

Décadence als Chiffre der Kulturkritik: zu Heinrich Manns *Schlaraffenland*

ABSTRACT

Decadence as chiffre of cultural criticism: about Heinrich Mann's *Schlaraffenland*

In the course of the German reception of Paul Bourget during the 1890s, the meaning of the literary term decadence split into a positive and a pejorative one. This led critics to distinguish between its artistic aspects and its scandalous aspects, the latter with regards to content. Heinrich Mann, who at the time was heavily involved in the decadence discourse, particularly embraced the latter facet in his novel *Schlaraffenland*, published in 1900. This article presents the thesis that the literary motif of decadence acts as a kind of cipher for cultural criticism. Its function increases the effect and facilitates the interpretation of Mann's social satire as a literary cultural criticism.

Keywords / Anahtar Sözcükler: cultural criticism, discourse, decadence, Heinrich Mann, Fin de siècle

1. Der kulturkritische Impetus der literarischen Décadence

In *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (1973) beschreibt Reinhart Kosellek, wie die Aufklärung die absolutistische Herrschaftsordnung, in der sie entstand, unterminierte. Durch ihre geschichtsphilosophisch grundierte Kritik leitete sie den revolutionären Prozess oder eben: die Krise des Bürgertums ein. „[D]er kritische Prozeß der Aufklärung“, so Kosellek, „hat die Krise im gleichen Maße heraufbeschworen, wie ihr der politische Sinn dieser Krise verdeckt blieb. Die Krise wird so sehr verschärft, wie sie geschichtsphilosophisch verdunkelt wird“ (Kosellek 1973: 5-6). Was diese historische – und historisch gewordene – These als Stärke auszeichnet, ist zugleich ihr empfindlichster Kritikpunkt: der große Zugriff. Dass die Aufklärung durch ihr Ausweichen von der Politik in die Geschichtsphilosophie die Krise auslöste – die Kosellek übrigens noch in der Gegenwart wahrzunehmen glaubte –, erscheint plausibel. Hingegen ist es

fraglich, ob das damit insinuierte Tertium non dabitur tatsächlich zutrifft. Gab es außer der Politik und der ihr gegenübergestellten Geschichtsphilosophie nicht noch etwas Drittes? Hier kommt die Kulturkritik ins Spiel. Georg Bollenbeck zufolge kritisieren Jean Jacques Rousseau und Friedrich Schiller

mit Erwartungen, die erst die Aufklärung ermöglicht, das eigene, vermeintlich aufgeklärte Zeitalter. Bei beiden dient das Identitätskriterium als Maßstab der Kritik, wenngleich ihre „Auswege“ aus dem depravierten Zustand der Zivilisation in unterschiedliche Richtungen wiesen. So entsteht die *motivierende Ausgangslage* des kulturkritischen Denkens, nämlich eine geschichtsphilosophisch nicht mehr vermittelbare Diskrepanz zwischen hochgestimmten Erwartungen und ernüchternden Erfahrungen. Aus dieser Diskrepanz entsteht die *allgemeine Problemkonfiguration* kulturkritischen Denkens, nämlich die Entfremdung von sich selbst wie von der Gesellschaft und die schwierige Vermittlung von Individuum und Gesellschaft. (Bollenbeck 2007: 11)

Kulturkritik überbrückt die Diskrepanz zwischen den geschichtsphilosophischen Erwartungen und deren realhistorischen Enttäuschungen. Sie wird so gewissermaßen zum kritischen Kommentar der Geschichtsphilosophie. Wollte das aufgeklärte Bürgertum diese aufgrund ihrer offensichtlichen Mängel gänzlich abschaffen, würde es das eigene Fundament, die eigene Legitimation, untergraben. Nach Kosellek muss die politische Krise daher weiterhin „geschichtsphilosophisch verdunkelt“ und, so darf man hinzufügen, kulturkritisch kommentiert werden. Bollenbecks Kernthese lautet im Übrigen, dass es sich bei Kulturkritik um einen „Reflexionsmodus der Moderne“ handelt. Gemeint sind damit

bestimmte Haltungen und Denkmuster, die nicht Wissen sind, sondern die die Verarbeitung und Produktion von Wissen ermöglichen, indem sie mit dem Anspruch auf Totalkonstruktion bestimmte Abläufe und Lagen, Verhältnisse und Verhaltensweisen als Indikatoren einer Verfallsgeschichte thematisieren, ohne sie notwendigerweise zu analysieren. (Ebd.)

