr verändert wird. „Die erfolgreiche Selbstinszenierung der Familie Raat im Seebad“ wird hier als ein Ereignis interpretiert, durch welches sich Unrat von seinem isolierten Außenseiterum herauszieht und sich in Richtung Innenstadt bewegt. Von „außen“ nach „innen“ bezeichnet eine Bewegungsrichtung, und ein räumlicher Raumwechsel findet statt. Das ehemals von der Gesellschaft ausgeschlossene Ehepaar verkleidet sich – im moralischen Sinn – nun als ordentliche Stadtbürger, über-

¹⁴⁰ Koopman, Helmut: Der Tyrann auf der Jagd nach Liebe. Zu Heinrich Manns ‚Professor Unrat‘. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 11/1993. Hrsg: Helmut Koopman u. Peter-Paul Schneider. Lübeck: Schmidt-Römhild, 1994, S. 50.

schreitet die von Moral und Sitte aufgebaute Grenze und landet erneut in der normalen bürgerlichen Welt. Auf Veranlassung ihrer scheinbar äquivalenten Wertstellung, die als Voraussetzung für die Bildung semantischer Raumgruppen gilt, wird dieser Teilraum in den gesellschaftlichen Rahmen eingebettet.¹⁴¹

Bis zum Schluss geht Unrat ganz in seinen Racheplänen auf. Was er in die Stadt einführt, ist „die Lockerung der Phantasie“, nämlich „die Öffnung des inneren Menschen für das Laster“¹⁴². Statt der Kneipe „Der blaue Engel“ steht nun „die Villa vorm Tor“ in der Bürgerwelt zur nächtlichen Unterhaltung zur Verfügung, wo die Bürger reihenweise der Verführung verfallen sind. Basierend auf der semantischen Raumstruktur wird dieser Verfallensprozess der Stadtbürger als ein Ereignis betrachtet. Umso weiter die Handlung fortschreitet, desto mehr verschwindet die klare Trennlinie, die eine Abtrennung der Gesellschaftsschicht zwischen dem Bürgertum und dem Außenseitertum ermöglicht. Die dem Verfallsereignis ausgesetzten Bürger, die sich dadurch von ihren zuvor zugeschriebenen semantischen Merkmalen – den moralischen Tugenden wie Moral und Sittlichkeit – auslösen und deren Raumbindung situativ außer Kraft gesetzt ist, repräsentieren in diesem Sinne „die Helden“ – die neuen Handlungsträger des Romans.¹⁴³ Bei ihrem Eintreten in Unrats Villa sind zugleich die Voraussetzungen für eine Grenzüberschreitung gegeben. Sie sind diesem Raum fest zugeordnet, wodurch ihnen semantische Merkmale, wie Unsittlichkeit, Gesetzlosigkeit, Lasterhaftigkeit und Chaos, zugeschrieben werden.

Die geistig verfallenen Bürger lassen sich durch die hemmungslosen Ausschweifungen, die das Ehepaar Raat offeriert, zur totalen Negierung der bestehenden Ordnungs- und Sittlichkeitsvorstellungen verleiten. Hier ist erwähnenswert, dass die streng verdrängte Sexualmoral des Bürgertums, die im Roman als wesentlicher Anlass für die Entsittlichung der Stadt fungiert, entfesselt wird. So entsteht eine neue moralische Wertvorstel-

¹⁴¹ Krahs, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft. Kiel: Ludwig, 2006. S. 305. Krahs definiert den „Teilraum“ in Bezug auf Lotmanschen Theorie wie im Folgende: [Teilräume] zeichnen sich als wesentlich und zumeist auf der Oberfläche erkennbar durch Eigenschaften aus, die auch den Gesamttraum organisieren.

¹⁴² Trapp, Frithjof, a. a. O., S. 180..

¹⁴³ Den Begriff über den „Held“ in der Raumtheorie sieht man bei Hans Krahs. In: „Einführung in die Literaturwissenschaft“. S. 308.

lung, die von der sexuellen Freizügigkeit geprägt ist, welche sich besonders deutlich in der Figur einer Femme fatale – der Rosa Fröhlich – manifestiert. Dora Breetpoot, die eine Femme fragile verkörpert, steht ihr in einer bürgerlichen Welt gegenüber. „Femme fatale“ und „Femme fragile“ sind beide einem bestimmten Raum fest zugeordnet, wodurch sich wiederum veranschaulichen lässt, dass der inneren Organisation der Textelemente in der Regel eine binäre semantische Opposition zugrunde liegt.

Die letzte Raumtransformation der Romanwelt findet bei der Verhaftung von Unrat statt. In räumlicher Hinsicht wird Unrat durch die Verhaftung von seinem zugeordneten Raum ausgeliefert. Auch die Reaktion seiner Mitbürger weist auf einen Trennungswillen hin, der sich am Allgemeinwohl orientiert und dem Unrat sich verpflichtet fühlt. Unrats verbrecherische Tat verstößt gegen diesen Willen, deshalb muss er diesen semantischen Teilraum verlassen, was diesen wiederum auflöst. Statt mit einer normalen bürgerlichen Identität zu leben, wird Unrat wieder als Außenseiter mit den dafür konstitutiven Merkmalen dem Raum außerhalb des gesellschaftlichen Rahmens zugeteilt. Währenddessen setzen die geistig verfallenden Stadtbürger ihre moralische Maske wieder auf und kehren somit in ihre alte Welt zurück. Dadurch entstehen schließlich die oppositionellen, aber stabilen Raumteilungen, wie jene im anfänglichen Zustand zwischen den Stadtbürgern und Unrat. Unrats gesetzeswidrige Handlung stellt eine offensichtliche Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung dar. Die Aufgaben der Polizei besteht darin, die öffentliche Sicherheit und Ordnung in einer Gesellschaft zu gewährleisten und die Macht des Staates wiederherzustellen. Demgemäß steht die Polizei, welche die Werte der bürgerlichen Gesellschaft vertritt, dem Verbrecher gegenüber. Unrats Verhaftung impliziert zugleich auch den Sieg des Staates, dessen Macht diejenige des Individuums übersteigt.

Anhand der Lotman'schen Raumtheorie gewinnt man einen deutlichen Überblick über die Ordnung und Struktur der dargestellten Textwelt. Zunächst ist die Textwelt beim Roman *Professor Unrat* nach den Handlungen beziehungsweise nach dem Schauplatz in zwei Teile gegliedert. Der Schriftsteller intendiert damit, die Illegitimität des schulischen Alltags im Kaiserreich anzugreifen. Der erste Teil des Romans ist demgemäß in einem Gymnasium lokalisiert. Mittels eines unangemessenen Machtverhältnisses zwi-

schen Lehrer und Schüler resultieren daraus zwei semantisch gegenteilige Räume, die durch binäre und konträre Merkmale, wie Machthaber-Opfer, Tyrann-Untertan, Macht-Geist, definiert und bestimmt werden. Über die Machtbefugnis eines Lehrers gerät der Schüler Lohmann in Konflikt mit dem Romanhelden Professor Unrat. Unrat versteht den Konflikt eben als Zweifel an seiner Macht. Ab dem zweiten Teil des Romans ist die Textwelt von der Schule in die Stadt beziehungsweise in die Gesellschaft verlagert.

Im Hinblick auf die Gesamtstruktur der Romanwelt lässt sich die Schulwelt ab dem zweiten Teil des Romans als ein analoger Raum innerhalb der Gesellschaft bezeichnen, da sie bezüglich einiger Merkmale Äquivalenzen mit der bürgerlichen Gesellschaft aufweist. Das Gymnasium als ein Teilraum, der dem Gesamtraum untergeordnet ist, zeichnet sich durch zwei Merkmale aus, die gerade für den semantischen Raum „Gesellschaft“ grundlegend sind. Zum einen bildet es die Merkmale der „Gesellschaft“ homolog ab, denen dieselben bürgerlichen Normen zugeschrieben werden. Zum anderen zeichnen sich die ähnlichen Oben-Unten-Machtverhältnisse als wesentliche Merkmale ab, welche die beiden semantischen Räume organisieren. Folgt man dem Handlungsablauf des Romans, ergeben sich einige thematische Schwerpunkte, die bereits zur Diskussion hervorgehoben werden: die Bildungskritik, die unterschiedlichen intellektuellen Typen und das Psychogramm eines gesellschaftlichen Außenseiters im wilhelminischen deutschen Reich.

Der zweite Teil der Romanwelt ist hauptsächlich in zwei semantische Räume aufgeteilt: innerhalb der Gesellschaft und außerhalb der Gesellschaft beziehungsweise die Welt der Bürger und diejenige der gesellschaftlichen Außenseiter. An den oppositionellen Wertvorstellungen – Moral, Sittlichkeit und Ordnung – liegt die Grenze. Jede Raumtransformation ist mit einem wesentlichen Lebenswandel des Protagonisten – Unrat – verknüpft. Und sie findet insgesamt drei Male statt. Unrats Entwicklung treibt somit die Handlungen des Romans voran und hängt mit seinem von Hass erfüllten Trieb zusammen. Aus dem Hass heraus entsteht ein Racheplan. Motivisch ist das Sujet auf Unrats Rache an die Stadtbürger ausgerichtet. Von diesem Sujet aus entfalten sich drei entscheidende Ereignisse im Roman, die Tabuverletzungen gleichkommen: zum einen die skandalöse Beziehung zwischen einem alten Gymnasiumsprofessor und einer jüngeren

Barfußtänzerin, zum anderen die unsittlichen Ausschweifungen im bürgerlichen Haus und ferner die Begehung einer Straftat. Nebenbei bemerkt, halte ich das zweite Ereignis durchaus für erwähnenswert: Statt des Protagonisten Unrat übernehmen die geistig verfallenden Bürger die handelnden Rollen des Romans und stoßen an die moralische Grenze. Im Rahmen des dritten Ereignisses ist Unrat wieder der Geschehensträger, der mit Gewalt die gesellschaftliche Ordnung verletzt und dadurch ein Ereignis verursacht. Zusammengefasst stehen die folgenden Themen im Mittelpunkt der vorliegenden Forschung: die Sexualität und die Dekadenz, der literarische Anarchismus, die Prüderie der Bürger und schließlich der Individualismus gegen die Macht des Staates.

Dass der geistige Verfall des Bürgertums eine direkte Folge des wilhelminischen Erziehungsideals verkörpert, lässt sich anhand der Dialoge der Romanfiguren in verschiedenen Szenen nachweisen. Zum Schluss des Romans erhält der Leser den Eindruck, dass ein offenkundiger Zwiespalt zwischen Trieb und Moral in der kleinbürgerlichen Gesellschaft besteht, welcher eine Doppelmoral zum Vorschein bringt. Der Roman *Professor Unrat* thematisiert wesentlich die sexuelle Doppelmoral, die im satirischen Sinne extrem aufgezeigt ist. Solange der physische Trieb verdrängt und die kulturell vermittelte Geistigkeit unterdrückt werden, wird in einer von der Doppelmoral beherrschten Gesellschaft großes Potenzial zur Selbstzerstörung entstehen, wobei die Situation im Falle von *Professor Unrat* zugespitzt an einer Figur veranschaulicht wird.

Das von Jurij M. Lotman eingeführte topologische Beschreibungsverfahren spiegelt die offenbare Struktur der Wirklichkeit des Romans wider. Zur Rekonstruktion der Raumorganisation dienen die oppositionellen semantischen Merkmale als funktionales Mittel der Erkenntnisgewinnung, welche auch in dieser Forschung zum Einsatz kommen, dadurch werden die Kritikpunkte an der Gesellschaft bei der verzerrenden Darstellungen eines satirischen Romans artikuliert veranschaulicht.

3. Utopische Gesellschaft in *Die kleine Stadt*

An dem utopischen Roman „Die kleine Stadt“ hat Heinrich Mann von 1907 bis 1909 gearbeitet. Darin entwickelt er ein neues Gesellschaftsmodell, welche „als Gegenbild

zum wilhelminischen Obrigkeitsstaat und als ironisches Resümee seiner Eindrücke vom politischen Populismus in Italien“¹⁴⁴ betrachtet wird. Was das ironische Resümee der Eindrücke des Schriftstellers angeht, bezieht sich dieses eher auf die Figurengestaltungen und die Handlungsstränge des Romans. Es geht schließlich nicht um ein lebensfremdes Idealbild des Volkes. Das italienische Volk, das als Hauptfigur des Romans auftritt, besteht aus frivolen und leichtfertigen Personen. Trotz ihrer menschlichen Schwäche lösen sie die politischen Konflikte auf demokratische Weise und kommen dadurch vorwärts.

Obwohl das Werk einen hoffnungsvoll utopischen Akzent trägt, erntete es viel mehr negative Rückmeldungen als positive Rezeptionen. Die Rezensenten und Kritiker reagierten auf das Werk vorwiegend mit Unverständnis. Der Misserfolg des Romans spiegelte sich dementsprechend unmittelbar an den geringen Verkaufszahlen wider. Daraufhin beabsichtigte Heinrich Mann, die Ziele des Romans in einem Werbeprospekt zu verkünden, aber der Insel-Verlag verweigerte den Druck, da in diesem Prospekt das Wort „Demokratie“ erschien.¹⁴⁵ Heinrich Mann versucht in seinem Werk, nicht nur die Kleinstadtidylle des italienischen Bergnest versuchte zu zeigen, sondern die „hundert Jahre Geschichte demokratischer Ideen in Europa“, vor allem die „europäische Freiheitsbewegung“¹⁴⁶ – all dies wird in einer komprimierten Darstellung, welche einen Zeitraum von knapp vier Wochen umfasst.

Selbst wenn Thomas Mann das Werk als „ein hohes Lied der Demokratie“ bezeichnet, fällt in dieser Beurteilung aber auch ein ironischer Ton auf. Wie die meisten zeitgenössischen Literaten vertritt Thomas Mann die Meinung, dass man bewusst den Verzicht auf politische Öffentlichkeit in Kauf nehmen und sich von sozialer Tätigkeit fernhalten sollte: Dies gelte als Preis für eine ästhetisch-kulturelle Verfeinerung.¹⁴⁷ *Die kleine Stadt* ist

¹⁴⁴ Schoeller, Wilfried F.: Heinrich Mann – Bilder und Dokumente. München: Spangenberg, 1991. S. 26.

¹⁴⁵ Ringel, Stefan: Heinrich Mann – Ein Leben wird besichtigt. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002. S. 218.

¹⁴⁶ Koopmann, Helmut: Thomas Mann – Heinrich Mann: Die ungleichen Brüder. München: C. H. Beck, 2005, S. 203.

¹⁴⁷ Jasper, Willi: Der Bruder Heinrich Mann – eine Biographie. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001. S. 151.

gleichwohl stark politisch intendiert; dies wiederum widerspricht der ästhetischen Beharrung Thomas Manns. Auch er misstraute der Wirksamkeit des Romans und demonstrierte dies in einem Brief an Heinrich Mann vom 30. September 1909:

Ich zweifle zum Beispiel, ob das „Volk“ diesem Buch bei seinem Erscheinen gerecht werden wird; aber ich glaube bestimmt, dass sich eines Tages viele Blicke darauf richten werden. Übrigens wer weiß. Vielleicht kommt es schon jetzt zur Zeit. Es enthält viel in hohem und vorgeschrittenem Sinne Zeitgemäßes. Ich bin sehr neugierig auf seine Wirkung, – eigentlich viel neugieriger, als auf die von „Königliche Hoheit“.¹⁴⁸

Gewiss wusste Thomas Mann bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass er diesen Roman sechzehn Jahre später einmal als eines von drei Meisterwerken Heinrich Manns persönlich hoch bewerten würde.¹⁴⁹ In diesem Brief hinterfragt er wohlüberlegt die gesellschaftliche Akzeptanz, ob das Werk zeitgemäß sei, da es der Zeit „vorgeschritten“ sei. Trotz seiner Zweifel an der Wirkung erkennt Thomas das utopische Kolorit dieses Werks auf der Stelle. Im Jahr 1941 lobt Thomas zum Anlass von Heinrich Manns 70. Geburtstag *Die kleine Stadt* sogar als „vollendete Prophetie“¹⁵⁰. Die im Brief von Thomas Mann geäußerten Befürchtungen sind berechtigt und treffen bei Heinrich wohl auf ähnliche Bedenken. Diese Zweifel teilt er seinem Freund Ludwig Ewers in einem Brief mit: „Auf breiten Erfolg darf ich nicht hoffen; die geistige Richtung in Deutschland ist mir zur Zeit noch zu feindlich. Sie wird sich aber vielleicht nicht mehr sehr lange halten.“¹⁵¹ Seiner Ansicht nach ist die damalige deutsche Gesellschaft auf den Grundlagen von Unterdrückung, Ungleichheit und Hass aufgebaut. In ausnahmslos allen seiner Satiren werden diese Motive wiedergegeben. Ende Dezember 1909, kurz nach dem kommerziellen Scheitern seines Romans, fokussiert Heinrich Mann dann seine demokratischen Ideen auf seine essayistischen Prosawerke. Noch während der Niederschrift teilt er seinem vertrauten Freund René Schickele mit:

¹⁴⁸ Wysling, Hans [Hrsg.]: Thomas Mann – Heinrich Mann Briefwechsel 1900-1949. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995. S. 143.

