

## Gerhart v. Graevenitz und Waltraud Wiethölder (Tübingen)

### Herrschaftstheatralik

Pléiade – Achim von Arnim – Heinrich Mann

Ich lasse, ohne Kommentar, vier Bilder von vier triumphierenden Herrschern an Ihnen vorbeiziehen, die zeigen sollen, wie konstant in vier Jahrhunderten bei allen stilistischen Unterschieden der ikonographische Typ des Triumphators geblieben ist:

1. den Triumph des Herzogs von Urbino, Federigo da Montefeltro, gemalt von Piero della Francesca, 1465 (Abb. 1);
2. König Heinrichs II. von Frankreich Einzug in Rouen, 1550 (Abb. 2);
3. den Triumph König Heinrichs IV. von Peter Paul Rubens, 1630 (Abb. 3);

und, nach einem großen zeitlichen Sprung aber mit überdeutlicher Nachahmung des Rubensschen Vorbildes:

4. den Triumph Kaiser Wilhelms I. von Ferdinand Keller, 1871 (Abb. 4).

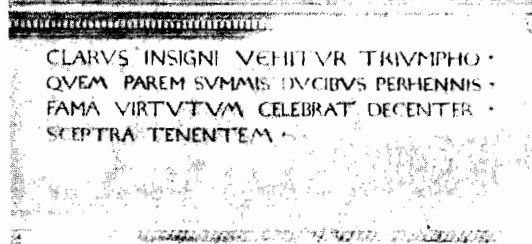


Abb. 1

Victoria, Fortuna oder Fama bekrönen die Triumphatoren, die alle mit ihrer allegorischen Tugend-Entourage eher aus Petrarca's „Trionfi“ als aus den antiken *pompa* stammen. Petrarca hat mit seinem Text die sechshundertjährige Invarianz der europäischen Triumphal-Ikonographie entscheidend geprägt, und wie die Beständigkeit dieser Bildersprache aus der Literatur stammt, so ist sie aus den Bildern auch wieder in die Literatur zurückgekehrt. Die französische Pléiade, Grimmelshausen, Achim von Arnim und Heinrich Mann, um nur *unsere* Beispiele zu nennen, bearbeiten das immer gleiche Repertoire der Herrschertheatralik. Natürlich interessieren uns in dieser äußerlichen Gleichförmigkeit am meisten die historischen Abweichungen. Nicht so sehr die allgemeinen stilistischen Abwandlungen, als vielmehr die historisch recht ver-



Abb. 2



Abb. 3

schiedenen Thematisierungen der Bildervariation selber. Die Abänderung, die Umwertung der Bilder selbst wird zum ästhetischen Gegenstand. Das zitierte, das umgedeutete und ‚verkehrte‘ Bild präsentiert sich als Hülle einer politischen, ethischen, theologischen oder psychologischen Botschaft. Diese umgewerteten Bilder und die Umwertung ihrer ‚Ethik‘ sind unser Thema, und an einer Variationsreihe von Herrscherbildern aus der europäischen Kunst- und der deutschen Literaturgeschichte wollen wir Ihnen Stationen dieser Umwertungen vorführen.



Abb. 4

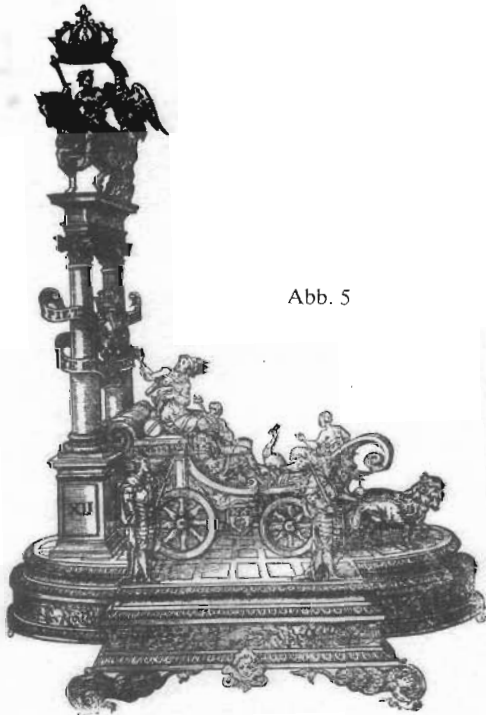


Abb. 5

Mein erstes Beispiel stammt aus der Blütezeit der Triumphalkunst während der französischen Renaissance. Unter der Herrschaft Heinrichs II., seiner Witwe Katharina von Medici und beider Söhne Karl IX. und Heinrich III., haben die Dichter der Pléiade, Ronsard an erster Stelle, die Programme der Joyeuses Entrées ihrer Souveräne entworfen oder dafür die Muster geliefert. Ich zeige Ihnen vom Einzug Karls IX. 1571 in Paris den Tafelaufsatz (Abb. 5), den die Stadtoberen am Schluß des Triumphzuges ihrem König überreichten, ein Gebilde, zusammengesetzt aus Bildzitaten aller vorausgehenden Stationen des königlichen Zuges durch die Hauptstadt.<sup>1</sup> Das Reiterstandbild auf den beiden Säulen

<sup>1</sup> Ausgewählte Forschungsliteratur zu den Herrschereinzügen und Hoffesten der französischen Renaissance:

Jean Jacquot (Hrsg.): *Les fêtes de la Renaissance*, Bde. I bis III. Paris 1956–1975.