Durch eingehende Beschreibung bestimmter Wissensbestände können die im Zitat genannten kulturkritischen „Totalkonstruktion[en]“ in ihrer Konstruktion sichtbar gemacht und so Funktionsweisen der Kulturkritik nachvollzogen werden. Für dieses Vorgehen nun ist Literatur in hohem Maße geeignet. Michel Foucault erblickt in ihr einen gleichsam anarchischen „*Gegendiskurs*“ (Foucault 1971: 77), der sich gegen die üblichen diskursiven

Regeln abgrenzt und damit „zur reinen und einfachen Offenbarung einer Sprache [wird], die zum Gesetz nur die Affirmation – gegen alle anderen Diskurse – ihrer schroffen Existenz hat“ (Foucault 1971: 366). So überschreitet sie die festgelegten Diskursgrenzen und verhilft dem ‚Anderen‘, einer ursprünglichen Sprache „im nackten Zustand“ (Foucault 1971: 446), gewissermaßen zu seinem Recht. Indem sie mit S.J. Schmidt derart auf den „Entwurf alternativer Wirklichkeitsmodelle, alternativer Erlebnis- und Erfahrungsmöglichkeiten“ (die kognitive Funktion von Literatur) abhebt und dadurch die „öffentliche Thematisierung individueller Normkonflikte“ (die normative Funktion von Literatur) befördert (Schmidt 1984: 10-11), stellt sie die Normen und Werte der soziokulturellen Wirklichkeit unfehlbar infrage.

Ein in diesem Sinne beispielhafter Gegendiskurs wäre die *Décadence* zu nennen. Ursprünglich bezog sich der Begriff, der dieser literarischen Richtung ihren Namen gab, auf den Untergang des römischen Reiches; ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde er in Frankreich auf die Gegenwart übertragen, wo vor allem Gegner der Herrschaft Napoleons III. vergleichbare Tendenzen festzustellen glaubten (Fick 2000: 219). Entsprechend setzte sich die dekadente Literatur mit Fragen des Bürgertums, also eminent kulturellen Fragen, *ex negativo* auseinander. Fortschrittsoptimismus, Utilitarismus, praktischer Materialismus, sittliche Konventionalität – dies sind im Groben die Züge einer mit der Industrialisierung erstarkenden bürgerlichen Klasse, zu der die *Décadence* die negative Kehrseite bildet (Koppen 1973: 7-66). Da sie die Kultur, gegen die sie sich richtet, kritisch reflektiert, kann man sagen, dass ihr per se ein kulturkritischer Impetus innewohnt.

Nach Dieter Kafitz handelt es sich bei der *Décadence* um „einen versunkenen Diskurs, der nur wenige Jahre existierte und literaturwissenschaftlich eine Leerstelle blieb“ (Kafitz 2004: 14). Besonders sind die sprachkünstlerischen Aspekte dekadenter Poesie, von denen diese ursprünglich geprägt wurde, in Vergessenheit geraten. In seinem Vorwort zu der 1868 erschienenen Ausgabe der *Fleurs du Mal* entwickelte Théophile Gautier gleichsam auf der Folie der Baudelaire’schen Gedichte seinen Stilbegriff dekadenter Ästhetik (Kafitz 2004: 16), der sich auf die Formel der „transposition d’art“ bringen lässt: An die Stelle der *imitatio naturae* tritt die *imitatio artis*, d.h. nicht mehr die Natur, sondern die Kunst ist es, die der Kunst als Vorlage dient; die Wirklichkeitsreferenz spielt kaum mehr eine Rolle (Kafitz 2004:

20). Insofern bildet dieses autonome Kunstkonzept einen Gegendiskurs, in dem sich eine „oppositionelle Einstellung gegen ein uniformistisches bürgerliches Weltverständnis“, mithin „ein Mißtrauen gegenüber jeder Art von Verallgemeinerung von Erfahrungen und Werten“ ausdrückt (Kafitz 2004: 33). Als weiteres konstitutives Merkmal dekadenter Ästhetik hebt Gautier die verfeinerte Psyche hervor, die er beim Verfasser der *Fleurs du Mal* in beispielhafter Form gegeben sieht. Er spricht in diesem Zusammenhang von der „correspondance“, einer gleichsam mystischen Gabe, durch die es Baudelaire gelungen sei, bislang unentdeckte Verbindungen wahrzunehmen (Kafitz 2004: 30-31). Damit weckt Gautier die Vorstellung einer in gewisser Weise überrealistischen Ästhetik, die sich, wie noch zu sehen sein wird, auch für Heinrich Manns Figurenzeichnungen veranschlagen lässt. Später hat Paul Bourget den ursprünglich artistischen Décadence-Diskurs anthropologisch aufgeladen. Zwar befasst er sich im ersten Band seiner *Essais de psychologie contemporaine* (1883) mit den literarischen Prinzipien der Décadence, doch deutet er diese psychologisch um und gelangt zu Ergebnissen, die sich – zumal in der zweiten Werkfassung – auch als Diagnosen gesellschaftlicher Verfallssymptome lesen lassen: „Décadence“ verweist nun auf künstlerische Raffinesse ebenso wie auf Verfall und Niedergang. Bourget gilt, neben Friedrich Nietzsche und Hermann Bahr, als wichtigster Vermittler des Décadence-Begriffs nach Deutschland, wo dieser im Zuge der Bourget-Rezeption gewissermaßen in eine positiv besetzte und in eine pejorative Spielart zerfiel. Man unterschied fortan zwischen symbolistischer Formkunst und dekadenter Inhaltkunst. Einerseits wurden der Décadence artistische Merkmale zugeschrieben, andererseits wurde sie auf skandalöse inhaltliche Momente reduziert und, wie vor allem durch Max Nordau, pathologisiert (Kafitz 2004: 47 ff).