¹⁴⁹ Zu den Meisterstücken Heinrich Manns rechnet Thomas Mann noch die Romane „Professor Unrat“ und „Der Kopf“. Vgl. Wysling: Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949, ebd., S. 368.

¹⁵⁰ Wysling, a. a. O., S. 399. Die komplette Geburtstagsrede und Thomas Manns Kommentar zu der utopisch-idealistischen Funktion von *Die kleine Stadt* findet man im Anhang dieses Buch unter dem Titel: Thomas Mann, Ansprache zu Heinrich Manns siebzigstem Geburtstag. S. 395-402.

¹⁵¹ Mann, Heinrich: Briefe an Ludwig Ewers 1889-1913. Berlin/Weimar 1980, S. 452.

Der Haß des Geistes auf den infamen Materialismus dieses „deutschen Reiches“ ist beträchtlich. Aber wie soll er eine Macht werden? [...] Was wir können, ist: unser Ideal aufstellen, es so glänzend, rein und unerschütterlich aufstellen, dass die Besseren erschrecken und Sehnsucht bekommen. Ich arbeite längst daran. Mein Roman „Die kleine Stadt“ ist politisch zu verstehen, als das Hohe Lied der Demokratie; aber natürlich merkt kein Mensch es. Seitdem trage ich die Sätze zu einem Essai über Frankreich zusammen; wohl das Äußerste, was ich in dieser Beziehung sagen kann. (27.12.1909)¹⁵²

Dessen ungeachtet basiert der Entwurf dieses Werks auf zwei biografischen Gründen. Helmut Koopmann weist darauf hin, dass Heinrich Mann sich in dieser Schaffensphase gegen eine literarische Strömung seiner Zeit – die Heimatkunst – richtet. Außerhalb von Deutschland könnte der Handlungsraum der Geschichte irgendwo lokalisiert werden. Heinrich Mann lässt seine Erzählung mit Bedacht in Italien spielen, wo er sich gut auskennt. Andererseits löst er sich von der vorherrschenden literarischen Richtung – „Ästhetizismus“ –, welche seit dem Roman *Die Göttinnen* das für ihn zu befolgende literarische Prinzip repräsentiert. Da der Ästhetizismus für ihn nicht nur dem „Sich-Beschränken der Literatur auf sich selbst“ gleichkommt, sondern gleichsam dem „Verzicht auf Politisches“, läuft dieses Prinzip seiner damaligen aktivistischen Denkweise zuwider.¹⁵³ Ab der Erscheinung des Essays *Gustav Flaubert und George Sand* folgt Heinrich Mann der Devise George Sands – die Kunst hat dem Leben zu dienen – und wendet sich immer mehr vom selbstverständlichen Aristokratismus des Künstlers ab.¹⁵⁴ In der Anfangsphase des Romans *Die kleine Stadt* schrieb Heinrich Mann in einem Brief:

Die enge, welt- und bewegungsfeindliche Heimathkunst scheint mir, ganz so wie ihr Gegensatz, der Aesthetizismus, ein Ergebnis politischer Gleichgültigkeit. Ich aber glaube, dass in diesem demokratischen Zeitalter nur Jemand, dem am endgültigen Sieg der Demokratie gelegen ist, wirkliche Schönheit hervorbringen kann. Jedenfalls ist der geistige Radikalismus meiner Bücher untrennbar von dem politischen, den mein nächster Roman gestalten soll. (1. Oktober 1909)¹⁵⁵

¹⁵² Schröter, Klaus: Heinrich Mann. 20. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 68. Den Inhalt des Briefs zitiert die Verfasserin aus der biografischen Forschung über Heinrich Mann bei Klaus Schröter.

¹⁵³ Koopmann: Thomas – Heinrich Mann: Die ungleichen Brüder, a. a. O., S. 200, 201.

¹⁵⁴ Unter dem Kapitel „Der Utopische Roman“ in dieser Abhandlung findet man eine kurze Erläuterung Heinrich Manns über die Kunstauffassung George Sands.

¹⁵⁵ Zit. aus Ebersbach, Volker: Heinrich Mann. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1978, S. 124. Die originale Quelle findet man bei Zitat 65 in der angegebenen Literatur.

Nachdem die Familie Mann im Jahr 1893 nach München umgesiedelt war, hat Heinrich Mann sich viel in Italien aufgehalten. In Italien, ermöglicht durch die geografische und kulturelle Distanz zu Deutschland, konnte Heinrich Mann die deutsche Gesellschaft aus einer anderen Perspektive betrachten. In seinen früheren Werken kristallisieren sich vielfältige Spuren seiner Italienaufenthalte heraus. Heinrich Manns Biograf Willi Jasper legt in einem präzisen Bericht dar, wie sehr Heinrich Mann sich mit Italien beschäftigt hat. „Erst Italien machte Heinrich Mann zum Deutschland-Analytiker und zu jenem Satiriker, als der er in Deutschland heute gilt.“¹⁵⁶ Darüber hinaus führte das intensive Italien-Erlebnis dazu, dass Heinrich Mann von seiner damaligen Redaktionskonzeption der deutsch-nationalen Zeitschrift *Das zwanzigste Jahrhundert* Abstand nimmt. Durch die Vertrautheit mit Menschen, Landschaft und Kunstwerken in diesem Land erwächst in ihm eine neue intellektuelle Sensibilität. In Anlehnung an die autobiografischen Äußerungen Heinrich Manns konstatiert Jasper: „Erst die Einwirkungen Italiens, eine gewisse Volksnähe und die Liebesbeziehung mit Inés Schmied in Florenz eröffneten [Heinrich Mann] neue Möglichkeiten der gesellschaftlichen und individuellen Kommunikation.“¹⁵⁷

Jasper weist darauf hin, dass der junge Heinrich Mann sich erst bei seinem ersten Rom-Besuch im Jahr 1896 dazu entschied, soziale Romane zu verfassen. Und ein Jahr danach begann der Schriftsteller damit, seinen ersten Gesellschaftsroman *Im Schlaraffenland* zu schreiben. Auch das Grundgerüst in Bezug auf die Romanhandlung von *Professor Unrat* brachte er in Florenz bei Theaterbesuchen hervor. Der Schauplatz von *Die kleine Stadt* befindet sich in Palestrina, einer Bergstadt, die Heinrich Mann schon zuvor im Jahr 1895 mit Freunden besucht hatte und deren Landschaft danach im Roman detailliert geschildert und wiedergegeben wird. Als Viktor Mann, der jüngste Bruder Heinrich Manns, den Roman zum ersten Mal las, traten ihm bereits nach den ersten Seiten „die Straßen, Plätze und Menschen dieser italienischen Bergstadt so deutlich entgegen wie aus einem Gemälde. Diese Typen provinzieller Enge, die doch das große Leben im Kleinen, manchmal Lächerlichen, aber immer sehr Menschlichen spiegelten [...]“¹⁵⁸ In

¹⁵⁶ Jasper, a. a. O., S. 83.

¹⁵⁷ Ebd., S. 83.

¹⁵⁸ Zit. aus Jasper, a. a. O., S. 79.

der Tat rekonstruierte Heinrich Mann einige Schauplätze des Romans, vor allem den zentralen Platz der Stadt, mit dem Zeichenstift. Somit wurden diese Schauplätze nach einem bildlichen Entwurf schriftlich dargestellt.¹⁵⁹ Dies wiederum ermöglicht die plastische Vorstellung der räumlichen Darstellungen des Romans.

Die italienischen Landschaften, mit denen sich die Kleinstadtgeschichte verbindet, erzeugen einerseits eine Intensität der Bildlichkeit, andererseits werden sie auch als Spiegelbild der menschlichen Empfindungen eingesetzt. Im Roman *Die kleine Stadt* spielt die Landschaft eine bedeutende Rolle in der verbotenen Liebe zwischen Nello und Alba. Die aus reichem Haus stammende schöne Alba muss der Entscheidung ihrer Familie folgen, ihr Leben in einem Kloster zu verbringen. Für ihre Liebe versucht das Liebespaar, sich der Gesellschaft mit aller Macht zu entziehen. Fast alle Liebesszenen zwischen den beiden finden deswegen in der ländlichen Umgebung, also außerhalb der Innenstadt, statt. Die Liebe wird in der Stadt öffentlich beobachtet und durch bürgerliche Konventionen streng geregelt. In der Umgebung hingegen kann sich die menschliche Natur freisetzen und entbindet sich jeder gesellschaftlichen Beschränkung. In diesem Sinne ist die Landschaft ein Raum, welcher der Stadt als Gegenpol entgegengesetzt wird. Diese Liebe kann nur außerhalb der Stadt bestehen: Als die Stadt wegen des Fortgehens der Theatergruppe leer ist, kommen die beiden nacheinander in die Stadt. Da sich Nello durch die Abreise aus seinem Liebeswahn befreien will, Alba die unfreiwillige Trennung indes nicht ertragen kann, tötet sie ihren Geliebten Nello und beendet schließlich wehmütig ihr eigenes Leben. Dieser tragische Schluss der Liebe entspricht dem antagonistischen Verhältnis zwischen der Stadt und der Landschaft.

Auch in Heinrich Manns Gesellschaftsroman *Professor Unrat* findet sich die Gegenüberstellung von Landschaft/Natur und Gesellschaft. Nach der Heirat besucht die Familie Raat ein nahe gelegenes Seebad, welches in der Romanhandlung als Schauplatz „Landschaft/Natur“ fungiert. Nicht mehr gebunden an eine staatliche Institution, gewinnt der Protagonist Unrat in der natürlichen Umgebung eine vollständige individuelle Freiheit. Dies erweckt auf einmal einen anarchistischen Rachetrieb in Unrat, und er ver-

¹⁵⁹ Die bisher eingeführten Informationen über die Italien-Zeiten Heinrich Manns sind die Forschungsergebnisse von Willi Jasper, a. a. O., Kapitel IV. „Tief in Italien“, S. 73-84.

fällt der Idee, sich an allen seinen ehemaligen Schülern zu rächen und die Sitten und Ordnungen der bürgerlichen Gesellschaft zu Fall zu bringen. Die Funktion der Landschaft/Natur wirkt sich nicht nur bei Unrat aus, sondern auch bei jenen, die sich durch fragwürdigen Verkehr mit der Künstlerin Rosa Fröhlich moralisch versündigen. Um sich gut in der Gesellschaft einzufügen, müssen die Bürger die jeweiligen Sitten und Gebräuche befolgen und ihre triebhafte Natur unterdrücken. Sobald sie die gesellschaftliche Umgebung verlassen und sich in die Landschaft begeben, zeigen sie unverhohlen ihr wahres Gesicht, ohne Rücksicht auf die gesellschaftlichen Normen zu nehmen.

Hugo Dittberner legt eine Bestandsaufnahme über die gesellschaftliche Funktion der Landschaft in den frühen Romanen Heinrich Manns vor: „Die Landschaft ist dabei der Bereich der unverstellten Individualität. Hier meinen die Personen, bei sich zu sein. Im Bewusstsein ihrer Identität jedoch erleiden sie die Dialektik der Freiheit, deren Voraussetzung immer auch die Vereinzelung ist. Die Vereinzelung versuchen sie in der Liebe zu überwinden. Signum davon sind die romantischen Sehnsuchtslandschaften, mit denen sich mitunter das Bild des begehrten Partners vermischt.“¹⁶⁰ Zu dieser Schlussfolgerung gelangt Dittberner bei der Analyse der psychischen Lage Unrats in der Seebadszene. Um seine eigene These überzeugend zu unterstützen führt er außerdem noch die Schlusszene im Roman *Die kleine Stadt* als weiteren Beleg an. Er weist darauf hin, dass eine solche Sehnsucht der Liebe in der Landschaft nur zeitweilig erfüllt wird, danach mündet sie meistens in Tod oder Hoffnung.¹⁶¹ Die verbotene Liebe im Roman *Die kleine Stadt* endet dementsprechend in einer tödlichen Tragödie.

Bis an diese Stelle sind die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von *Die kleine Stadt* zusammengefasst. In der Deutung der italienischen Einflüsse lässt sich eine neue sozialpolitische Tendenz der Schaffensphase Heinrich Manns erschließen, die auch in einigen seiner späteren Romane spürbar ist. Hier soll insbesondere auf *Die kleine Stadt* Bezug genommen werden. Im Folgenden wird eine kurze Inhaltsangabe des Romans gegeben, damit deren narrative Struktur der Handlung anhand der Lotman'schen Raumtheorie

¹⁶⁰ Dittberner, Hugo: Die frühen Romane Heinrich Manns: Untersuchungen zu ihrer szenischen Regie. Dissertation, Universität Göttingen, 1972. S. 190-191.

¹⁶¹ Ebd., S. 191.

durchschaubar ist, um sich dem auf politisch-utopischer Ebene angesiedelten Gesellschaftsmodell in diesem Roman schrittweise anzunähern.

Der Roman behandelt die Ereignisse in einer kleinen italienischen Provinzstadt, die von knapp tausend Menschen bewohnt wird, welche sich politisch in zwei gegeneinander opponierende Parteien aufteilen. Eine Gruppe liberaler Bürger der Stadt, der die Mehrheit der Stadtbewohner angehört und welche vom Advokaten Belotti angeführt wird, steht der anderen Gruppe der konservativen Bürger gegenüber, welche der vom Priester Don Taddeo geleiteten Kirchenpartei anhängt. Der Advokat Belotti als Vorsitzender des Komitees hat Theaterleute in die Stadt eingeladen, deren Bürger jahrelang keine theatralischen Darbietungen erlebt haben. Vor dem Beginn der Theatersaison fordert er, dass das Geld aus dem städtischen Haushalt für kulturelle Zwecke und die nächtliche Beleuchtung mit Petroleumlampen eingesetzt werden soll. Die Anhänger der Priester-Partei nehmen eine entgegengesetzte Haltung ein. Bereits vor dem Eintreffen der Theatergruppe liegt zwischen beiden Parteien eine Kontroverse um diese städtischen Angelegenheiten vor.

Als Reaktion auf die Ankunft der Theatergruppe versteckt der Priester den Schlüssel zum Glockenturm, in dem ein hölzerner Eimer aufbewahrt wird, der als Wahrzeichen der Stadt betrachtet wird. Dies verursacht den ersten öffentlichen Konflikt zwischen den Parteiführern Belotti und Don Taddeo. Belotti sieht die Handlung des Priesters nicht nur als einen Affront gegen die Fortschrittspartei, sondern auch als eine persönliche Herausforderung und verlangt deswegen einen Prozess gegen den Priester Don Taddeo. Am Ende verliert er den Prozess, für den er auch sein eigenes Ansehen preisgegeben hat. Inzwischen entsteht in der ersten Opernacht ein zweiter Konflikt unter den Bürgern. Die Logenplätze werden von den reichen Leuten monopolisiert und nicht an die Bürger aus dem Mittelstand verkauft. Die Unzufriedenheit der Bürger verschärft sich, und viele schieben die Schuld auf den Advokaten und seine Partei. Aus eben diesem Grund wenden sich zugleich viele Leute der Kirchenpartei zu. Auch Belottis Anhänger beginnen, sich von ihm zu distanzieren. Belottis Konkurrent, der Winkeladvokat Savezzo sieht dies als seine Chance, Belotti auszustechen.

Obendrein existiert eine Vielzahl amouröser Verwicklungen, die während der Anwesenheit der Künstler zum Vorschein kommen. Ab diesem Zeitpunkt bilden sich auch immer mehr kompliziert und feindselige Situationen zwischen den Stadtbewohnern, sodass die Stadt nun vollkommen in zwei Lager geteilt ist. Die Beteiligten an den parteiischen Konflikten nennen es „Bürgerkrieg“. In der letzten Nacht vor der Abreise der Theatergruppe legt der Priester Don Taddeo aus verwirrter Eifersucht einen Brand im Gasthaus, wo die Sopranistin Italia wohnt. Im Tumult verbreitet Savezzo das bösertige Gerücht, wonach Belotti der Brandstifter sei. Belotti entzieht sich der Verantwortlichkeit für den Brand nicht und wird deswegen zum Rücktritt gezwungen. Da jedoch der Priester kurz danach ein offenes Geständnis für seine Tat ablegt und Belottis Unschuld erklärt, kehrt Belotti wieder auf die politische Bühne zurück. Am Ende des wochenlangen Bürgerstreits versöhnen sich die beiden Parteien wieder miteinander. Die Oper „Die arme Tonietta“ wird mit Erfolg in der Stadt aufgeführt. Nach der Spielzeit der Opernaufführungen nimmt die Künstlergruppe Abschied von den Stadtbewohnern und wird triumphal aus der Stadt begleitet.