Heinrich Mann, der intensiv am Décadence-Diskurs der 1890er Jahre partizipierte, nimmt in seinem satirischen Roman *Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten* (1990) wohl beide Spielarten wahr, doch interessiert im vorliegenden Beitrag nur die inhaltliche, die eine dezidierte Décadence-Kritik zum Ausdruck bringt und so eine kulturkritische Lesart ermöglicht. Um diese These überprüfen zu können, sind zunächst die Prämissen des Autors zu beleuchten, auf denen seine „Totalkonstruktion“ im Bollenbeck’schen Sinne aufbaut.

2. Heinrich Manns Kulturkritik im *Zwanzigsten Jahrhundert*

In den Jahren 1895/96 versuchte Mann, seiner Stimme vermehrt öffentliches Gehör zu verschaffen, indem er die Herausgabe der Rundschauzeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt* übernahm. Die hier von ihm vertretenen Ansichten mündeten in die Vorstellung einer auf Wahrhaftigkeit der Gesellschaftsmitglieder beruhenden, ethisch geprägten und mittelstandszentrierten Utopie einer deutschen Volksgemeinschaft (Siebert 1999: 133). Beim *Zwanzigsten Jahrhundert* handelte es sich tatsächlich um ein, wie Stefan Breuer konstatiert, „klar profiliertes Organ des völkischen Nationalismus und radikalen Antisemitismus“ (zit. nach Stein 2002: 28). Dass Mann zwischen April 1895 und März 1896 dieses „reaktionäre[] Wurschtblatt“ (Ebd.), wie er die Zeitschrift später nennen würde, herausgab, ist einigermäßen frappierend. Der Verfasser vom *Untertan* ist allgemein als politisch fortschrittlich gesinnter – nicht als reaktionärer – Autor bekannt.

Im Hinblick auf den *Schlaraffenland*-Roman ist Manns maßgebliche Mitarbeit am *Zwanzigsten Jahrhundert* – tatsächlich war er der eifrigste Artikelschreiber der Zeitschrift – nicht unwesentlich. Vieles, was er als Journalist behandelt hatte, griff er später als Romancier wieder auf. Dazu zählen die Themen Presse, Wirtschaft, Kunst und Judentum, die im Folgenden umrissen werden sollen.

Zunächst die Presse: Unter den Stützen der modernen Gesellschaftsordnung, die der polemische Artikelschreiber zum Ziel hatte, nimmt sie eine hervorgehobene Stellung ein. Allerdings griff Mann die zeittypische Opposition zwischen der negativ wahrgenommenen Tagespresse und den positiv besetzten Kulturzeitschriften auf. Seine Herausgabe einer Rundschauzeitschrift steht so gesehen in keinem Widerspruch zu seiner antimodernen Einstellung zur Tagespresse (Fischer 2005: 51-52), deren rege Betriebsamkeit und hochgradige Instrumentalisierbarkeit er ablehnte.

Sodann Wirtschaft und Judentum: Mann hatte damals die sozialdarwinistisch geprägte Überzeugung, dass die gegenwärtige Situation der wilhelminischen Gesellschaft ein nicht länger hinnehmbarer wirtschaftlicher „Kampf Aller gegen alle“ (Mann zit. nach Siebert 1999: 134) sei. Er führte die materielle

Gefährdung des Mittelstands, mit dem er sich identifizierte, vor allem auf das aus seiner Sicht jüdisch geprägte Großkapital mit seinen internationalen Verflechtungen zurück. Die antisemitischen Äußerungen des Autors sind im Gegensatz zu denen völkisch orientierter Kreise weniger rassistisch als vielmehr ökonomisch motiviert. Sein Antisemitismus ist – freilich auf unheilvolle Weise – mit seinen Wirtschaftsauffassungen verquickt. Die antisemitische Konnotation seiner Kapitalismuskritik ist unübersehbar, wenn er schreibt, dass das Nationalvermögen und der politische Einfluss in den Händen Weniger angesammelt werde, „die ohnehin zumeist mit unserem Volkstum wenig oder gar nichts gemein haben und ihm auf alle Weise zur Last fallen“ (Mann zit. nach Fischer 2005: 51).

Schließlich die Kunst: Vor seiner Herausgabe des *Zwanzigsten Jahrhunderts* war es Mann um die Überwindung des Naturalismus durch eine – wie er sich dem Vorbild Hermann Bahrs gemäß ausdrückte – „nervöse Romantik“ zu tun. Poetisch war dies ein unverkennbar psychologisierender, mithin dekadenter Ansatz. Der Autor hatte den Anspruch, die Moderne mit den ihr eigenen Stilmitteln zu erzählen und orientierte sich daher vor allem an Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Maurice Maeterlinck und besonders an Bourget, dem er seinen Romanerstling *In einer Familie* (1894) widmete.¹ Als Herausgeber des *Zwanzigsten Jahrhunderts* ging Mann einen Schritt weiter. Nun war er wiederum darum bemüht, die dekadente Konstitution des modernen Menschen zu überwinden (Fischer 2005: 53). Sein Blick auf die Kunst der *Décadence* – auch auf die eigene – war ambivalent. Zwar erschienen Mann die haltlosen, entscheidungsunfähigen „Skeptiker“, wie er die *Décadents* nannte, als Geschöpfe einer fehlgeleiteten „modernen Bildung“, doch beschrieb er sie mit deutlich mehr Sympathie als die ihnen gegenübergestellten „Propheten“, wie er die demokratisch-liberal gesinnten Bürger bezeichnete, die seiner Ansicht nach „dem Genusse zarter und schwer fassbarer Empfindungen und Formen“ nichts abgewinnen konnten (Ebd.).

Indes richtete sich Manns literarischer Ehrgeiz nach wie vor auf die Darstellung eben solcher „Empfindungen und Formen“. Wovon er sich im

¹ Zu Heinrich Manns Nähe zum *Fin de siècle* vgl. Fischer, Torben: *Widersprüchliche Fundierungen*. S. 37 ff. Vgl. auch Stein, Peter: *Heinrich Mann*. S. 18 ff. Vgl. auch Gross, David: *The Writer and Society. Heinrich Mann and Literary Politics in Germany 1890-1940*. S. 29 ff. Vgl. auch Werner, Renate: *Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus*. S. 28 ff.

Zwanzigsten Jahrhundert distanzierte, war der allgemeine Habitus – nicht die Artistik – der Décadents. Bereits in den beginnenden 1890er Jahren hatte er ein vitales Interesse für Psychologie und psychologisierende Literatur entwickelt. „Es handelt sich“, schrieb er Ludwig Ewers im Januar 1891, „soll ein Kunstwerk zustande kommen, um das Warum und Wie. Was ich kürzlich [...] forderte, betone ich hier abermals: mehr Psychologie“ (zit. nach Siebert 1999: 174). Das „Warum“ und vor allem das „Wie“ aber verweisen auf dekadente, genauer symbolistische Ästhetik. So ist Torben Fischers These, dass Mann durch seine im *Zwanzigsten Jahrhundert* zum Ausdruck kommende Ambivalenz hinsichtlich der Décadence künstlerisch „in eine Sackgasse geraten war, aus der er sich erst mit dem zweiten Roman *Im Schlaraffenland* endgültig zu befreien vermochte“ (Fischer 2005: 53), nur bedingt zuzustimmen. Wie Ralf Siebert betont, behielt Mann „die unmittelbare Verknüpfung von psychologischer Erkenntnisperspektive und illusionsloser Weltbetrachtung“ (Siebert 1999: 175) zeitlebens bei. Seine „psychologischen (Er-)Kenntnisse“ integrierte der Autor indes in seine satirischen Typisierungen, sodass sie eine „tendenzverstärkende und damit das kritische Potential“ der Texte steigernde Funktion ausüben konnten (Ebd.). Ziel war – und hierin blieb Mann ein Décadent bzw. Symbolist – eine „überrealistisch[e]“ (Siebert 1999: 169) Darstellung.

3. Dekadente Inhaltskunst im *Schlaraffenland*

Die im *Schlaraffenland* angewandte dekadente Inhaltskunst, um die es im Folgenden gehen wird, schlägt sich vornehmlich im Décadence-Motiv des Textes nieder, das zu den bereits genannten kulturkritischen Themen Presse, Wirtschaft, Kunst und Judentum – die im Übrigen nur eine kleine Auswahl bilden – ein Nahverhältnis ausdrückt.

Andreas Zumsee, der junge, in der Dichtung dilettierende Protagonist des Romans, verschafft sich durch mehr oder minder zufällige Kontakte Zutritt in die höchsten Kreise des gründerzeitlichen Berlin. Das Palais Türkheimer stellt in gewisser Weise einen Mikrokosmos des deutschen Bürgertums um 1900 dar. Wie Zumsee später vom Tagespressejournalisten Kafilisch erfährt, besitzt der Hausherr James Louis Türkheimer ein wahres „Nationalvermögen“, das er zwar nicht rechtens erworben hat, doch durchaus bereit ist, gesellschaftlich in Umlauf zu bringen. „Sehnsemal“, erklärt Kafilisch Zumsee beredsam,

stehlen ist ganz gut, aber wenn ein einzelner Mann so blödsinnig viel gestohlen hat wie Türkheimer, dann kann er keinem mehr weismachen, daß ihm das wirklich alles alleine gehört. Und er will es auch gar nicht! Leben und leben lassen, denkt er. [...] Über die Familie darf die Politik der offenen Hand nicht hinausgehen, das wäre gewissenlose Vergeudung des Nationalvermögens. Aber die Familie ist weitverzweigt und reicht am Ende bis zu den fürstlichen Personen, die im Türkheimerschen Garten hier und da einen Baum zu pflanzen pflegen. Das dachten sie wohl gar nicht? 's ist 'n einträgliches Gärtnergeschäft. Und am andern Ende reicht sie bis zu unsereinem, der diesen oder jenen Fünzigmarkschein aus der Luft wegfängt, mit Rührigkeit und Geschick. (Mann 1988: 202-203)