3.1 Politik im Alltagsleben

„Die Geschichte Palestrinas symbolisiert eine Archäologie der Demokratie und des Widerstandes.“¹⁶² Die Stadt Palestrina ist eine mythische Stätte, welche im Verlauf ihrer jüngeren Geschichte häufiger mit dem italienischen Nationalhelden Garibaldi verbunden ist. Garibaldi ist eine historische Figur, er führt im italienischen Freiheitskampf Feldzüge gegen die Österreicher und Franzosen an. Während des Krieges hatte Garibaldi für die Stadt Palestrina gekämpft und sie verteidigt. Aufgrund dieser historischen Verknüpfung erscheint sein Name des Öfteren in diesem Werk. In der allerersten Szene, die sich in dem Café „Zum Fortschritt“ ereignet, wo sich der ständige Treffpunkt der Anhänger der Fortschrittspartei befindet, wird in der Unterhaltung der Gäste an die heroische Vergangenheit Garibaldis erinnert. Die Legende über Garibaldi übt immer noch eine überzeugende Kraft auf die Bürger der Provinzstadt aus. Sie reagieren unmittelbar auf Garibaldis Namen sowie auf das Wort „Freiheit“, was sie dazu veranlasst, sich die Zeit des vergangenen Freiheitskampfes ins Gedächtnis zurückzurufen. Solche histori-

¹⁶² Jasper, a. a. O., S. 78.

schen Elemente, die von Anfang an im ganzen Buch eingesetzt werden, verdeutlichen die Intention des Autors, die Aufmerksamkeit des Lesers direkt zum Hauptthema des Romans – Politik – zu leiten.

Als Garibaldi's Abbild im Roman ist der Advokat Belotti zu sehen, „in ihm verkürzt sich nicht nur das Schicksal Garibaldi's, sondern wird auch zumindest schattenhaft sein europäischer Freiheitszug sichtbar, und damit ist er mehr als nur der in der Kleinstadt bewunderte Freund und Anführer des Volkes.“¹⁶³ Mithilfe dieses expliziten Kommentars soll auf die Bedeutsamkeit dieser Figur hingewiesen werden. Wie sie indes zu dieser Bedeutsamkeit gelangt, soll im Folgenden das Forschungsziel sein. Natürlich ist zur Untersuchung dieser politisch bedeutsamen Person auch die Verknüpfung zum Hauptthema „Politik“ des Romans nötig.

Unter den Stadtbewohnern fällt einem der Advokat Belotti als die wichtigste Figur ins Auge. Nicht nur durch die Häufigkeit seines Auftretens, sondern auch seine in der Romanhandlung dargestellte Führungsqualität ermöglicht es Belotti, sich immer in den Vordergrund zu drängen. Zu den Eigenschaften, die seine Führungsqualität ausmachen, gehören pathetische Beredsamkeit und Aufrichtigkeit. Bei jedem seiner Auftritte vor den Bürgern richtet er an diese einen pathetischen Appell zu Fortschritt und Freiheit. Seine Sprache besitzt so eine eindrucksvolle Überredungskraft, dass sie an den tiefsten Gefühlen der Zuhörer rührt und auf diese Weise seine abstrakten Ideen wie „Fortschritt“, „Freiheit“ und „Demokratie“ ins Bewusstsein des Publikums treten lässt. Ohne sich wichtig zu machen, stellt er sich offenherzig auf die gleiche Stufe wie seine Mitmenschen, um gemeinsam mit ihnen das Gemeinwohl der Stadt anzustreben. Der Advokat Belotti ist als Anführer einer Fortschrittspartei tätig und tritt mit der vollen Unterstützung sowie dem Vertrauen des Volkes für die Verbesserung des Lebens ein. Somit steht er hier sinnbildlich für die Demokratie, obwohl auch er menschliche Schwächen aufweist.

Im Privatleben ist er ein typischer Schürzenjäger und hat stets Verhältnisse mit Frauen, worauf er sehr stolz ist. Aber diese seine Schwäche macht ihn nur umso menschlicher

¹⁶³ Zit. aus Koopmann; Thomans Mann – Heinrich Mann. S. 203.

und schafft sogar mehr Bürgernähe. Sein Verhalten wird ihm jedoch von seinem politischen Kontrahenten, dem Priester Don Taddeo, als eine Art moralischer Defekt vorgeworfen. In Don Tadeos strengen religiös-asketischen Ansichten verstoßen die Liebesabenteuer des Advokaten gegen die bürgerliche Moralauffassung. Dessen ungeachtet stehen die Künstler mit ihrer unkonventionellen Lebensweise den Sitten der frommen Stadtbürger entgegen. Zu Beginn ist die Kirchenpartei gegen die Idee des Advokaten, die Theatergruppe in die Stadt einzuladen. Gleich nach der Ankunft der Künstler kursieren bereits erste Gerüchte und Vorurteile über das Privatleben der Künstler unter den Bürgern. Die neue Affäre zwischen dem Advokaten und der Sopranistin erregt die Bürger. Da der Advokat allerdings ein Leitbild für die Bürger verkörpert, ahmen diese ihn nach und weichen so – wie vom Priester befürchtet – die ursprünglich strenge Moralauffassung in Bezug auf das Verhältnis von Mann und Frau auf. Diese Veränderung bemerken auch die Künstler selbst, und so sagt beispielsweise der Tenor Nello Folgendes zu seiner Kollegin, der Sopranistin Italia: „Unsere Ankunft hat belebend gewirkt auf die Einwohner dieser Stadt. Auf einmal ist ihnen der Mut gekommen, ihre Laster in Freiheit zu setzen.“ (KS 133) Belotti wird infolgedessen als Hauptverantwortlicher für die Erschütterung der öffentlichen Moral gesehen und somit als Feind der Kirchenpartei.

Zur Modellkonstruktion in der Romanwelt soll demnach die Lotman'sche Raumtheorie zur Anwendung kommen. Die Ausgangssituation des Romans wird von einem auktorialen Erzähler dargestellt. Bezogen auf die Ausgangssituation insgesamt sieht man die Gesellschaft dieser kleinen Stadt in zwei einander gegenüberstehende semantische Räume aufgeteilt: auf der einen Seite den Raum der Fortschrittspartei und andererseits denjenigen der Kirchenpartei. Die Grenze dazwischen wird bestimmt von den unterschiedlichen politischen Ausrichtungen ihrer Vertreter. Die Fortschrittspartei, als deren Repräsentant der Advokat Belotti fungiert, lässt sich über Ziele wie liberale Gedanken, Offenheit, Veränderung, die Befürwortung des Auftritts der Theatergruppe und eine liberalere Auffassung zur Sexualmoral definieren. Die Kirchenpartei, welche an erster Stelle durch den Priester Don Taddeo repräsentiert wird, zeichnet sich hingegen durch Merkmale wie konservative Gedanken, Verschlossenheit, Stillstand, Opposition gegen den Auftritt der Theatergruppe sowie eine restriktive Sexualmoral aus.

Die Merkmalszuweisung führt zu einer Aufteilung der dargestellten Romanwelt, die nun in zwei disjunkte Teilräume zerlegt sind, welche vom wichtigsten topologischen Merkmal „der Grenze“ bestimmt werden. Im Prinzip ist die Grenze zwischen den Teilräumen nicht überschreitbar. Die semantische Grenze in dieser Romanwelt bildet die latente politische Meinungsverschiedenheit zwischen den Parteien, insbesondere hinsichtlich des strittigen Aspekts der Opernaufführung. Der Advokat Belotti und seine Parteianhänger bemerken, dass die Stadt jahrelang in einem öden Stillstand vor sich hin stagnierte. Die Leblosigkeit und die Gelangweiltheit der Einwohner beherrschen das Alltagsleben dieser kleinen Provinzstadt. Um dem entgegenzuwirken, möchten sie das städtische Leben durch das Gastspiel einer Operntruppe in Schwung bringen. Die von ihnen geforderten Veränderungen werden jedoch von der Kirchenpartei als Katastrophe und moralische Erschütterung aufgefasst, weshalb sie durch verschiedene Aktionen dagegen demonstriert. Der bis dahin existierende Frieden in der Stadt wird auf diese Weise aufgekündigt.

Gemäß dem Lotman'schen Raummodell folgt der Handlungsablauf des Romans der Bewegung des Sujets. In diesen Sinn ist die Ankunft der Operntruppe in der Stadt beziehungsweise die Kunst das Sujet des Romans. Ein solches Kunsterlebnis ist den meisten Stadtbewohnern fremd und wird zunächst als eine Auflockerung des Alltagslebens gesehen. In diesem Sinn entspricht die Kunst einem „revolutionären Element“ für das Stadtleben, mithin dem Sujet gemäß Lotman. Unter Sujet versteht man daneben auch noch die Entfaltung eines Ereignisses.¹⁶⁴ Als die Künstlergruppe in der Stadt erscheint, bildet sich eine Verkettung von Konflikten (Ereignissen) zwischen den Parteien heraus, während gleichzeitig die ausgeschlossene Raumstruktur aufgebrochen wird.

Während die Grenzüberschreitung für die Stadtbewohner ein Verbot ist, bewegen sich die Künstler in den semantischen Räumen unbeschränkt. Sie können die Grenze einfach überschreiten, weil sie einerseits von außerhalb in die existierenden Teilräume hineinkommen und zudem aufgrund ihrer semantischen Merkmale auch nicht zu den geteilten Räumen zählen, andererseits sind sie im Gegensatz zu den Figuren ihrer Umgebung mit Beweglichkeit ausgestattet. Diese Beweglichkeit der Künstlergruppe hängt mit ihren künstlerischen Gaben zusammen. Diese sonderbare Eigenschaft unterscheidet die

¹⁶⁴ Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. S. 339.

Künstler nicht nur von den Stadtbewohnern, sondern ermöglicht ihnen auch ihre Beweglichkeit zwischen den festgelegten Teilräumen. Somit ergeben sich anhand der Beweglichkeit zwei Gruppen der Romanfiguren: die der beweglichen und die der unbeweglichen Figuren. Die Gruppe der unbeweglichen Figuren besteht aus den Stadtbewohnern. Die beweglichen Figuren – die Künstler – sind die Handlungsträger, welche allerdings nicht auch unbedingt handeln müssen.¹⁶⁵ Bereits allein die Ankunft der Künstlergruppe bewirkt den Beginn der Veränderung der Raumstruktur des Romans und bringt das Stadtleben in Schwung. Die menschlichen Verhältnisse überspannen die gesamte Zeit vom Anfang bis zur letzten Nacht der Theateraufführung, in der Zwischenzeit gerät die Stadt in immer neue Streitssituationen.

Der Konflikt kumuliert schließlich im Tumult der Feuerszene. Durch die gegenseitige Hilfe, die gleichsam durch den heftigen Streit über die Schuldfrage zwischen den mitbeteiligten Stadtbewohnern begleitet wird, eskaliert endlich die gespannte Situation, und alle Anwesenden versöhnen sich friedlich miteinander. Im Lotman'schen Raummodell entspricht die Feuerszene ohne Zweifel einem Ereignis. Nach der Entfaltung dieses Ereignisses verschwindet schließlich die Grenze zwischen den beiden verfeindeten Parteien, da auch der Konflikt, der aus der Meinungsverschiedenheit resultiert, nicht mehr existiert. Dieses Ergebnis ist zunächst der Kunsterziehung durch die Opernaufführung geschuldet, durch welche es gelingt, die psychische Last der verfeindeten Gruppen zu mildern und eine kommunikative Ebene für beide Seiten zu schaffen. Wie aber gelangt man zu dieser Schlussfolgerung, was die Opernaufführung bei den Stadtbewohnern bewirkt und wozu die Kunst dient? Dies sind die noch offenen Fragen, die im nächsten Abschnitt behandelt werden sollen.

Um den Konflikt friedlich zu beenden, sind die Auswirkungen der Kunst notwendig, welche einerseits als Katalysator dahin gehend dient, dass die Stadt zunächst durch eine Krise erschüttert wird, welche andererseits zu einem späteren Zeitpunkt die Basis für eine Verbesserung liefert. Geht man indes den tiefer liegenden Ursachen auf den Grund, ergibt sich die althergebrachte politische Tradition des italienischen Volkes als der Hauptgrund, weshalb der Konflikt gewaltlos zum Ende gebracht werden konnte. Im An-

¹⁶⁵ Ebd., S. 342.

schluss soll eine Recherche rund um das hervorgehobene Hauptthema – Politik – durchgeführt und sollen die folgenden Forschungsfragen gezielt angesprochen werden: Welche politische Form wird im Roman repräsentiert? Welche Erzähltechnik verwendet der Schriftsteller, um diese politische Form zu veranschaulichen?

In der Ausgangssituation des Romans ist festgelegt, dass die beiden Parteien, obwohl sie in grundsätzlichen Punkten nicht übereinstimmen, sich trotzdem ihrer politischen Tradition verpflichtet sehen: Kontroversen werden in Aussprachen beigelegt, um gemeinsam die beste Problemlösung herauszufinden. Die Autonomie der Stadt entfaltet sich vor dem Hintergrund einer politischen Anschauung, in welcher sich die Individualität nach freiheitlichem Prinzip mit der Demokratie vereinigt. In dieser kleinen Stadt baut Heinrich Mann ein idealisiertes Modell der demokratischen Gesellschaft auf, in der eine Regierungsform ohne staatliche Eingriffe im Sinne der totalen Herrschaft des Volkes funktioniert. Um an bestimmten Punkten den Blick zu fokussieren, reduziert und vereinfacht der Schriftsteller die gesellschaftliche Situation der Stadt, die wirtschaftlich unabhängig, politisch ungebunden, gottesfürchtig und mit hierarchischen Gesellschaftsklassen dargestellt wird. Ohne jegliche Einflüsse aus der Außenwelt entstehen die Wirtschaftskonflikte und politischen Verwicklungen der Stadt ganz aus sich selbst heraus. So, wie schon die utopische Insel von Thomas Morus, isoliert sich diese italienische Bergstadt von der Welt.

Die Einwohner der Stadt, die der Schriftsteller hier darstellt, verkörpern zwar alle durchschnittliche Menschen, dennoch entsprechen sie gleichberechtigten Individuen, die für verschiedene Interessen und Überzeugungen stehen. Für den Leser sind die meisten Figuren dieses Romans, von denen mehr als Hunderte auftreten, nur mit ihrem Namen oder ihrem Beruf bekannt, dennoch können die Figuren in ihrer gesellschaftlichen Funktion erfasst werden. Sie werden vom Erzähler durch „die spotlightartig-präzise Beschreibungen ihres Aussehens, ihrer Gestik und Mimik, ihrer Sprechweise sowie ihrer Bewegungen zum Greifen nahe“¹⁶⁶ beschrieben. Aus Sven Soltaus Überlegungen folgt, dass derartige, scheinbar auf präziser Beobachtung beruhende Beschreibungen als

¹⁶⁶ Soltau, Sven: Demokratisches Erzählen – Eine narratologische Analyse zu Heinrich Manns „politischem“ Roman „Die Kleine Stadt“. München: Grin Verlag, 2005. S. 5.

eine Art Regieanweisung verstanden werden können, damit sie im Kopf des Lesers ganze Bilder entstehen lassen würden, sodann können den Auftrittsfiguren „markant[e] Charakter[e]“¹⁶⁷ verliehen werden. Mittels dieser Erzähltechnik gelingt es, dass das Volk hier nicht nur als „gesichtslose Masse“ erscheint, sondern dass jeder Einzelne von ihnen als ein bedeutungsvolles Individuum mit der menschlichen Eigenschaft angesehen werden kann, wodurch dieses Volk dem Leser „greifbar-lebendig“ vorkommt.¹⁶⁸ Weiterhin führt Soltau zu der Ansicht, dass die von dem Schriftsteller dargestellte Demokratie, die im Roman von den Durchschnittsmenschen gelebt und geschafft werde, nicht etwas Abstraktes, sondern „konkret machbar“ sei, sofern es Menschen gebe. Und dies solle die Botschaft einer solchen Erzähltechnik sein.¹⁶⁹ Als bemerkenswert an der erzähltechnischen Leistung Heinrich Manns hebt Peter Stein hervor, dass er jeden markanten Einzelnen aus einer Menschenmenge zu Wort kommen lasse, dass „alle zusammen in ihrer Vielstimmigkeit das Äquivalent zu dem bilden, was für [ihn] als mündiges ‚Volk‘ Ideal war“¹⁷⁰. Diese Erzählweise hält Ulrich Weisstein übrigens für Heinrich Manns ersten Versuch, als Autor „statt einzelner Charaktere ein ganzes Volk episch zur Darstellung zu bringen“¹⁷¹.