Was hier beschrieben wird, ist das Großkapital mit seinen internationalen Verflechtungen, mithin der Wirtschaftsliberalismus („Leben und leben lassen“), der Manns weiter oben umrissenen Kapitalismuskritik korrespondiert. Bezeichnenderweise ist Kafisch, der diese freimütige und unverhohlen systembejahende Rede vorbringt, ein Jude. Die Verbindung von Manns Antisemitismus und seinen Wirtschaftsauffassungen wurde bereits behandelt. Das Romanpersonal nun bildet eine veritable Geldgesellschaft, was den Umstand erklärt, dass mit Fischer „die von Mann im *Schlaraffenland* porträtierte Welt die Physiognomie des Jüdischen trägt“ und mit einem „untergründige[n] Anspielungsnetz“ unterlegt ist, das die meisten Figuren im *Schlaraffenland* als dezidiert ‚jüdisch‘ entlarvt“ (Fischer 2005: 56). Zuletzt hat Sandra Richter den von Mann dargestellten Wirtschaftsliberalismus – und damit auch seinen Antisemitismus – in den Kontext des anthropologischen Romans gerückt, was sich für den Forschungsbereich Literatur und Wissen als heuristisch fruchtbar erwies.²

„In das [Türkheimersche] System“, fährt der in Schwung gekommene Kafisch fort,

² „Der anthropologische Roman“, so Richter, „liefert den Motivations- und Erklärungshorizont für Zeitroman und Milieustudie: Es geht um einen bestimmten Menschentypus, der sich in allen sozialen Milieus findet, ein hohes Wissen über diese Milieus akkumuliert und es manipulativ einsetzt: um den Typus des nihilistischen Egoisten, eine radikale Version des *homo oeconomicus* – mit künstlerischen Neigungen und exzentrischen Vorlieben. Mit anderen nihilistischen Egoisten konkurriert er um dieselben Güter: um maximalen Genuss, maximalen Erfolg, maximales Lebensglück.“ Vgl. Richter, Sandra: Wirtschaftliches Wissen in der Literatur um 1900 und die Tragfähigkeit ökonomischer Interpretationsansätze. S. 221.

passen nämlich alle hinein, die Sie kennen. Von uns will ich gar nicht reden, ich meine uns vom ‚Nachtkurier‘ [einem Blatt der Tagespresse, O.B.]. Was ist denn der Jakuser [der Herausgeber des *Nachtkurier*]? Sie werden sagen, er handelt mit den Weltbegebenheiten; aber die wichtigsten sind für ihn die, die er sich auf Türkheimers Bestellung aus seinen Fingern saugt [...]. Und wenn Türkheimers Emissionen nicht wären, dann hätte ich nicht mal mehr die schäbigen zehn Pfennig für die kleine Zeile. (Mann 1988: 203)

Die Presse im *Schlaraffenland* ist korrupt. So wird der *Nachtkurier* für Geschäfte Türkheimers missbraucht oder das Machwerk eines dem Geldmogul nahe stehenden Künstlers im Feuilleton des Blattes quasi auf Bestellung gepriesen. Tatsächlich gibt es in der von Mann beschriebenen Gesellschaft keine künstlerische Autonomie. Kunst ist hier, so lässt sich mit Michael Zeller konstatieren,

Instrument in einer politischen Strategie, und man finanziert sie auch als solches, gesteht sich aber selbst diese ihre Parteilichkeit nicht ein. [...] Unterhalb dieser verschleierte politischen Dimension genießt der Bürger im ‚Schlaraffenland‘ Kunst „unschuldig“-geschmäcklerisch als Luxus, als angenehme Dekoration. [...] Die Kunst bekommt im Arbeits- und Produktionsprozeß als der eigentlichen bürgerlichen Betätigungssphäre ihre eng definierte Rolle zugewiesen. Als solche ist sie dann allerdings zu einem „reinen“ Ästhetikum geworden: Jeder moralische, erkenntnistragende Anspruch, den sie stellen könnte, wird abgewiesen, schlimmer noch: wird konsumiert als Reizmittel der Nerven, die im bürgerlichen Wohlstands-Alltag einzuschlafen drohen. (Zeller 1976: 31)

Als ein solches „Reizmittel der Nerven“ entspricht sie der pejorativen Spielart der *Décadence*, also einer auf spektakuläre Momente reduzierten Inhaltskunst, die jedoch – und das ist der springende Punkt – jeglicher Autonomie verlustig gegangen ist und politisch instrumentalisiert wird. So kann die Mann’sche Kulturkritik denn auch, wie dies bereits getan wurde,³ primär in der Kritik an der Auftragskunst des Großbürgertums gesehen werden. Demnach bestünde die satirische *Crux* des *Schlaraffenland*-Romans darin, dass die Kunst die korrupten Verhältnisse nicht hinterfragt oder durchbricht, sondern im Gegenteil stützt. Die bürgerliche Vereinnahmung von Kunst trägt Züge des zutiefst Unbürgerlichen. Das ‚Literatursystem‘ stellt in seiner Autonomie eine wesentliche Errungenschaft des sich emanzipierenden Bürgertums

³ Vgl. Dittbener, Hugo: Heinrich Mann. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a.M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1974. S. 125.

dar.⁴ Wenn Kunst im *Schlaraffenland* von diesem nun vereinnahmt wird, erinnert dies in gewisser Weise an die Willkür des Adels, den es 1789 stürzte. Entsprechend ist es Mann mit seiner drastischen Darstellung künstlerischen Autonomieverlustes um eine kulturkritische Satire auf den „bürgerlichen Absolutismus“ (Mann 1988: 51) zu tun. In einer Unterhaltung mit etablierten Schlaraffianern wird Zumsee, der noch am Anfang seiner Schlaraffenland-Karriere steht, „in Erstaunen“ versetzt, denn

[s]eit er auf dem Berliner Pflaster spazierend, sah er sie als die herrschende Klasse an, und nun fand er sie so wenig einig über die Grundlagen ihrer Herrschaft. Der bürgerliche Absolutismus, den Lieblich vorschlug, lag wohl in ihrem Interesse. Gleichzeitig mochte ihr Vorteil erfordern, so zu tun, als teilten sie noch die fünfzig Jahre alten Ansichten Wennichens. (Ebd.)

Was im *Schlaraffenland* gezeigt wird, ist ein Bürgertum, das die kulturellen Werte, durch die es sich gesellschaftlich einst etablierte, längst hinter sich gelassen hat. Dem überlebten ‚Dichter‘ Waldemar Wennichen, der die gescheiterten Ideale von 1848 verkörpert und im Ganzen eine Karikatur Gustav Freytags darstellen dürfte (Zeller 1976: 31), wird im Hause Türkheimer gewissermaßen die Rolle des Hofnarren zugewiesen. Man sollte meinen, dass eine Klasse, die derart das eigene Fundament untergräbt, eine dem Niedergang geweihte ist. Indes ist das bürgerliche Schlaraffenland ausschließlich vom kulturellen Verfall betroffen; von seiner gesellschaftlichen Solidität büßt es nichts ein. Am Ende der Romanhandlung sind Türkheimers dank ihres finanzträchtigen Großprojekts, die Walachei zu zivilisieren, sogar mächtiger denn je. Der von Mann gezeichnete Bürger ist, wie etwa an seinen enthusiastischen Reaktionen auf die Inszenierung von Dietrich Klempners Revolutionsdrama *Rache*, einer Persiflage auf Gerhart Hauptmanns *Weber*, deutlich wird, „sich seiner so bewußt, ruht so satt in seiner wirtschaftlichen Macht, daß ihn die Vorstellung von seinem Ende nur belustigt, ja ihm Genuß bereitet“ (Zeller 1976: 32). Sein kultureller Verfall und seine Prosperität verhalten sich offenbar gegenläufig zueinander.

Dass sich Türkheimer seinen eigenen Hauskünstler hält, ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich. Claudius Mertens, heißt es im Text, „stellt nichts aus und arbeitet nur für ein paar Häuser wie Türkheimers, die

⁴ Vgl. hierzu exemplarisch Schmidt, Siegfried J.: Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989.

ihn kolossal dafür bezahlen, daß er die Modelle seiner Werke vernichtet (Mann 1988: 70)“. Dieser käufliche Künstler verfertigt Auftragsarbeiten im Jugendstil, dem bildkünstlerischen Pendant zur literarischen Décadence. Türkheimers sind derart überzeugt von seiner Kunst, dass sie sich ein „Claudius-Kabinett“ eingerichtet haben. Darin finden sich Werke, die wie folgt beschrieben werden:

Auf schlanken Sockeln, unter duftlosen Blumen halb versteckt, standen Bronzen, Terrakotten und silberne Statuetten, die alle einer Familie angehörten, einer Familie hagerer Faune und mondsüchtiger Sylphen, begehrlicher Ziegenböcke und rätselhaft lächelnder Knaben. [...] Eine zerbrechliche kleine Nymphe, die eine entfernte Ähnlichkeit mit Werda Bieratz hatte, neigte sich über die Quelle, die am Fuß einer Palme in ein gemeißeltes Becken floß. Sie hatte sich der burlesken Angriffe eines marmornen Silens zu erwehren, dessen Bauch und dessen feistes Lächeln Andreas heute abend ebenfalls schon gesehen zu haben meinte. (Mann 1988: 71-72)