Zur Erörterung dieser Behauptung Weissteins lässt sich an die Forschungsergebnisse Soltaus anschließen. Er geht von der Ansicht Weissteins aus und gelangt zu folgendem Ergebnis: „Dass dieser Versuch gelungen ist, liegt an dem geschickten Umgang Manns mit dem dramatischen Erzählmodus.“¹⁷² Er weist zunächst wie Weisstein darauf hin, dass der Roman in fünf Kapiteln gegliedert ist, ähnlich der Gestaltung eines klassischen Dramas.¹⁷³ Jeder Figurauftritt wird vom Erzähler entweder knapp kommentiert, oder es

¹⁶⁷ In diesem Punkt stimmt Soltau mit Peter Stein überein. Siehe Soltau, *Demokratisches Erzählen*, a. a. O., Anm. 20, S. 6.

¹⁶⁸ Ebd., S. 6.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Stein, Peter: *Heinrich Mann*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2002. S. 58.

¹⁷¹ Weisstein, Ulrich: *Heinrich Mann*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962. S. 96.

¹⁷² Zit. aus Soltau, a. a. O., S. 5.

¹⁷³ In der Forschung Weissteins wird aufgezeigt, dass Heinrich Mann den Roman „Dramaturgischer Praxis folgend“ in fünf Kapiteln unterteilt. Darin ist jedes Kapitel in einem gewichtigen Ereignis zentriert. Siehe Weisstein: *Heinrich Mann*, a. a. O., S. 98.

werden lediglich kurze Hinweise auf die Redenden gegeben, wie dies bei Regieanweisungen in Dramen üblich ist. Im Roman dominiert die „autonome direkte Figurenrede“, die „die bloße kommentarlose Wiedergabe von Worten ohne verba dicendi“ ist.¹⁷⁴ Beispiele dafür häufen sich insbesondere in der Hauptszene des dritten Kapitels, in der sich die Opernbesucher während der Premiere im Theater miteinander unterhalten.

Vor Beginn der Opernvorstellung geht der Advokat hinaus, um dem störenden Glockengeläute der Kirche Einhalt zu gebieten, dann kehrt er erfolgreich zurück, und das Jubeln der Opernbesucher empfängt ihn, währenddessen sich aber die Zuschauer im Theatersaal unzufrieden über die Platzverteilung beschwerten. All dies zusammen entwickelt sich allmählich zu einem Tumult. Diese Szene wird, ebenso wie die anderen, von einem allwissenden Erzähler in der dritten Person erzählt, sodass der Leser durch den Blickwinkel des Erzählers die Romanhandlung nachvollziehen kann. Da der Blick sich rasch von einem redenden Zuschauer zum anderen bewegt, gewinnt der Leser die Informationen direkt von einer Vielzahl von Dialogen aus Sicht der jeweiligen Romanperson, sodass er das ganze Geschehen anhand der Berichte der redenden Figuren rekonstruieren kann. Als wichtige Anmerkung zu dieser Erzähltechnik des Schriftstellers fügt Yutaka Yamaguchi noch hinzu, dass „die Abwechslung vieler Dialoge dem Perspektivenwechsel ähnlich wirken [kann]“¹⁷⁵. Ein Beispiel im Kapitel drei ist folgendes:

Jemand im Parterre zischte: es war der Bäcker Crepalini.

„Zur Tür!“ rief die Galerie.

„Wie?“ antwortete er und hielt sein Bulldoggengesicht ich. „Ich habe sechs Plätze bezahlt, sie kosten mehr als eine Loge, und ich sollte nicht meine Meinung sagen?“

„Er hat recht, der Bäcker“, sagte droben der Schlosser Fantapiè zum Schlosser Scarpetta, und beide sahen sich drohend um.

„Ihr möchtet eine Tracht Prügel?“ fragte ein Mann im Fuhrmannskittel sie und warf alle zur Seite, um heranzugelangen. Im Orchester schlug der Schneider Chiralunzi mit seinem Horn gegen die Rampe.

¹⁷⁴ Soltau, a. a. O., S. 6, 7.

¹⁷⁵ Yamaguchi, Yukata: Heinrich Mann-Studien. Aus dem Japan. übers. von Engelbert Jorissen und Jacqueline Berndt. München: Indicium, 2000. S. 33.

„Die Hymne!“

„Sieh man an!“ sagte der Baron Toronni zu Frau Camuzzi. „Wir werden dem da nichts mehr zu tun geben.“ (KS 157)

Hier wird gezeigt, dass das Romangeschehen von einzelnen Stimmen aus dem Volk wiedergegeben wird, wobei es in direkter Figurenrede in Form von Dialogen präsentiert wird. Auch der Plot und die wichtige Szene des aufgeführten Theaterstücks „Die arme Tonietta“ werden durch die Unterhaltungen der Sänger im Zwischenakt und die Reaktionen der Zuschauer herausgestellt. Anhand des folgenden Beispiels lässt sich aufzeigen, wie die auf Dialoge aufgebaute Erzähltechnik extrem verwendet wird, als das Theaterpublikum über den Ablauf der Oper berichtet und darauf reagiert:

„Welche Fäuste! Welche Stimme! Was für ein Messer! Der arme Piero! Gerade kommt er aus den Armen seiner Tonietta, und jetzt hat er's mit jenem zu tun. Verdammst, der schlägt auf den Tisch, er will Wein.“

„Er ist betrunken. Und dann spricht er davon, dass er in der Hauptstadt seine Käse verkauft hat. Ein schöner Herr!“

„Erkennt ihr ihn denn nicht? Geradeso sieht der Conte Fossoneri in Calto aus. Wenn man recht hinsieht, hat auch der Baron Torroni-“

„Aber die Stimme des Piero ist immer über seiner, er mag schreien, wie er will. Der Piero wird ihn besiegen. Fest, Piero!“

„Er sagt, er habe ein Recht auf unsere Weiber? Er sei der Herr? Ein Hund bist du! Pfeift! Pfeift doch!“

„Glaube ihm nicht, Piero! Er ist nichts als ein Prahlhans, wir Frauen merken das gleich, und nie hat er die Tonietta gehabt.“

„Nieder mit ihm!“

„Die Sachen gehen schlecht, du verlierst den Kopf, Piero. Ach! Da rennt er ins Haus und wird ihr etwas antun. Wie die Männer dumm sind!“ (KS 175)

Das obige Zitat handelt von der Hauptfigur Piero im Opernstück „Die arme Tonietta“, welcher glaubt, dass ihn seine Frau mit dem Baron Trancredi betrogen habe, worunter er leidet. All dies wird durch den Schauspieler auf der Bühne vor dem Publikum inszeniert. Was hier vor dem Leser dargestellt wird, ist das Gerede im Publikum, welches als eine Folge kurzer Wortwechsel zum Ausdruck gebracht wird. Auf diese Weise wird die

Darstellung von der Zuschauermenge in Dialoge umgesetzt. Im italienischen Provinztheater scheint es recht lärmefüllt zuzugehen. Der häufige Wechsel der Erzählerperspektive gibt die Vielstimmigkeit der Zuschauermenge wieder. Wer welche Äußerung macht, bleibt unbekannt und unwichtig. In Bezug auf die Bedeutsamkeit einer solchen Erzählweise formuliert Yamaguchi in seiner Interpretation: „Oft wird die Technik verwendet, viele kurze Reden rasch und dicht hintereinanderfolgen zu lassen, um die Gefühle der Vereinigung bei der Menge darzustellen.“¹⁷⁶ Bereits das hier zitierte Beispiel gibt einen Einblick, wie alle Zuschauer ein ähnliches Gefühl empfinden. Ein solch kollektives Gefühl deutet die naive und mitfühlende Mentalität dieser Zuschauermenge an, welche sich vollkommen mit der Opernrolle identifiziert und die fiktive Opernhandlung als eine direkte Unterweisung für sich in der Realität akzeptiert. Die Gedanken und Gefühle – also die innere Bewegung der Zuschauer – werden durch den Inhalt der Sprache dem Leser unmittelbar mitgeteilt. Yamaguchi stellt demzufolge fest, dass der Roman im 20. Jahrhundert einen großen Beitrag besonders für die Erfassung der menschlichen Psyche geleistet habe.

Zur theatralischen Erzählkunst Heinrich Manns bringt Peter Stein dessen Dialog- und Szenentechnik in Verbindung mit Michail Bachtins „Prinzip der Dialogizität“. Stein weist dahin gehend auf die narrative Dialogizität Bachtins hin, dass perspektivische Brechung, Vielstimmigkeit, Dissonanz und Ambivalenz zu den Auswirkungen der Dialogizität gehören, wodurch eine veränderte ästhetische Konstruktion der Wirklichkeit erzeugt wird. Beim Werk „Die kleine Stadt“ wird hier von Stein hinsichtlich Bachtins Theorie ein wichtiger Gesichtspunkt hervorgehoben: Für die Darstellungsweise eines theatralischen Werks ist es entscheidend, dass sie nicht „monologisch-autoritärer“ erzählt, sondern „polyphon-dezentriert“ dargelegt wird.¹⁷⁷ In Anlehnung an diesen Aspekt Steins geht Soltau noch einen Schritt weiter. Seine Hypothese lautet „Die kleine Stadt“ soll ja [...] modellhaft für die Demokratie stehen.¹⁷⁸ Seine Argumentation folgt der Linie, dass notwendige Bedingungen eines demokratischen Systems – Meinungspluralismus, gleichberechtigte Kommunikation, die Dynamik der öffentlichen Meinung – durch

¹⁷⁶ Zit. aus Yamaguchi, a. a. O., S. 35-36.

¹⁷⁷ Vgl. Stein, a. a. O., S. 38.

¹⁷⁸ Soltau, a. a. O., S. 8.

vielstimmige zitierte Figurenrede und durch einen dramatischen Modus erfüllt werden könnten. Die öffentliche politische Kommunikation der Stadt lässt sich als eine – freilich dissonante – Stimme des Volkes, die aus anonymen Einzelstimmen konstruiert ist, vorstellen. Auch die Macht der Erzähler relativiert sich auf diese Weise in einem ganz demokratischen Sinne: Dem Prinzip des Pluralismus folgend, lässt der Erzähler viele Figurenstimmen gleichberechtigt zu Wort kommen, um einerseits seine eigene Ideologie zurückzustellen und um andererseits den Leser aus den ungefilterten Figurenauffassungen sich eine eigene Meinung bilden zu lassen.¹⁷⁹ In der Ansicht Soltaus gelingt mithilfe der dramatischen Erzählweise eine überzeugende Darstellung der Demokratie in einem Roman.

Die erwähnte Erzähltechnik zur Beschreibung der Masse lässt sich noch um einige Aspekte ergänzen. Die meisten Romanfiguren treten entweder wie kurz erwähnte anonyme einzelne Stimmen oder als Gruppen in Erscheinung, wie sich dies beispielsweise bei der Theateraufführung gut beobachten lässt. Im Opersaal verteilen sich die Zuschauer auf ihren Sitzplätzen – je nach ihrer wirtschaftlichen Leistungsfähigkeiten in der Loge, im Parterre oder in der Galerie. Die Reaktionen der Gruppen erkennt man anhand von Sätzen wie: „Die Logen waren belustigt. [...] Die Stehparterre lachte“ (KS 148) oder „Wir wollen die Tonietta hören!“ rief es von der Galerie. (KS 167) Auf diese Weise wird der Eindruck einer Zusammengehörigkeit zu den verschiedenen Sozialgruppen erweckt, und der Autor lässt den Leser deren Emotionen mitfühlen. Die Gruppierung der Einwohner erfolgt häufig in Pluralformen und in Kollektivenformen oder in Form indefiniter Pronome. Als Beispiele lassen sich folgende Textstellen anführen: „Gleich darauf *erinnerten sie sich*, dass die Geschichte sehr alt war und dass *sie* die Hühnerlucia *kann-ten*.“ (KS 10); „*Die Beamten* schrien: ‚Es lebe der Advokat!‘“ (KS 260); „Beim Bacchus!“ sagten *die Männer*. ‚Er ist verloren, Don Taddeo‘, sagten *die Frauen*“ (KS 332); „*Die Menge* hielt an und spähte hin.“ (KS 342); „*Man* fährt nicht ab! Die Komödianten sollen hierbleiben!“ befahl *das Volk*.“ (KS 412); „[...] und *alle, alle* hatten, wie der Alte endete, ein neidisches Gesicht.“ (KS 10); „*Alle* murmelten Beifall.“ (KS 384)

¹⁷⁹ Ebd., S. 8, 15-16.

Die Demokratie der „kleine Stadt“ offenbart sich aber nicht nur in der Erzähltechnik, zum Beispiel in der Beschreibung der Massenszenen, sondern sie spiegelt sich auch im Verhalten einiger wichtigen Figuren wider. Die erste behandelte Figur ist der Repräsentant des Volkes – der Advokat Belotti. In fast allen gesellschaftlichen Öffentlichkeiten des Romans – Café, Marktplatz, Straßen, Theater – steht seine Anwesenheit im Mittelpunkt des Kreises der Zuhörer. Wenn er zu den Leuten spricht, steht er auf der gleichen Stufe wie sie und tritt für ihre Interessen in den Vordergrund. Neben seinem Fortschrittsglauben äußert er sich in seinen Reden gerne über die Freiheit, die Menschlichkeit und behauptet, dass „der Wille aller ehrwürdiger ist als ein einzelner“ (KS 420-421). Auch als er zu Unrecht der Brandstiftung verdächtigt und verleumdet wird, verteidigt er sich nicht, sondern nimmt sogar die Schuld auf sich selbst. Er sagt nur: „,-ich glaube an die Gerechtigkeit des Volkes.“ (KS 395)

„Demokratie“ definiert man im Allgemeinen als eine „politische Ordnung, in der öffentliche Herrschaft an die Souveränität des Volkes gebunden wird“¹⁸⁰. Im Vergleich zur charakteristischen Gestaltung Belottis – trotz seiner Schwäche für Frauen in seinem Privatleben – weist es auf seine Qualität als demokratischer Politiker hin, dass er seinen Mitbürgern stets das Gefühl einer Gemeinschaftlichkeit und des „Willen aller“ als Grundprinzip seiner politischen Gedankens vermittelt.

Bei der Demokratisierung der Stadt stößt der Advokat Belotti nicht nur auf Widerstände aus der Oppositionspartei, sondern auch durch seinen politischen Hauptgegner – den Gemeindesekretär Camuzzi. Dieser ist zwar auch Anhänger der Fortschrittspartei, spielt jedoch den Widerpart des Advokaten Belottis. An einer Stelle spricht der Advokat zum Gemeindesekretär: „Man kann sagen, dass Sie, Herr Camuzzi, der Geist der Verneinung selbst sind und ich, der Advokat Belotti, der Genius der Tat!“ (KS 223) Die hier von Heinrich Mann gewählte Formulierung deutet auf einen Wandel zur Geist-Tat-Thematik Heinrich Manns beim essayistischen Artikel *Geist und Tat* (1910) hin. Demgegenüber ist Camuzzi aber auch der Einzige, der nie an der Unschuld Belottis bezüglich des Brandfalls zweifelt, und er ist derjenige, der Belotti in der Öffentlichkeit zu unterstützen wagt. Gerade durch seinen ständigen Widerspruch treibt er den Advokat zu stets neuen

¹⁸⁰ Prechtel, Peter: Metzler-Lexikon Philosophie: Begriffe u. Definitionen. S. 101.

Aktivitäten: „Wäre ich [hier: Belotti] die Persönlichkeit geworden, für die alle mich halten, wenn ich nicht Sie gehabt hätte, Camuzzi? Vielleicht musste Ihr Widerspruch meinen schöpferischen Drang anstacheln, damit Waschhaus und Theater, Vizinalwege und Licht entstehen konnten.“ (KS 224) Camuzzi verkörpert die Skepsis und die Tatenlosigkeit; Belotti hingegen ist voll Tatendrang. In dieser Konstellation der Romanfiguren pointiert Brigitte Bergheim die Produktivität der Gegnerschaft und wie jede Neuerung sowie jeder Fortschritt für die Stadt durch sie bewirkt worden ist.¹⁸¹

Den Kerngedanken der Demokratie, welcher vom Roman durch Form und Inhalt umrissen wird, bildet die Idee der Volkssouveränität. Das Interesse vor allem am „Volk“ kann man auch aus der Vorliebe für den Menschenfreund Georg Sand im Essay *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand* bei Heinrich Mann herauslesen. Dazu, weshalb Heinrich Mann wenige Jahre später das italienische Volk als Prototyp für seine Vorstellung vom „Volk“ im Roman *Die kleine Stadt* entwirft, äußert er sich in einem kurzen autobiografischen Text von 1911:

Ich habe mich viel in Italien aufgehalten: anfangs um der Farbe und Linien willen, die hier Land und Kunst haben, allmählich immer mehr aus Interesse am Volk. Früher brauchte ich in meinem Romanen ein empfindendes Einzelwesen, um es einer unzulänglichen Welt entgegenzusetzen. Zuletzt gefiel es mir, zum Träger meiner Empfindungsformen ein Volk zu machen, eine Gemeinschaft von Durchschnittsmenschen [...] Ich bin überall zu Hause, wo Menschlichkeit, das immer wachsende Erbe Europas gedeiht.¹⁸²

Darüber hinaus lässt sich im eben genannten Essay eine wesentliche Veränderung der poetologischen Intention Heinrich Manns aufzeigen, indem er eine radikale Abkehr von der Artisten-Pose der Verachtung des für die „Menge“ Geschriebenen vollzieht hin zu einer Haltung, die sich der Verbreitung der Kunst in die Massen verpflichtet. Seitdem betrachtet er das Volk als neues Kunstpublikum.¹⁸³ Die Forscher Renate Werner, David Roberts und André Banuls sind sich in dem Punkt einig, dass der Roman *Die kleine Stadt* für Heinrich Mann den Abschluss seiner ästhetisch-moralischen Bewusstseinskri-

¹⁸¹ Bergheim, Brigitte: *Das gesellschaftliche Individuum: Untersuchungen zum modernen deutschen Roman*. Tübingen; Basel: Francke, 2001. S. 48.

¹⁸² In Bezug auf die Quelle des zitierten Textes siehe Seite 31 (Anm. 9) bei Yamaguchi.

¹⁸³ Werner, Renate: *Heinrich Mann „Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand“*. Text, Materialien, Kommentar. S. 101.

se bedeutet.¹⁸⁴ „[D]enn die Befreiung des Einzelnen ist mit der Befreiung der Gesellschaft eins geworden.“¹⁸⁵ Heinrich Manns frühere Romanen *Im Schlaraffenland* und *Professor Unrat* gelten als Ausdruck einer instinktiven Ablehnung der Hässlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft, welche durch die Aneignung von Gedankengut Nietzsches und Flauberts geprägt ist. Eine solche pessimistische Anschauung spiegelt sich in den satirischen Werken Heinrich Manns wider. Der hier beschriebene Umbruch Heinrich Manns, weg von der Behauptung des einsamen Individualismus hin zur Verehrung der Volksdemokratie, lässt sich auf seine Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution und der philosophischen Anschauung Rousseaus zurückführen.

Die zentrale Bedeutung der Französischen Revolution für Heinrich Mann liegt vor allem darin, dass die Revolution „für ihn die Schule der Politik und das Muster der Logik der Macht überhaupt [wurde]“¹⁸⁶. David Roberts geht von der Erkenntnis aus, dass „das Problem der Macht“ schon immer die Hauptbeschäftigung Heinrich Manns repräsentiere. Und um das Problem zu beseitigen, scheint ihn die Französische Revolution aus der Historie in die Aktualität zurückzuholen. Für ihn wird eine positive Alternative der Revolution aufgezeigt, indem das Volk seinem eigenen Willen folgt und sein Schicksal in die eigene Hand nimmt – eine Sichtweise, die Heinrich Mann durch intensives Studium von Michelets Geschichtslehre und Rousseaus philosophischen Gesinnungen von Menschlichkeit und Brüderlichkeit erworben hat. Roberts sieht den Bürgerkrieg im Roman *Die kleine Stadt* als Miniatur eines ernsthaften Modells der Französischen Revolution, in dem das Volk im Namen der Freiheit gegen die Unterdrückung des Fleisches gegeneinander kämpft.¹⁸⁷ Obwohl die Überhöhung des Aufruhrs in der kleinen Stadt zum Bürgerkrieg in den Augen Roberts’ übertrieben ist, so ist er dennoch der Meinung, dass Heinrich Mann sich auf Rousseau beruft¹⁸⁸, dessen Gedankengut vornehmlich auf

¹⁸⁴ Vgl. Werner, a. a. O., S. 101-102. David Roberts: Heinrich Mann und die Französische Revolution. In: Heinrich Mann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. 4., erweiterte Aufl. Text + Kritik: München, 1986. S. 104. André Banuls: Heinrich Mann. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1970. S. 85.

¹⁸⁵ Zitat aus Roberts, David, a. a. O., S. 104.

¹⁸⁶ Roberts, David: Heinrich Mann und die Französische Revolution. S. 103.

¹⁸⁷ Hier bezogen auf die sexuelle Moral, die früher strikt befolgt wurde, aber nach der Ankunft der Künstlergruppe entfesselt wird.

¹⁸⁸ „Die kleine Stadt“ zeige den „Contrat Social“ in Aktion, so behauptet Roberts. Siehe Roberts, a. a. O., S. 108.

dem Glauben an die Zunahme der Menschlichkeit und an die Zukunft des Volkes beruht, wenn er den Vorgang einer erotischen Demokratie veranschaulicht.¹⁸⁹

Zur Frage, ob Rousseaus Gedankengut in *Die kleine Stadt* aufscheint, liefert Heinrich Manns im darauffolgenden Essay *Geist und Tat* (1910) eine indirekte Antwort. Wie sich diesem Artikel entnehmen lässt, ist Heinrich Manns Hochachtung vor dem französischen revolutionären Geist, vor den französischen Intellektuellen, vor allem vor den Literaten, vor Rousseau bis Zola, geerbt. Heinrich Mann zeigt dabei nicht nur seine Begeisterung über Rousseaus Persönlichkeit und sein Vertrauen in das Volk, sondern er hegt die gleiche Hoffnung in Bezug auf das deutsche Volk, dass es eines Tages zum „Geist Krieger“¹⁹⁰ in Deutschland werde. Das französische Volk ist nach Heinrich Mann „ein Volk mit literarischen Instinkten, das die Macht bezweifelt, und von so warmem Blut, dass sie ihm unerträglich wird, sobald sie durch die Vernunft widerlegt ist.“¹⁹¹ Eben dieses Bild eines Volkes projiziert Heinrich Mann im Roman *Die kleine Stadt* unmittelbar auf das italienische Volk, tatsächlich jedoch bezieht sich die Projektion auf das deutsche Volk.

André Banuls bemerkt, dass die Revolution von 1789 für Heinrich Mann als das direkte Ergebnis von Rousseaus *Contrat social* betrachtet werden sollte und dass auch *Die kleine Stadt* eine Art Parabel zu Rousseaus Ideen sei¹⁹²: „Die Demokratie sei in Staaten mittlerer Größe möglich, in denen jederzeit das gesamte ‚Volk‘ sich auf dem Forum versammeln könne als Vertreter der ‚volonté générale‘, die immer richtig (toujours droite) sei, aber durch die ‚volonté de tous‘, eine Summe von privaten Interessen, ‚volontés particulières‘ immer wieder durchkreuzt werde.“¹⁹³

¹⁸⁹ Ebd., S. 105.

¹⁹⁰ Vgl. im Artikel *Geist und Tat* bei Heinrich Mann. In: [seines.] *Macht und Mensch – Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. S. 13.

¹⁹¹ Zit. aus Mann, Heinrich, *Geist und Tat*, a. a. O., S. 13.

¹⁹² Zit. aus Banuls: Heinrich Mann, a. a. O., S. 85.

¹⁹³ Banuls: Heinrich Mann, a. a. O., S. 85. Die Entsprechungen zwischen Heinrich Manns „Die kleine Stadt“ und Rousseaus „Contrat Social“ wird hier bei Banuls dargelegt.

Um Banuls' Anschauung zu ergänzen, vertritt die Verfasserin die Ansicht, dass Heinrich Mann sich damit ausdrücklich dem kontraktualistischen Standpunkt Rousseaus anschließt, weil sich die folgenden Gedanken Rousseaus auch in *Die kleine Stadt* widerspiegeln: Der Mensch hat seine natürlichen Rechte – die Freiheit, sein eigener Herr zu sein –, und er darf nicht zum Instrument von Zwangsverhältnissen gemacht werden. Er ist frei geboren, und dennoch liegt er überall in Ketten – dies ist der Grundsatz Rousseaus in seinem *Gesellschaftsvertrag*. Im *Gesellschaftsvertrag* sind Zustandekommen und Bestand eines gerechten Staates von einem Gegenseitigkeitsverhältnis zwischen dem Einzelnen und seinen Mitmenschen in der Gemeinschaft abhängig. Weil der Einzelne die Fähigkeit zur Wahrnehmung der Verletzbarkeit der anderen besitzt, gewährleistet diese Wahrnehmung eine gegenseitige Rücksichtnahme auf die anderen. In der Gemeinschaft führt dies zum Prinzip der Gerechtigkeit und ist moralpsychisch in jedem Einzelnen verankert.¹⁹⁴ Dem „Volk“ in *Die kleine Stadt* entspricht die Eigenschaft, die Rousseaus in seiner ethischen Theorie über das Individuum in einer Gemeinschaft beschreibt. In dieser kleinen Stadt leben alle in einer politischen Gleichheit und Freiheit. Hier kennt jeder jeden, und jeder ist mit den anderen verkettet. Die Menschen kümmern sich um einander und äußern unmittelbar ihr Mitgefühl und ihre Sympathie, sowohl wenn es um die unglückliche Liebe in einem Opernstück geht als auch für die Opfer der Brandkatastrophe im Gasthaus in der Realität.

Das vorbehaltlose Vertrauen in seine Mitmenschen wird auch durch eine Romanfigur – den Advokaten – geschildert. Als dieser wegen des Brandes von seinem Amt entlassen wurde und zu Hause sitzt, hält er dennoch weiter am Glauben an seine Mitmenschen fest: „-ich glaube an die Gerechtigkeit des Volkes.“ (KS 395) Die Beschreibung des Advokaten veranschaulicht einen Charakter, der sich stets selbstlos um das Gemeinwohl bemüht und voll in die Vernunft des Volkes vertraut. Dank seiner jahrelangen Verdienste um die gemeinsame Sache gewinnt der Advokat das Vertrauen des Volkes wieder und kehrt daraufhin in sein Amt zurück. Die Einwohner haben einen nahezu unkontrollierbaren bürgerlichen Konflikt erlebt, in dessen Folge sie sich miteinander noch mehr solidarisieren. Im Verlauf des Romangeschehens werden die idealen Eigenschaften eines Volkes – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und Volkssouveränität – dargelegt, welche

¹⁹⁴ Sturma, Dieter: Jean-Jacques Rousseau. München: Beck, 2001. S. 143-146.

genau denen entsprechen, die Rousseaus politisches Konzept im *Gesellschaftsvertrag* enthält und die auch im Zuge der Französischen Revolution von den Revolutionären als Motto verwendet wurden. Auf der Basis ihrer Selbstbestimmung gelingt den Bürgern jedoch mithilfe ihrer Vernunft die Konfliktlösung und die Neukonsolidierung des gemeinschaftlichen Friedens. Nach dem Konflikt kommt der Advokat zu folgender Konklusion: „-wir haben uns begeistert, wir haben gekämpft, und wir sind ein Stück vorwärtsgekommen in der Schule der Menschlichkeit!“ (KS 421) So ist die Demokratie, wie Heinrich Mann mithilfe dieses Gesellschaftsmodells aufzeigen wollte.

Demokratie ist durch Konflikt errungen worden – aus dieser Perspektive kann der Konflikt als eine Art der sozialen Schließung betrachtet werden, obwohl er sich manchmal auch im extremen Fall in einen anarchistischen Zustand transformiert. Eben diese Meinung wird auch durch eine Romanfigur – den Gemeinsekretär Camuzzi – geäußert: „Man sieht sich plötzlich der Anarchie und dem Bankrott gegenüber und besinnt sich auf die Mäßigung und die Strenge, ohne die kein Gemeinwesen besteht.“ (KS 305) In diesem Ausnahmezustand wird es dem Menschen möglich, sich – als Teil des Ganzen – darauf zu besinnen, dass er sich für das Gemeinwohl einbringen soll. Ausgehend hiervon liegt die Vermutung nahe, dass Anarchie nach der Ansicht Heinrich Manns eine Übergangsphase zur Demokratisierung einer Gesellschaft sein könnte, obwohl durch sie eine potenzielle Gefahr eines Umstürzens der Gesellschaft besteht. Die Gefährlichkeit der Emotionalisierung der Massen wird auch in der Gasthaus-Brand-Szene dargelegt. Durch den schnellen Wechsel kurzer Äußerungen mit dauernd wechselnden Sprechern schildert der Autor das wankelmütige Verhalten des Volkes und die schwankende Volksmeinungen, in deren Folge die Schuld schon bald dem Advokaten Belottili zugeschoben wird.

Anarchie ist ein „Zustand ohne Herrschaft“, mithin die Freiheit jedes Einzelnen durch die allgemeine Freiheit. Aber wenn das Volk sein gutes Recht – die Freiheit – mit ausreichend Vernunft beherrschen kann, wird sich auf Basis des Gemeinwillens eine wünschenswerte Gesellschaftsform herausbilden. Als der bürgerliche Konflikt der kleinen Stadt zu Ende kommt, lernt das Volk daraus ebenfalls Folgendes: „Die Freiheit ist eine

gute Sache; darum soll man genau achtgeben, dass niemand zuviel davon nimmt.“ (KS 420)

Bereits in *Professor Unrat* hat Heinrich Mann seine politische Überzeugung im Hinblick auf die Sozialdemokratie mitgeteilt. Zu jener Zeit gilt ihm die Demokratie als eine politische Gesinnung, die im Gegensatz zum monarchistischen Deutschen Reich steht.¹⁹⁵ Und das Volk erscheint ihm als nichts anderes als eine ungebildete Masse, die ein hohes Potenzial für einen Umsturz der Gesellschaft besitzt. Im Roman *Die kleine Stadt* kann man in aller Deutlichkeit erkennen, wie Demokratie zu einem anzustrebenden Ziel im politischen Denken Heinrich Manns und das Volk zum Inbegriff des „Geist Kriegers“¹⁹⁶ wird. Und der politische Begriff „Anarchie“ wird in *Die kleine Stadt* nicht absolut negativ belegt wie in *Professor Unrat*, wo Anarchie sich wesentlich auf Unrats Despotie und den sittlichen Ruin der Gesellschaft bezieht und stets Zügellosigkeit, Dekadenz sowie moralische Entartung beinhaltet, sondern er besitzt von nun an einen neuen Bedeutungsinhalt. In einem anarchistischen Zustand kann man seine eigene Freiheit zwanglos sich entfalten lassen und sein Recht auf Selbstbestimmung ohne Grenzen ausüben. Anarchie, die hier für die Auflösung aller Herrschaft und Willkür über den Einzelnen steht, wird gedeutet als demokratischer Prozess der Befreiung und Entfaltung von der Konvention zur gesellschaftlichen Umwandlung, die der Bedeutung der Französischen Revolution für Heinrich Mann gleichkommt und somit positiv bewertet wird.

Dieser Roman sollte als ein Experiment mit dem Romanstil gewertet werden, womit Heinrich Mann die Fiktion einer Demokratie im Sinne Rousseaus aufbaut. Obwohl die Demokratie im Roman den Preis des vorübergehenden Chaos fordert ist, entscheidet sich das Volk letztendlich für sie, für die Versöhnung und Harmonie im Zusammenleben – und zwar durch seinen Gemeinwillen. Der Romanhandlung zufolge ist nach Ansicht Heinrich Manns die Demokratie das ideale politische System, um die Monarchie des Deutschen Reichs zu ersetzen. Zur Verwirklichung dieser Idee könnte jedoch eine tiefgreifende radikale Umwälzung des gesamten politischen Systems, durch welche die Ge-

¹⁹⁵ Vgl. Kapitel IV.2.4. in dieser Forschungsarbeit.

¹⁹⁶ Vgl. Mann, Heinrich: *Geist und Tat*. Im Essay: Macht und Mensch. S. 13. „Geist Krieger“ bezieht sich hier auch auf die Literaten und die Intellektuellen.

sellschaft einer Gefahr der Anarchie ausgesetzt würde – wie in der Französischen Revolution 1789 – nötig werden. Auf diese Weise ließe sich das Machtproblem der monarchischen Regierung, welche das Recht des einen auf den anderen negiert, von Grund auf auflösen. In der Demokratie lassen sich die Bestimmungen der Individualität und Gemeinschaftlichkeit miteinander verbinden, und jeder Einzelne kann nach dem Prinzip des freiheitstheoretischen Egalitarismus behandelt werden und sich an der Herrschaft sowie Gestaltung der Gesellschaftsordnungen beteiligen. Die politische Gegnerschaft, die normalerweise in einer autoritären monarchischen Gesellschaft eingeschüchtert und unterdrückt wird, wird hier anhand der Beispiele des Verhältnisses zwischen den Advokaten und dem Gemeindesekretär sowie des Parteienstreits in der Stadt hervorgehoben, da sie in der Demokratie die Gesellschaft nicht nur im Sinne von Fortschritt und Vollkommenheit belebt, sondern auch eine dynamische Entwicklung gewährleistet. Den Wandel der Stadt hat Brigitte Bergheim als „Demokratiepotential“ bezeichnet, da die kleine Stadt sich als „prinzipiell offene, weil veränderbare, den Maximen von Vernunft und Toleranz zugängliche Gesellschaft [erweist]“ und nicht zuletzt als „Gegenbild zum erstarrten Wilhelminischen Macht- und Obrigkeitsstaat“¹⁹⁷.