Bei wem, den im Palais Türkheimer geladenen Finanz-, den Presse- oder den Kunstleuten? Diese Frage bleibt offen, und so verweisen die Eigenschaften der Mertens'schen Kunstfiguren auf die bürgerlichen Protagonisten im Allgemeinen, die dadurch als dekadent apostrophiert werden. Allerdings gilt diese Zuschreibung nicht allein ihrem Kunstsinn. Zwar stellt sich Zumsee zu Beginn seiner Schlaraffenland-Karriere der Herrin des Hauses Adelheid Türkheimer vor mit den Worten: „Das Interesse an der Literatur ist im Lande so gering, daß wir Anfänger von vornherein eine tiefe Dankbarkeit den wenigen Häusern entgegenbringen, in denen ein modern verfeinerter Geschmack [!] gepflegt wird“ (Mann 1988: 55). Doch lässt Kafkischs Bestätigung einer zuvor erfolgten Diagnose die Schlaraffianer als dem kulturellen Verfall und Niedergang Geweihte erscheinen: „Wir haben Nerven. Müde Rasse! wie Goldherz sagt. Alte Kultur! Gott, wie sind wir müde!“ (Mann 1988: 81). Der bürgerliche Mikrokosmos des Palais Türkheimer erweist sich so als Zentrum des Kulturverfalls.

4. ‚Frankreich‘ als kulturelle Alternative

Mann ist weder der erste noch der letzte Autor, bei dem die Décadence als Chiffre der Kulturkritik auftritt. Sein *Schlaraffenland* ist vielmehr in einen alten Diskurs eingebettet, der im Grunde bis heute andauert. Noch Karl Heinz Bohrer apostrophiert in seinem kulturkritischen Essay, der das

Merkur-Sonderheft *Kein Wille zur Macht. Dekadenz* (2007) einleitet, die „Vulgarisierung des Lebens“ in Europa, die hier vorherrschende „öffentliche Formlosigkeit“ und den damit einhergehenden Werteverfall als dekadent (Bohrer 2007: 664f.). Während die *Décadence* aber immer nur im Spielraum des entsprechenden Diskurses als kulturkritische Chiffre in Erscheinung treten kann, löst sich die Frage der kulturellen Alternative, die den Hintergrund jeder Kulturkritik bildet, davon ab und eröffnet neue Perspektiven. „Als Denkmuster, mit dem Wissen generiert wird“, so Bollenbeck,

enthält die Kulturkritik eine *wertende Differenz* zwischen eingeschöner Vergangenheit, einem Ideal als normativem Punkt (der Naturzustand, die Griechen, das Mittelalter, der „ganze Mensch“, das Genie, der Übermensch, die geglückte Identität) und den schlechten Verhältnissen und Verhaltensweisen in der Gegenwart. So entsteht eine „Steigerung des Anspruchsniveaus“⁵ als Voraussetzung für die Diskrepanz zwischen Erwartungen und Erfahrungen. Die wertende Differenz schärft die Kritik und evoziert antithetische Gegenüberstellungen. (Bollenbeck 2007: 19-20)

Ein „Ideal als normative[r] Punkt“, der „antithetische Gegenüberstellungen“ ermöglicht, lässt sich im *Schlaraffenland* nur schwer finden, was dem Text in der Rezeption denn auch vielfach Kritik eingebracht hat. Man warf ihm vor, „eines konstruktiven, vorwärtsgerichteten Gegenentwurfs“ zu entbehren und bezeichnete ihn „als konservativ, als nörglerisch oder schlicht als schlechte Satire“ (Siebert 1998: 201 ff.). Indes enthält *Im Schlaraffenland* immerhin den Ansatz für ein kulturelles Alternativkonzept. Er besteht aus versteckten Kommentaren des Autors, dessen „allmähliche Entwicklung [...] zum demokratisch engagierten Schriftsteller“ (Ariane Martin zit. nach Stein 2002: 43-44) sich in ihnen ausdrückt. Wilfried F. Schoeller hebt den vielleicht wichtigsten dieser Autorenkommentare hervor:

Über Zumsee schwebt ein Souffleur, von dem er sich die Einsichten fischt, die in der Situation, in der er sie ausspricht, über seinen Horizont gehen, so daß eine anonyme Instanz aus ihm herausredet, wenn er die Antinomie von „Geist“ und „Macht“ zum erstenmal und wie auf Probe (im Vergleich zu dem zehn Jahre späteren Essay *Geist und Tat*) formuliert: „Türkheimer ist doch die Macht, ich der Geist. Natürlich besiegt der Geist die Macht, aber leise, leise, indem er sie heimlich unterminiert.“ [S. 396] Das ist mit leichter Hand, wie ein Scherz am Rande, inszeniert: der Autor als Gerücht im Roman. (Schoeller 1988: 431)

⁵ Hier handelt es sich um ein Zitat aus Pauen, Michael: *Pessimismus. Geschichtsphilosophie, Metaphysik und Moderne von Nietzsche bis Spengler*. Berlin: Akademie Verlag, 1997.