Um die Verwirklichung einer Demokratisierung der Gesellschaft durchzusetzen, benötigt es die geistigen Krieger, die gebildeten Menschen – das Volk. Im Volksbild in *Die kleine Stadt* lässt sich erkennen, dass die menschliche Natur immer mit den charakteristischen Schwächen beschrieben ist. Die Menschen, die dieses Volk bilden, sind triebverhaftet und wankelmütig. Wie sich der Mensch von seinen Schwächen unabhängig machen und einer Gesellschaft anpassen kann, erfordert dabei die Erziehung und Bildung, und der Romanhandlung zufolge bezieht sich dies insbesondere auf die ästhetische Erziehung. Im kommenden Unterabschnitt soll gezeigt werden, wie das Volk in *Die kleine Stadt* durch die ästhetische Erziehung bzw. die Oper geprägt und sich zu einem höheren Niveau der gesellschaftlichen Harmonisierung weiterentwickelt.

¹⁹⁷ Bergheim, a. a. O., S. 55.

3.2 Zur Funktion der Kunst

In diesem Teil der Arbeit soll zunächst eine kurze Fassung über die wandelnde Bedeutung der Kunst bei Heinrich Mann bzw. bei seinen erläuterten Romanwerken zusammengestellt werden. Im Folgenden steht dann die Fragestellung, welche Bedeutung die Kunst in der Gesellschaft besitzt und welche Funktion sie erfüllt, da im Roman *Die kleine Stadt* die Kunst eine unentbehrliche Rolle für die ideale Gesellschaft Heinrich Manns spielt, im Vordergrund.

Bekanntlich enthält die Thematisierung der Kunst bereits eine immanente Deutung durch den Autor. Kunst repräsentiert für ihn ein Ideal, welches man seelisch vor der Banalität des alltäglichen Lebens bewahren kann, welches jedoch in den Augen Heinrich Manns mit dem zeitgenössischen Bürgertum nicht kompatibel ist. Bei Heinrich Mann in den Jahren vor und um die Jahrhundertwende sind Kunst und Leben dementsprechend Antinomien, die als Instrument zur Kritik an der Dekadenz wirken. Die Künstler werden in seinen Werken parodiert. Im Roman *Im Schlaraffenland* wird die Kunst so dargestellt, dass diese und die Künstler den Reichen und Herrschenden, die vom kapitalistischen Prinzip der Herrschaft des Geldes korrumpiert werden, ausschließlich als Konsummittel dienen. Zu diesem Zeitpunkt stellt die Kunst ein Ornament lediglich für die Privilegierten der Gesellschaft dar und ist nicht für das allgemeine Volk zugänglich. Erst im Roman *Die kleine Stadt* stehen sich Kunst und Leben nicht mehr antithetisch gegenüber, sondern sind einträchtig miteinander verbunden. Die Kunst soll auch der breiten Masse angeboten werden und im Dienst des öffentlichen Lebens stehen – dieser Gedanke scheint erst im Essay *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand* auf, und Heinrich Mann folgt damit der Devise George Sands.

Erst im Roman *Die kleine Stadt* hat Heinrich Mann den Graben zwischen Kunst und Leben überbrückt und zugleich auch sein eigenes Problem der Einsamkeit des Künstlers und seiner Stellung in der Gesellschaft gelöst. Statt von der Gesellschaft isoliert und abgesondert zu werden, kann der Künstler sich dem praktischen Leben widmen und daran mitwirken. Eine wichtige Künstlerfigur des Romans – der Tenor Nello – verkörpert einen solchen Typ des Künstlers, der deutliche Anzeichen der gesellschaftlichen Isolati-

on und Vereinsamung aufweist.¹⁹⁸ Diese Künstler-Eigenschaft besitzt eine andere Romanfigur – der Kapellmeister Dorlenghi – ebenfalls, jedoch empfindet er gleichsam die Kunst-Bedürfnisse seiner Mitmenschen und will mithilfe seiner Leistung für die Gemeinde beitragen: „Ich fühle eine Musik in mir, nach der es ein ganzes Volk verlangt, und manchmal, inmitten des Fiebers der Arbeit, meine ich, in der Ferne das dumpfe Geräusch dieses Volkes zu hören, das wartet.“ (KS 117) Statt hochnäsig und lebensfern aufzutreten, stellt er sich als Künstler doch in den Dienst des Volkes.

Auch die anderen Künstlerfiguren des Romans mischen sich unter die Stadtbewohner. Ihr Künstlerdasein hinterlässt den Eindruck, dass ihre Lebensweise anderes ist als die des Bürgers. (KS 132) Der Temperamentsunterschied zwischen einem Künstler und einem anderen Menschen besteht aus seiner Vitalität und heiterer Sinnenlust, wodurch ein höheres Lebensgefühl aufkommt, welches auf die anderen ansteckend wirkt. Allein ihr Künstlerdasein lockert die moralische Verklemmtheit der Stadteinwohner und bringt Abwechslung in den kleinstädtischen Alltag: „Unsere Ankunft“, sagt Nello, „hat belebend gewirkt auf die Einwohner dieser Stadt. Auf einmal ist ihnen der Mut gekommen, ihre Laster in Freiheit zu setzen.“ (KS 133) Die Künstlergruppe wird von den Anhängern des Priesters Don Taddeo für den Verfall der Sitten in der Gemeinde verantwortlich gemacht, und Gerüchte über die unsittliche Lebensweise der Künstler verbreiten sich wie ein Lauffeuer durch die Stadt. Am Beispiel einer Künstlerfigur – der Primadonna Flora Garlinda – lassen sich die von den Stadtbewohnern geäußerten Ansichten und Vorurteile nachvollziehen: „Denn Sie [hier: Flora] vereinigen wahrhaftig Schönheit und Kunst. Ihr Leben, Fräulein, muß voller Genugtuung sein.“ (KS 185) „Die Primadonna hat ein Kind, wie ich höre, von dem Tenor. Die guten Sitten finden sich nicht auf dem Theater.“ (KS 201)

Obwohl die Künstler anfänglich verkannt und mit Vorurteilen belegt werden, werden ihnen doch am Ende der Opernsaison Würdigungen und Ehre zuteil. Durch szenische Interpretation und Performance ermöglichen die Künstler ihren Zuschauern, die Oper mit allen Sinnen zu erleben. Die Künstler liefern den höchsten Wert und Schönheit der

¹⁹⁸ Vgl. Hasubek, Peter: Der Indianer auf dem Kriegspfad: Studien zum Werk Heinrich Manns 1888-1918. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1997. S. 167.

Kunst, und dadurch erreichen sie eine Entfaltung der menschlichen Sinnlichkeit und eröffnen dem Publikum eine neue Dimension der Menschlichkeit. Deren Begeisterung zeigt sich zum Beispiel am Ausruf eines Stadteinwohner: „Sie [hier: die Künstler] hinterlassen uns eine Erinnerung an die Ideale.“ (KS 303)

Zur Zeit der Jahrhundertwende ist die Opernaufführung ein wesentlicher Teil der institutionalisierten Kulturszene der bürgerlichen Welt. Sie verkörpert ein öffentliches kulturelles Ereignis, an welchem sich jeder in der Gesellschaft beteiligen kann. Im Roman wird die Auswirkung der Opernmusik auf den Menschen deutlich hervorgehoben. Willi Jasper merkt an, dass Oper und Musik bei Heinrich Mann nahezu synonyme Begriffe seien und dass die Oper ein passendes Medium sei, um Leidenschaft auszudrücken und zu empfinden.¹⁹⁹ Betrachtet man diese Ansicht Heinrich Manns im Kontext des Romans, so wird deutlich, dass er die italienische Opernmusik als Wesenskern der idealen Demokratisierung einer Gesellschaft ansieht. Heinrich Manns Interesse an der italienischen Opernmusik lässt sich im Werk an einer Anzahl musikalischer Einzelszenen verfolgen. In einer Tagesbuchaufzeichnung von 1906/07 formuliert er seine Gedanken zur italienischen Opernmusik und verteidigt sie gegen Vorwürfe:

Die ital. Musik ist nicht banal. Wenn sie geistig nicht vorgeschritten ist, hat sie doch eine sinnliche Macht, die die anderen Nationen nicht erreichen und die sie darum nicht banal nennen sollten. Für mich ist sie Erholung. Die Musik in Italien, wie das Volk, beruhigen mich. Diese naive Animalität dient mir als Ausgleich für meine Geistigkeit; ihr leichtes Leben ist der geduldige Träger meines angestrebten. Denn ich habe meiner Geistigkeit Recht gegeben und meine Sinnlichkeit nur benutzt, um Geist aus ihr zu machen.²⁰⁰

Der entscheidende musikalische Einfluss auf *Die kleine Stadt* ist von dem Maestro Giacomo Puccini ausgegangen.²⁰¹ Während seines Italienaufenthalts im Jahr 1900 hört Heinrich Mann zum ersten Mal die Klänge der „Bohème“ von Puccini. Danach folgt er von Stadt zu Stadt den Operntruppen, die Puccinis Werke präsentieren. Beim Hören dieser Musik empfindet Heinrich Mann das „leidenschaftliche Lebensgefühl jener Tage“

¹⁹⁹ Jasper, Willi: Der Bruder Heinrich Mann. S. 67.

²⁰⁰ Zit. aus Ebersbach, Volker: Heinrich Mann. Leipzig: Philipp Reclam jun. Verlag, 1978. S. 113.

²⁰¹ Die angegebene Information über Heinrich Manns Vorliebe für Puccini basiert auf seinem Erinnerungsbuch *Ein Zeitalter wird besichtigt*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2001. S. 309-317.

und versetzt sich „sofort in den Zustand einer vollkommenen Liebe“²⁰². Ohne Puccini hätte Heinrich Mann diesen Roman nicht geschrieben – dies behauptet er jedenfalls in seinem Essay *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Auch seine geistige Vorliebe für den Komponisten Puccini findet ihre Abbildung in der Figurgestaltung des Kapellmeisters Dorlenghi. Dorlenghi ist der werdende Puccini, der mit seiner glühenden Sehnsucht Musik für die Welt und auch für ein ganzes Volk zu ersinnen sucht. „Die Volksnähe läßt Puccini Musik im Roman ‚Die kleine Stadt‘ zum akustischen Medium eine sich demokratisierenden Gemeinwesens werden, durch das der Volkswille sich reaktionärem Dunkelmännertum überlegen erweist.“²⁰³

Nach Heinrich Mann soll Kunst als Erziehung der Gesellschaft betrachtet werden, und die Opernmusik bzw. die ästhetische Erziehung soll dabei im Dienst zur Gestaltung des „Volksgeistes“ stehen. Aus der gesellschaftlich-historischen Perspektive sieht Thomas Nipperdey in Musik auch eine erzieherische Funktion: „Musik ist mit bürgerlicher Bildung wie Geselligkeit und den Normen und Pseudonormen des Dazugehörens eng verbunden.“²⁰⁴ Er beobachtet die großen Musikszene um 1900 und macht dazu Bemerkungen, die hier in drei Punkten in Kürze zusammengefasst werden: 1. Musik ist „ein Reich der Freiheit“ und „Ausdruck eines Inneren und/oder seines Empfindens der Welt“. 2. Sie ist Verkörperung einer romantischen Gegenwelt, die dem Geist des Zeitalters gegenübersteht. 3. Sie könnte sich auch mit einem nationalen Gestus verbinden. Vergleicht man die Musikbeschreibungen mit den vorstehenden Gesichtspunkten Nipperdeys im Roman *Die kleine Stadt*, so lassen sich vergleichbare Beschreibungen finden. Hierfür sollen zwei Beispiele angeführt werden: Zunächst die Beschreibung eines Opernbesuchers, was die Opernmusik in ihm auslöst und welche Wirkung sie auf ihn hat:

Dieses Stück ist gut, denn es macht, dass mir Ideen kommen. Ich sehe zu wenig, um die Bühne zu unterscheiden; aber in diesen Klängen erweitert sie sich mir zu einem Lande unendlicher Liebe. Ein ganzes Volk hält sich umschlungen und verbrüdet sich. Es hat gültigere, geistigere Gesichter, als sonst Menschen haben. (KS 170)

²⁰² Zit. aus Mann, Heinrich: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, a. a. O., S. 311.

²⁰³ Zit. aus Ebersbach, Volker: *Heinrich Mann*. S. 113.

²⁰⁴ Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1866-1918*. Erster Band. München: Beck, 1998. S. 742.

Hier wird darauf hingewiesen, wie die menschlichen Sinne durch die akustische Wahrnehmung von Musik sensibilisiert werden und wie man sich davon bereichert fühlt und folglich seine Sinne über eigene Befangenheit vom momentanen Schicksal heraus erweitert. Die sinnliche Kraft der italienischen Musik macht sogar die Liebe erfahrbar, und zugleich weckt sie im Menschen die Sehnsucht nach Liebe im engsten wie auch im weitesten Sinne – die Liebe zu den Mitmenschen. Die Sublimierungsfunktion der Musik wird in einem Monolog des Kapellmeisters Dorlenghi explizit zum Ausdruck gebracht:

Ich habe also ein Volk gesehen! Das Volk, für das der Maestro Viviani seine Oper geschrieben hat. Ich wusste es, wir seinen nicht allein; ein Volk höre uns! Wir wecken seine Seele, wir [...] Und es gibt sie uns! [...] Es erfindet für uns, dies Volk, es fühlt und tönt in uns. In der Musik der ‚Armen Tonietta‘ hat es seinen eigenen Tonfall wiedererkannt, seine Gesten, sein Tempo. Die ungeheure Wirklichkeit der Klänge und Gesichte übertraf vielleicht, was sie je erlebten. [...] Ein verklärtes Erdengefühl weitete sie, mitten im Drang der Leidenschaften; der Kampf, die Wonne und das Leiden gingen in die tönende Harmonie ihrer Erde ein. Die singenden Gestalten waren stärker und reiner als sie, und doch sie selbst. Da waren sie glücklich, Menschen zu sein. Sie liebten einander. (KS 219-220)

Auf diese Wirkung der Musik legt Heinrich Mann großen Wert, da „das Verlangen nach Liebe das Beste im Menschen sei, könne die italienische Oper auf diese Weise dem Menschen zum Guten hinführen“²⁰⁵. Die große Musik erzeugt Mitgefühl und führt so zu einem wahren Willen universaler und kosmischer Bruderliebe. Der daraus resultierende selbstlose Erleuchtungsgeist regt dazu an, dem Menschen in brüderlicher Solidarität zu dienen und Gemeinwohl zu stiften und sich so zu einem Teil des idealen Volks zu erziehen. Demnach erfüllt die Musik/Kunst ihre soziale wie auch politische Funktion, indem sie in einer menschlichen Gemeinschaft einen wertvollen Beitrag zur Harmonisierung von Polaritäten und zur Völkerverständigung leistet.

Zu bemerken ist, dass sich die Inszenierung der Oper deshalb so leicht rezipieren lässt, weil das Opernstück die Thematik des Ehebruchs und sonstiger Liebeshändel behandelt und dabei Motive wie Eitelkeiten, Ehrgeiz, Egoismus darstellt, die auch bei den Bewohnern der kleinen Stadt die wichtigsten Beweggründe für ihre Unternehmungen sind.²⁰⁶ Mit anderen Worten: Das Opernstück spiegelt die sozialen Verhältnisse und deren Änderung wider und schafft es mühelos, einen Weg in die Innenwelt der Zuschauer

²⁰⁵ Ringel, Stefan: Heinrich Mann: Ein Leben wird besichtigt. S. 217.