Zumsees vom Autor gleichsam soufflierte Einsicht deutet also bereits hintergründig die sozialkritisch-demokratische Position an, die dieser in den Jahren bis 1910/1911 einnehmen wird. Nun liegt dem Essay *Geist und Tat*, in dem sich dieser Prozess niederschlägt, eine idealisierte Vorstellung Frankreichs zugrunde, die Peter Stein wie folgt beschreibt:

Manns Frankreich-Ideal, im Detail realistisch, ist [...] ein Wunsch-Frankreich, dessen sozialgeschichtliche Realität nur insofern von Belang ist, als es die Erfindung ‚Frankreich‘ gleichsam körperlich verbürgt. Hauptfunktion dieser Erfindung ist jedoch, das wilhelminische Deutschland als Gegen-Frankreich vorzuführen. Deutschland ist das Land ohne Geist und Tat, ohne Liebe und Lebensmöglichkeiten, kein „Volk mit literarischen Instinkten, das die Macht bezweifelt“⁶. (Stein 2002: 63)

In Anbetracht der Verweisstruktur zwischen Manns Essay und Zumsees Rede von „Geist“ und „Macht“ ist anzunehmen, dass auch letztere einer solchen französischen Gegenperspektive entspricht. ‚Frankreich‘ bildet so gesehen das „Ideal als normative[n] Punkt“ der Mann’schen Kulturkritik. Die gründerzeitliche Salongesellschaft im *Schlaraffenland* ist der Macht Türkheimers hörig und lässt sich vom Geld, das gleichsam „unter den Möbeln umherrollt“ (Mann 1988: 52, 94), korrumpieren. Sie billigt und befördert daher die Instrumentalisierung der Presse und den Verlust der künstlerischen Autonomie. Derart das eigene bürgerliche Fundament untergrabend, versinnbildlicht sie den Kulturverfall. Ihr steht Manns ‚Frankreich‘ gegenüber, das Land Émile Zolas, eine Gesellschaft, in der das Unrecht mit kritischem Geist erkannt und, ohne Furcht vor der Macht, mit engagierter Tat dagegen vorgegangen wird.

Bibliographie

Bohrer, Karl Heinz (2007): „Kein Wille zur Macht“, in: *Merkur 2007 Heft 700. Kein Wille zur Macht. Dekadenz*, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.

Bollenbeck, Georg (2007): *Eine Geschichte der Kulturkritik*. Von J.J. Rousseau bis G. Anders, München: Verlag C.H. Beck.

Dittberner, Hugo (1974): *Heinrich Mann. Eine kritische Einführung in die*

⁶ Dieses Zitat stammt aus Heinrich Manns *Macht und Mensch* (1919).

- Forschung*. Frankfurt am Main, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag.
- Fick, Monika** (2000): „Literatur der Dekadenz in Deutschland“, in: *Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus 1890-1918*, hrsg. von York-Gothart Mix, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Band 7. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Fischer, Torben** (2005): „Widersprüchliche Fundierungen. Annäherungen an die literarischen Anfänge Heinrich Manns in den 1890er Jahren“, in: *Heinrich Mann (1871-1950)*, hrsg. von Walter Delabar und Walter Fähnders, Berlin: Weidler Buchverlag.
- Foucault, Michel** (1971): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Gross, David** (1980): *The Writer and Society. Heinrich Mann and Literary Politics in Germany 1890-1940*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.
- Mann, Heinrich** (1988): *Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- Kafitz, Dieter** (2004): *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Koppen, Erwin** (1973): *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York, Walter de Gruyter Verlag.
- Kosellek, Reinhart** (1973): *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Richter, Sandra** (2011): „Wirtschaftliches Wissen in der Literatur um 1900 und die Tragfähigkeit ökonomischer Interpretationsansätze“, in: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, hrsg. von Tilmann Köppe, Berlin/New York, Walter de Gruyter Verlag.
- Schmidt, Siegfried J.** (1984): *Vom Text zum Literatursystem. Skizze einer konstruktivistischen Empirischen Literaturwissenschaft. LUMIS-Schriften aus dem Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung der Universität-Gesamthochschule Siegen*.
- Schoeller, Wilfried F.**: Nachwort. In: Mann, Heinrich: *Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1988.
- Ders.**: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Siebert, Ralf** (1999): *Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert*. Siegen, Carl Bösch Verlag.

Stein, Peter (2002): *Heinrich Mann*, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler.

Werner, Renate (1972): *Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann*, Düsseldorf, Bertelsmann.

Zeller, Michael (1976): *Bürger oder Bourgeois? Eine literatursoziologische Studie zu Thomas Manns ‚Buddenbrooks‘ und Heinrich Manns ‚Im Schlaraffenland‘*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