²⁰⁶ Brigitte, Bergheim: Das gesellschaftliche Individuum. S. 66.

aufzuschließen, da seine Thematik eben gerade keine komplizierte Ideologie oder politische Intention²⁰⁷ beinhaltet, sondern sich auf Wille und Gefühle bezieht – die leutselig menschlichen Züge, die durch die Darbietung der Komödianten zum Ausdruck gebracht werden und in denen sich die Zuschauer wiedererkennen und dadurch emotionale Sympathie sowie Resonanz erzeugen. Diese sublimierte Gefühlsbewegung in der Oper wird zum Erlebnis des Geistes, und die Bewegung des Geistes wird zu Taten, zum Fortschritt und schließlich zur Kraft der Demokratie. Die belehrende Funktion der Opernkunst stellt durch deren ästhetische Wirkung eine starke Emotionalität her. Darauf basierend lässt sich vermuten, dass die Bühnenkunst im Sinne Heinrich Manns nicht als Instrument ideologischer Fixierung dienen, sondern im Sinne der Gestaltung des brüderlichen „Volksgeists“ eingesetzt werden soll. Manifestiert sich nun die politische Tat in Verbindung mit dem Volksgeist, wird auf diese Weise der „Fortschritt der Menschlichkeit“ erzielt. Wie es auch die Romanfigur Advokat Belotti ausdrückt, wurden die Zuschauer nach der Opernsaison und des Bürgerkriegs ein gemeinsames Stück in der „Schule der Menschlichkeit“ vorwärtsgetrieben.

Der theaterbegeisterte Heinrich Mann lässt stets „die theatralische Handlung als Spiegel des Lebens [dienen]“²⁰⁸. Ein Beleg dafür findet sich in einer der wesentlichen Episoden des Romans, dem dritten Kapitel. Obwohl der inhaltliche Schwerpunkt ganz auf der Opernaufführung liegt, wird die Darstellung der Opernhandlung vollständig um die Reaktionen der Massenzuschauer zentriert. Statt die inhaltlichen Details unmittelbar aus dem Text zu erfahren, muss sich der Leser den Verlauf der Opernhandlung aus verstreuten Hinweisen der Schauspieler oder des Publikums mühselig zusammenstückeln. Wie sich aus dem Umfang der Beschreibungen über die Reaktion der Zuschauer entnehmen lässt, liegt der Akzent des Erzählers besonders auf dem außerkünstlerischen Feld. Das „Volk“ fungiert hier als wesentlich behandelndes Objekt der Darstellung: Es ist zwar kaum mit

²⁰⁷ In der Jahrhundertwende macht sich zunehmend ein nationaler Charakter in der deutschen Musik (gegenüber der italienischen Oper) bemerkbar, wie zum Beispiel in der Musik von Richard Wagner. Vgl. Nipperdey: Deutsche Geschichte 1866-1918. S. 746-750. Wie vorher erwähnt, handelt das Opernstück von einer tragischen Liebesgeschichte.

²⁰⁸ Weisstein, a. a. O., S. 99.

künstlerischen oder kritischen Fähigkeiten begabt, aber besitzt unleugbar ästhetische Reize.²⁰⁹

Durch das dramatische Bühnengeschehen erzielt die vorgeführte Oper große Wirkung auf das Gemüt des Publikums,²¹⁰ was sich darin zeigt, dass die Theaterzuschauer stets miteinander Wörter wechseln und ihr Berührt-Sein offen zeigen. Sowohl während der Theaterveranstaltung als auch vor dem Beginn, vor den Auftritten einiger Schauspieler, werden auch in der Pause die Äußerungen der Opernkünstler und der Zuschauer parallel wiedergegeben. Nicht nur in Kapitel drei findet man die Selbstinszenierung der Stadteinwohner, sondern darüber hinaus auch im Rest des Romans. Ulrich Weisstein zufolge wird hier „das Spiel im Spiel“ zum ersten Mal bei Heinrich Mann als eigentlich „handlungsbildendes Mittel“ verwendet.²¹¹

Wichtigster Handlungsort des Romans ist die Piazza, umgeben von Café, Apotheke, Dom und Kaufmannsladen – das Zentrum des städtischen Lebens. Was auf dem Platz passiert, wird beobachtet. „Auf diese Weise wird der Platz zur Bühne, und die Konstellation entspricht ganz derjenigen bei der Opernaufführung, in dem das Publikum vom Café aus die Ereignisse auf dem Platz betrachtet, kommentiert und zugleich selbst mitspielt.“²¹² Jeder einzelnen Figur der kleinen Stadt wird mit ihrem Namen und Beruf eine Rolle im Rollenspiel zugeteilt, und deren theatergemäßes Verhalten entspricht der Handlung des Romans. Das gesamte öffentliche Leben ist von Theatralik geprägt.²¹³ Auch das Ende des Romans, der mit dem versöhnlichen Ausgang endet, knüpft an die Tradition der Komödie an. Angesichts all dieser Theaterelemente im Roman wird zu Recht darauf hingewiesen, dass die bürgerliche Gesellschaft hier absichtlich als „theatralische Gesellschaft“ abgebildet ist.

²⁰⁹ Winter, Lorenz: Kunst und Kommunikation. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag, 1965. S. 42, 43.

²¹⁰ Ulrich Weisstein bezeichnet dies als „melo-dramaturgische Effekte“, siehe Weisstein: Heinrich Mann. S. 102.

²¹¹ Weisstein: Heinrich Mann. S. 99.

²¹² Zit. aus Bergheim, Brigitte: Das gesellschaftliche Individuum. S. 67.

²¹³ Wie bereits vorher ausgeführt, steht der Aufbau des Romans in Analogie zum klassischen Drama, da er in fünf Kapiteln strukturiert ist und eine in sich geschlossene Handlung beschreibt.

Die Prägung durch das Theatralische bringt Mann – wie es Helmut Koopmann und Peter Stein auf ähnliche Weise betrachten – dazu, dass „das Sich-Zeigen des Unsichtbaren im Sichtbaren“²¹⁴, nämlich „die Botschaft vom wahren Charakter der Wirklichkeit überzeugend verkündet werden kann“²¹⁵. Eine theatralische Gesellschaft im Roman darzustellen, ist für Heinrich Mann eine adäquate Form, um dem Leserpublikum sein demokratisches Gesellschaftsmodell wirksam zur Kenntnis zu bringen und es anzuregen, sich Gedanken darüber zu machen. Mit der Situation am Ende des Romans, in dem die Protagonisten aus eigenem Antrieb Frieden schließen, verweist der Roman über sich hinaus auf das wilhelminische Deutschland. Auch wenn es für die Demokratisierung der Gesellschaft eines Fortschritts mit anarchistischem Potenzial bedarf, ist es dennoch möglich, gesellschaftliche Übereinkünfte im Sinne von Toleranz und Vernunft des Volkes zu erzielen.

Zum Schluss soll noch einmal auf die narrative Struktur des Romans zurückgekommen werden. Im Vergleich zur Ausgangssituation stellt sich bei der Endlage der Romanhandlung eine markante Veränderung ein. Auf der Handlungsebene werden die verfeindeten Stadteinwohner durch das sinnliche Kunsterlebnis der Oper entwaffnet und verbrüdern sich schließlich miteinander, und die darauffolgende allgemeine Versöhnung zwischen den oppositionellen Parteien verändert die Ordnung der dargestellten Welt. Nach der Abreise der Künstlergruppe kehrt in der Stadt die gewohnte Ruhe ein, und es erfolgt dabei die Rekonstruktion der semantischen Raumverteilung. Die Grenze, welche die Einwohner in zwei disjunkte Teilräume innerhalb der Gesellschaft separiert hatte, wird aufgehoben. Und in der Romanwelt ergibt sich nur noch eine Gegenüberstellung. Fortan gehören die vereinten Stadteinwohner zu dem Raum, der durch Merkmale wie Brüderlichkeit, Liberal, Freiheit und Offenheit charakterisiert ist, während sich der andere Raum über Merkmale wie Egoismus, Heimlichkeit, Enge und Abgeschlossenheit bestimmen lässt. Dieser semantische Raum lässt sich anhand des parallel laufenden Handlungsstrangs bilden, welcher sich auf die tragische Liebesgeschichte zwischen Nello und Alba bezieht. Wie bereits erwähnt, findet die heimliche Liebesbeziehung nur in der Landschaft/Natur statt. Aus diesem gegensätzlichen topografischen Verhältnis zwischen

²¹⁴ Stein: Heinrich Mann. S. 37.

²¹⁵ Koopmann: Thomas Mann – Heinrich Mann. S. 210.

Stadt und Natur heraus wird die Romanwelt an einer räumlichen Grenze – am Stadtrand – geteilt.

Während die Liebe zum Schluss ein tragisches Ende findet, feiert die Stadt voller Lebensfreude. Das sich daraus bildende Begriffspaar „tot-lebendig“ oder „hoffnungslos-hoffnungsvoll“ ist hier nicht nur einfach ein Zuordnungsmerkmal bei der semantischen Raumteilung, sondern auch als Metapher zu gebrauchen. Die ungeteilte Privatheit der absoluten Liebe lässt sich die Liebenden aus der Gesellschaft entfernen, und deren tragisches Ende symbolisiert „die Unmöglichkeit einer gesellschaftsenthobenen, von der lebendigen Kommunikation getrennten Existenz“²¹⁶. Dies entspricht wiederum dem Grundgedanken im Gesellschaftsvertrag Rousseaus, dass das menschliche Leben überall mit der Gesellschaft verflochten ist und man nur als Bürger ein authentisches und ausbalanciertes Leben führen kann. Durch die Kontrastbetonung der semantischen Gegenräume der Romanwelt weist die Vorwegnahme der menschlichen Zukunft Heinrich Manns ausdrücklich darauf hin: Die hoffnungsvolle Zukunft liegt in einer fortschreitenden Demokratisierung der Gemeinschaft, welche die Verbindung von Persönlichkeit und Gesellschaft basierend auf Gleichberechtigung und gegenseitiger Unterstützung aller Einzelnen im Bewusstsein der Brüderlichkeit und mit gemeinsamer Verantwortung für das Ganze wieder zur Lebensform der Menschheit werden lässt.

Durch die Darstellung des utopischen Gesellschaftsmodells in *Die kleine Stadt*, präsentiert in einer konträren Form des Kulturgemäldes²¹⁷ mit dramatischer Struktur, er bietet sich dieses Gesellschaftsmodell eines siegreichen Fortschrittsoptimismus als erstrebenswerte Alternative und Ersatz für eine gegenläufige Gesellschaftsform. In diesem Sinne enthüllt der Roman die Unzulänglichkeit des wilhelminischen politischen Systems, indem er ein offensichtliches Gegenbild zur wilhelminischen bürgerlichen Gesellschaft darstellt. Trotz vieler Unterschiede zu Heinrich Manns anderen Satire wie *Im Schlaraffenland* und *Professor Unrat* vertritt die Verfasserin die Ansicht, dass es sich auch bei *Die kleine Stadt* um ein satirisches Werk handelt, welches hinsichtlich der da-

²¹⁶ Bergheim, Brigitte: Das Gesellschaftliche Individuum. S. 52.

²¹⁷ Hier bezogen auf die „nord-südliche Synthese“ in der kulturpolitischen Weltanschauung Heinrich Manns. Vgl. in dieser Forschungsarbeit in Kapitel III. 2 „Der utopische Roman“.

rin durchführbaren kulturpolitischen Gedanken in positiven Bildern für die Umwandlung der Gesellschaft wirbt. Der Gesellschaftsroman Heinrich Manns ist somit erfolgreich im Gewand eines utopischen Romans umgesetzt.

V. Schlussbemerkung

Die deutsche literarische Epoche „Jahrhundertwende“ und das deutsche Kaiserreich liegen bereits etwa hundert Jahre zurück. Die damaligen sozialen Zustände lassen sich heute nur noch durch Schriftliches und eine geringe Menge an Fotografien visualisieren. In diesem Sinne kann der Gesellschaftsroman als eine besondere Art der Dokumentation von Geschichte gelten, wodurch die historische Vergangenheit aus verschiedenen subjektiven und ästhetischen Beschreibungen wahrgenommen werden kann. Obwohl in dem satirischen Gesellschaftsroman immer nur eine verkehrte Romanwirklichkeit entsteht, entsprechen die von Heinrich Mann geschilderten Lebensformen des wilhelminischen Bürgertums gewissermaßen den historischen Beschreibungen, nur vorgetragen in einem viel schärferen und satirischen Ton.

Angesicht der ideologisch-utopischen Eigenschaft unterscheidet sich *Die kleine Stadt* von den anderen beiden hier analysierten Gesellschaftsromanen *Im Schlaraffenland* und *Professor Unrat* und wird daher nach den soziologischen Kriterien von Ralf Dahrendorf als „Utopischer Roman“ bezeichnet und der Gattung des Gesellschaftsromans zugeordnet. Beim Vergleich der satirischen und der utopischen Schreibweisen im Gesellschaftsroman Heinrich Manns gelangt diese Forschung zu den folgenden Ergebnissen: Die Gemeinsamkeiten zwischen Satire und Utopie liegen erstens in der politischen Intention des Schriftstellers, wodurch Heinrich Mann die soziale Wirksamkeit mittels seines literarischen Schaffens abbildet und die eigene Ideologie darin einsetzt, um die gesellschaftliche Wirklichkeit grundlegend zu beeinflussen. Zweitens: Die verkehrten Welten, die sowohl im satirischen Roman als auch im utopischen Roman Heinrich Manns entstanden sind, dienen hier als Gegenbilder zur wilhelminischen Gesellschaft. Beide sind zum Zweck der moralischen Belehrung geschrieben und erfüllen eine kulturkritische Funktion.

Obwohl die beiden literarischen Ausdrucksformen kulturkritische Funktionen ausüben, sind sie durch Unterschiedlichkeit gekennzeichnet. In der Satire wird die Kritik durch ein negatives Abbild dargestellt; in der Utopie aber durch ein positives Sinnbild ersetzt,

indem es als ein Ideal der Wirklichkeit gegenübersteht. Der Handlungsablauf einer Satire orientiert sich normalerweise an einer untergegangenen Tendenz, so wie der Niedergang bei Andrea Zumsee in *Im Schlaraffenland* und Unrat in *Professor Unrat*. Im Gegensatz zur Satire endet die Romanhandlung einer Utopie in der Regel mit dem Happy End. Insgesamt knüpft das utopische Denken Heinrich Manns an das ideale Gesellschaftsbild der deutschen Romantiker an, nur wird das Ideal des Mittelalters durch ein demokratisches Zeitalter im Roman *Die kleine Stadt* ersetzt. Außerdem richtet der Utopist seine Aufmerksamkeit mehr auf die Gegenwart als auf die Zukunft; der Satiriker hingegen besinnt sich ganz auf die Gegenwart.

Im Roman *Im Schlaraffenland* wirkt die Darstellung der modernen Geldgesellschaft im Kontrast zu der historischen Realität stark ironisiert. Ihr liegt der Gedanke zugrunde, dass Geld als göttliche Macht verkörpert wird, der ein noch höherer Wert als dem Menschen zukommt. In der Romanwelt wird ein offensichtlicher Kontrast zwischen der Welt der Großbourgeoisie und der des Kleinbürgers geschaffen. Mit diesem Gesellschaftsmodell prangert Heinrich Mann die Abhängigkeit der menschlichen Beziehungen und der Kultur vom Geld an, wobei er durch vier Kulturszenen – in Café, Salon, Theater und Zeitungsredaktion – die Korruption des Geisteslebens bzw. in der Berliner Gesellschaft impliziert.

In *Professor Unrat* richtet Heinrich Mann den Angriff auf das Bildungssystem. Die Schule und der Lehrerkörper im Roman werden zum Zweck der Ideologiebildung des Deutschen Reichs instrumentalisiert und die Schüler zum Untertan erzogen. Ab diesem Werk entwirft Heinrich Mann sein Konzept über die Macht-Thematik. In der Konstellation der Romanfiguren Unrat-Lohmann wird die Antithetik von Macht und Geist repräsentiert. Lohmann, der als Zeitgeist der Dekadenz verkörpert, ist hinsichtlich seiner realitätsfernen Haltung und seiner menschlichen Verarmung zum Scheitern verurteilt. Die Kritik an dieser Geisteshaltung markiert auch den Wendepunkt Heinrich Manns, dass er sich demnach von der aristokratischen Ästhetik zu verabschieden hat.

Das Thema „Gesellschaftlicher Außenseiter“ steht ebenfalls im Mittelpunkt der Gesellschaftskritik Heinrich Manns. Durch die topografische Modellierung in verschiedenen

Romanszenen wird der isolierte Zustand des Außenseiters in der Gesellschaft veranschaulicht. Das Psychogramm solcher Leute lässt sich bei der Gestaltung der Lebenswandlung in der Figur des Unrats konstruieren. Unrats später aufkommender feindlicher Racheakt und seine anarchistischen Gedanken sind die psychischen Folgen, die aus einem radikalen Abwehrmechanismus der menschlichen Natur entstehen. Die Besonderheit bei der Beschreibung dieses Psychozustands bewirkt, dass die politischen Begriffe wie „Tyrannei“ und „Anarchie“ mehrmals verwendet werden. Bei der Interpretation von „Tyrannei“ reflektiert der Schriftsteller den Zwangszustand des Einzelnen, in dem man sich stets mit den herrschenden gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen einer autoritären Gesellschaft konfrontieren lassen oder diese bekämpfen muss. „Anarchie“ bezeichnet die entsprechende Abwehrreaktion und eine Antihaltung gegen das Bestehende und die Genormten, die in der Opposition zu der bürgerlichen Gesellschaft stehen. Eine solche Grundhaltung lässt sich auch bei der Charakterisierung des Dekadenten aufzeigen. Dieser Affinität zufolge werden Anarchist und dekadenter Künstler voneinander angezogen. Aufgrund ihrer sozialen Ohnmacht sehnen sie sich nach einem Umsturz oder einer Destruktion, um so die individuelle Freiheit zu ermöglichen. In der Radikalisierung der Romanfiguren bringt Heinrich Mann den Anarchismus zum Ausdruck. Meiner Einsicht nach strebt Heinrich Mann damit einen vorpolitischen Radikalismus an.

Der andere politische Begriff „Demokratie“ ist in der Darstellung der anarchistischen Tat Unrats einbezogen. Weil Demokratie in *Die kleine Stadt* als Gedankengut vorgestellt wird, kommt sie aber in *Professor Unrat* der Anarchie gleich und es entsteht hier eine Diskrepanz. Darauf folgt die Fragestellung, was Heinrich Mann in dieser Schaffensphase unter Demokratie versteht. Basierend auf Heinrich Manns Essay *Eine Freundschaft: Gustave Flaubert und George Sand* lässt sich feststellen, dass Heinrich Mann zu der Zeit die Menge, d. h. das Volk verachtet, obwohl er unter Demokratie sehr wohl die Herrschaft des Volkes versteht. Mithin wird ihm die (Massen-)Demokratie als eine „Tyrannei der Mehrheit“ vorkommen. Aufbauend auf diesem Ergebnis lassen sich diese politischen Begriffe als Meilenstein im politischen Wandel Manns vermerken.

Das Schicksal des Einzelnen wird zur Abbildung einer kollektiven Gemeinschaft. Der Untergang des Einzelnen impliziert dazu auch die Selbstzerstörung der Gesellschaft.

Der Verfall des Protagonisten Unrat lässt sich mit dem Motiv des sexuellen Triebts eng verknüpfen. Die Verbindung von Erotischem mit Ethischem wirkt provokant bis zu schockierend. Die Wahl und Verwendung des Romanmaterials sollten nach solchem Effekt von Heinrich Mann entschieden werden. Da der Sexskandal die Bedingungen erfüllt, gelingt es Heinrich Mann, die tabuisierende Einstellung der bürgerlichen Gesellschaft noch verschärfter dazustellen.

In *Professor Unrat* entwirft Heinrich Mann die Macht-Geist-Antithetik. In *Die kleine Stadt* entsteht stattdessen ein Geist-Tat-Programm. Die Hinwendung zum Machtproblem kennzeichnet Heinrich Manns Entwicklung zum demokratischen Schriftsteller. Der Idee des Gesellschaftsmodells in *Die kleine Stadt* schließt sich Heinrich Mann mit dem Standpunkt Rousseaus an. Der Kerngedanke der Demokratie ist die Idee der Volkssouveränität. Das ideale Volk nach Heinrich Mann sind nicht die Italiener, sondern die Franzosen. Sie repräsentieren für ihn das erwünschte Mittlere und den „Geist Krieger“. Die Kunst soll im Sinne der Gestaltung des brüderlichen Volksgeists eingesetzt werden. Durch die ästhetische Erziehung, wie die Opernmusik Puccinis, werden die menschlichen Schwächen sublimiert. Die sublimierte Gefühlsbewegung in der Oper wird zum Erlebnis des Geistes, die Bewegung des Geistes wird zu Taten, zum Fortschritt und schließlich zur Kraft der Demokratie. Im utopischen Roman *Die kleine Stadt* nimmt Heinrich Mann den Zustand der menschlichen Gesellschaft vorweg: Ihre Zukunft liegt in einer fortschreitenden Demokratisierung. Sein Modell bietet einen siegreichen Optimismus als erstrebenswerte Alternative und Ersatz für eine gegenläufige Gesellschaftsform.

Bibliographie

A. Primäre Literatur

- Mann, Heinrich: Im Schlaraffenland – Ein Roman unter feinen Leuten. 2. Aufl. Berlin u. Weimar: Aufbau Verlag, 1990.
- Mann, Heinrich: Professor Unrat. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1994.
- Mann, Heinrich: Die kleine Stadt. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1999.
- Mann, Heinrich: Sieben Jahre – Chronik der Gedanken und Vorgänge. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Mann, Heinrich: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. 2. Aufl. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1973.
- Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt – Erinnerungen. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2001.
- Mann, Heinrich: Eine Selbstcharakteristik. In: Die Zeit, Wien (13.01.1903) Nr. 122, Zitiert nach: Heinrich Mann 1871-1950.
- Mann, Heinrich: Briefe an Ludwig Ewers 1889-1913. Berlin/Weimar 1980
- Mann, Heinrich: Geist und Tat. In: [seines.] Macht und Mensch – Essays. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.. In: [seines.] Macht und Mensch – Essays. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.

B. Sekundäre Literatur

- Allen, Ann Taylor: Satire and Society in Wilhelmine Germany. Kadderadatsch & Simplicissimus, 1890-1914. The university of Kentucky, 1984.
- Anz, Thomas: Literatur der Existenz. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Arntzen, Helmut [Hrsg.]: Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1964.
- Arntzen, Helmut: Satire in der deutschen Literatur: Geschichte und Theorie. Darmstadt: Wiss. Buchges. Bd. 1. Vom 12. Bis zum 17. Jahrhundert, 1989.
- Auerochs, Bernd: Erzählte Gesellschaft: Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson. München: Fink, 1994.

- Banuls, André: Heinrich Mann. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1970.
- Banuls, André: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich. Stuttgart, Berlin, Köln u. Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1968.
- Bärsch, Claus E.: In: Microsoft Encarta Enzyklopädie 2003.
- Bel, Jacqueline: Anarchismus und Literatur in den Niederlanden um 1900. In: Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900: Deutschland, Flandern und die Niederlande. Herausgegeben von Jaap Grave, Peter Sprengel und Hans Vandevoorde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Bergheim, Brigitte: Das gesellschaftliche Individuum: Untersuchungen zum modernen deutschen Roman. Tübingen; Basel: Francke, 2001.
- Bloch-Ulmer, Margrit: Die Wende in Heinrich Manns gesellschaftlichem Denken: Seine Entwicklung zum bürgerlichen Demokraten. Zürich, Uni., Diss., 1975.
- Bolz, Nobert: „Die Paradoxie der Utopie“. In: Dietmar Kamper, Herbert Neidhöfer, Bernd Ternes: Was kostet den Kopf? Ausgesetztes Denken der Aisthesis. Tectum Verlag DE, 2001.
- Borries, Erika und Ernst von: Deutsche Literaturgeschichte. Band 5: Romantik. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Bunzel Wolfgang: Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende. In: York-Gothart Mix [Hrsg.]: Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918, DTV 2000.
- Bueb, Bernhard: Lob der Disziplin. Berlin: List Verlag, 2006.
- Claßen, Ludger: Geld und Leben. Zur satirischen Kritik an der bürgerlichen Geldkultur in „Im Schlaraffenland“. In: Heinz Ludwig Arnold[Hrsg.]: Heinrich Mann. vierte, erweiterte Aufl. München: Text + Kritik GmbH, 1986.
- Claßen, Ludger: Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag. 1989
- Dittberner, Hugo: Die frühen Romane Heinrich Manns: Untersuchungen zu ihrer szenischen Regie. Göttingen, Univ., Diss., 1972.
- Dittberner, Hugo: Heinrich Mann – Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1974.
- Ebersbach, Volker: Heinrich Mann – Leben, Werk, Wirken. Leipzig: Philip Reclam jun., 1978.

- Eibl, Karl: *Animal Poeta – Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: mentis Verlag, 2004.
- Fähnders, Walter: *Anarchismus und Literatur – Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998.
- Fenner, Alexander von: *Heinrich Mann – Spielbild und Antagonist seiner Zeit*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2008.
- Grawe, Christian: *Theodor Fontane*. In: *Deutsche Dichter – Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1995.
- Grollmann, Stephen A.: *Heinrich Mann: Narratives of Wilhelmine Germany, 1895-1925*. New York, Washinton, D.C., Baltimore, Bern, Frankfurt a. M., Berlin, Brussels, Vienna, Oxford: Lang. (Studies on themes and motifs in literature; Vol. 64)
- Gnüg, Hiltrud: *Utopie und utopischer Roman*. (Universal-Bibliothek; Nr. 17613: Literaturstudium) Stuttgart: Reclam, 1999.
- Gunnemann, Karin Verena: *Heinrich Mann's Novels and Essays – The Artist as Political Educator*. Rochester, NY: Camden House, 2002.
- Hasubek, Peter: *Der junge Heinrich Mann und Theodor Fontane – Zu den Anfängen der Gesellschaftsnovelle bei Heinrich Mann*. In: [seines] *Der Indianer auf dem Kriegspfad: Studien zum Werk Heinrich Manns 1888-1918*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang, 1997.
- Hasubek, Peter: *Kreislauf und Katastrophe*. In: Ders: *Der Indianer auf dem Kriegspfad: Studien zum Werk Heinrich Manns 1888-1918*. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1997.
- Haupt, Jürgen: *Heinrich Mann*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Harbers, Hendrik: *Ironie, Ambivalenz, Liebe. Zur Bedeutung von Geist und Leben im Werk Heinrich Manns*. Frankfurt a. M., Bern, New York: Peter Lang Verlag, 1984.
- Hocker, Monika: *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit: Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns*. Bonn: Bouvier, 1977. (Bonner Arbeiten zur Detuschen Literatur: Bd. 31)
- Jasper, Willi: *Der Bruder Heinrich Mann – Eine Biographie*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Faschenbuch Verlag, 2001.

- Koopmann, Helmut: Der Tyrann auf der Jagd nach Liebe. Zu Heinrich Manns ›Professor Unrat‹. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch. 11/1993. [Hrsg.]: Helmut Koopmann u. Peter-Paul Schneider. Lübeck: Schmidt-Romhild, 1994.
- Koopmann, Helmut: Gesellschafts- und Familienromane der frühen Moderne. In: Mix, York-Gothart [Hrsg.]: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2000.
- Koopmann, Helmut: Thomas Mann – Heinrich Mann: Die ungleichen Brüder. München: C.H.Beck, 2005.
- König, Hanno: Heinrich Mann - Dichter und Moralist. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.
- Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. Kiel: Ludwig Verlag, 2006.
- Krysmanski, Hans-Jürgen: Die utopische Methode. Köln u. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1963.
- Loose, Gerhard: Der junge Heinrich Mann. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1979
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. 4. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997. S. 1058.
- Lublinski, Samuel: Die Bilanz der Moderne (1904). Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen 1974.
- Marquardt, Katrin: Zur sozialen Logik literarischer Produktion: die Bildungskritik im Frühwerk von Thomas Mann, Heinrich und Hermann Hesse. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997
- Martin, Ariane: Erotische Politik: Heinrich Mann erzählerisches Frühwerk. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993
- Mayer, Hans: Außenseiter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2007.
- Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Meyer, Theo: Das naturalistische Drama. In: York-Gothart Mix (Hg.): Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918. München, 2000.
- Mommsen, Katharina: Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1973.

- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1866-1918. Band 1. Arbeitswelt und Bürgergeist. München: Beck, 1998.
- Pankau, Johannes G.: Sexualität und Modernität – Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2005
- Prechtel, Peter: Metzler-Lexikon Philosophie: Begriffe und Definitionen. 3. erw. u. aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008.
- Riha, Karl: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“. In: Heinrich Mann. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold, 4. erweiterte Aufl. München: edition text + kritik, 1986.
- Ringel, Stefan: Heinrich Mann - Ein Leben wird besichtigt. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002.
- Roberts, David: Heinrich Mann und die Französische Revolution. In: Heinrich Mann. hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Vierte, erweiterte Aufl. Text + Kritik: München, 1986.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1997.
- Schmitt, Carl: Politische Romantik. 6. Aufl. Berlin: Duncker & Humblot, 1998.
- Schoeller, Wilfried F.: Künstler und Gesellschaft: Studium zum Romanwerk Heinrich Manns zwischen 1900 und 1914. München, Univ. Diss., 1978
- Schoeller, Wilfried F.: Heinrich Mann – Bilder und Dokumente. München: Spangenberg, 1991.
- Schröter, Klaus: Deutsche Germanisten als Gegner Heinrich Manns. In: Heinrich Mann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: text + kritik GmbH, 1986.
- Schröter, Klaus: Anfänge Heinrich Manns: Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.
- Schröter, Klaus: Anfänge Heinrich Manns. 18. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998. (rororo rm 50125).
- Schröter, Klaus: Heinrich Mann. 20. Aufl. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.
- Schwind, Klaus: Satire in der funktionalen Kontexten: theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.
- Seibt, Ferdinand: Utopica. München: Orbis Verlag, 2001.

- Senn, Mischa Charles: Satire und Persönlichkeitsschutz: Zur rechtlichen Beurteilung satirischer Äußerungen auf der Grundlage der Literatur- und Rezeptionsforschung. Promotionsarbeit, Universität Zürich, 1998.
- Siebert, Ralf: Heinrich Mann – Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen: Börschen Verlag, 1999.
- Soltau, Sven: Demokratisches Erzählen – Eine narratologische Analyse zu Heinrich Manns „politischem“ Roman „Die Kleine Stadt“. München: Grin Verlag, 2005.
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. München: C.H. Beck Verlag, 2004.
- Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.
- Sturma, Dieter: Jean-Jacques Rousseau. München: Beck, 2001.
- Stürmer, Michael: Das ruhelose Reich – Deutschland 1866-1918. 1. Aufl., Berlin: Siedler Verlag, 1998.
- Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus – 1890-1918. Hrsg. von York-Gothart Mix. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000
- Trapp, Frithjof: »Kunst« als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann. (Quellen und Forschungen zur Sprache- und Kulturgeschichte der germanischen Völker: N.F.; 64 = 188), 1975.
- Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche: Jugendstil - Heinrich Mann: Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976
- Wehler, Hans-Ulrich: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918, 6., bibliogr. erneuerte Aufl., Vandenhoeck u. Ruprecht, 1988.
- Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962
- Weiß, Wolfgang: Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts: Epoche-Werke-Wirkung. München: Beck, 1992.
- Werner, Renate: Heinrich Mann – Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand. München: Carl Hanser Verlag, 1976.
- Werner, Renate [Hrsg.]: Heinrich Mann: Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland. Mit einer Einleitung von Renate Werner, Tübingen 1977.
- Wilpert, Gero von: In: Sachwörterbuch der Literatur, 7. verbesserte und erweiterte Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989

- Winter, Lorenz: Heinrich Mann und sein Publikum: Eine literatursoziologische Studie zum Verhältnis von Autor und Öffentlichkeit. Köln u. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1965.
- Winter, Lorenz: Kunst und Kommunikation. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag, 1965.
- Wysling, Hans [Hrsg.]: Thomas Mann- Heinrich Mann Briefwechsel 1900-1949. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- Yamaguchi, Yukata: Heinrich Mann-Studien. Aus dem Japan. übers. Von Engelbert Jorissen und Jaqueline Berndt. München: Indicium, 2000.
- Zirbs, Wieland u. andere [Hrsg.]: Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur. 9. Ausgabe, Berlin: Cornelsen Verlag, 1996.
- Zola, Émile: Le roman expérimental. In: Ders.: Oeuvres complètes. Sér. Oeuvres critiques. Tome premier: Paris 1906.

Lebenslauf

Frau Cheng, Hui-Chun 鄭慧君

Geboren	15.02.1974 in Changhwa, Taiwan
Familienstand	Ledig
Staatsangehörigkeit	Taiwan

Schulausbildung

1980 - 1986	Changhwa MingSheng Elementary School
1986 - 1989	Changhwa YangMing Junior High School
1989 - 1992	Changhwa Girls Senior High School
1992	University Entrance Examination

Studium

1992 - 1996	Fu Jen Catholic University: German Department, College of Foreign Languages & Literature Abschluss: Bachelor of Arts
1996 - 2000	Fu Jen Catholic University Graduate School of German Language & Literature Abschluss: Master of Arts
1999 - 2000	Universität Augsburg Studiengang: Germanistik. M. A.
2000 - 2002	Ludwig-Maximilians Universität München Studiengang: Neuere Deutsche Literatur (Mag.)
2002 - 2010	Ludwig-Maximilians Universität München Promotionsstudiengang: Literaturwissenschaft