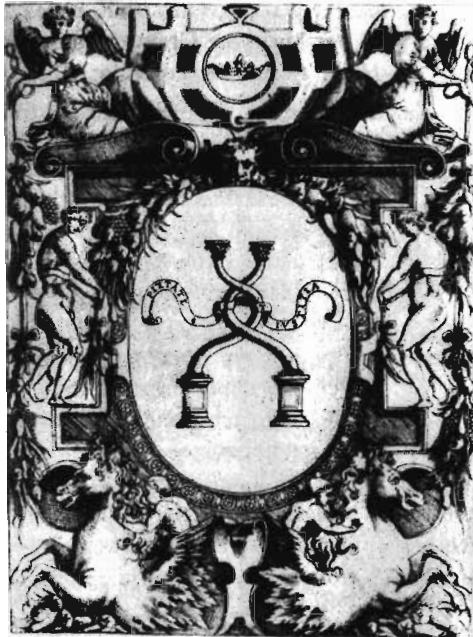


Abb. 6



Abb. 7

soll den jungen König als Jupiter zeigen. Zu seinen Füßen fährt im Löwenwagen die Mutter Katharina als Berecynthia/Kybele, als Vergilsche *mater deorum*, umgeben von ihren anderen Kindern, begleitet von vier exemplarischen Herrschern des Namens Karl.

Die beiden Säulen unter dem Reiterstandbild verdeutlichen das Zitatprinzip der Ikonographie. Sie repräsentieren des Königs eigene Devise (Abb. 6) und erinnern gleichzeitig an den toten Vater, Heinrich II. Dem war beim Einzug des Sohnes ein eigener Triumphbogen gewidmet gewesen (Abb. 7): links König Heinrich II. zwischen den bei-

Margaret M. McGowan: *L'entrée de Henri II à Rouen 1550. A Facsimile with an Introduction.* Amsterdam, New York 1973 (Renaissance Triumphs).

Victor E. Graham, W. McAllister Johnson: *Estienne Jodelle, Le recueil des inscriptions 1558. A Literary and Iconographical Exegesis.* Toronto ... 1972.

Diess.: *The Royal Tour of France by Charles IX. and Catherine de Medici. Festivals and Entries 1564–66.* Toronto ... 1979.

Diess.: *The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria 1571. With an Analysis of Simon Bouquet's Bref et Sommaire recueil.* Toronto ... 1974.

Frances A. Yates: *The French Academies of the Sixteenth Century.* London 1947 (Studies of the Warburg Institute 15).

Diess.: *The Valois Tapestries.* London 1959 (Studies of the Warburg Institute 23).

Diess.: *La joyeuse Entree de Charles IX Roy de France en Paris, 1572. A Facsimile with an Introduction.* Amsterdam, New York 1973 (Renaissance Triumphs).

Diess.: *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century.* London, Boston 1975.

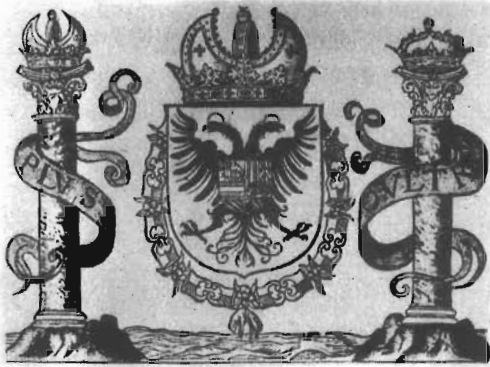


Abb. 8

den Säulen „Justitia“ und „Pietas“, in der Mitte die Graburne für sein Herz, rechts Herkules im Kampf mit Antäus. Zusammen gelesen ergaben die linke und die rechte Gruppe die „Säulen des Herkules“, die mit dem *plus ultra*-Schriftband verbunden die Devise Kaiser Karls V. vorstellten (Abb. 8). Heinrich II. hatte seiner Zeit schon des Kaisers Säulendevise nachgeahmt, um seinen politischen Ebenbürtigkeitsanspruch gegenüber dem Habsburger propagandistisch zu untermalen.

Bei seinem Sohn, der soeben eine Enkelin Karls V. geheiratet hatte, sprach das Zitat einen Friedenswunsch aus; der Friede zwischen den Reichen der Valois und der Habsburger sollte vor allem den europäischen Religionsfrieden bringen. Die Botschaft des Tafelaufsatzes, durch die Reihe der Zitate hindurch gelesen, lautete demnach: der königliche Jupiter steht als Friedenskönig auf den Säulen seines Vaters, deren Entsprechung zu den habsburgischen Säulen nicht mehr Konkurrenz, sondern Einvernehmen signalisieren sollen. Die Tugendexempel, die *virii illustri* seines Namens und seine triumphierende Göttermutter bereiten dem Friedenskönig Karl den Weg. Der fährt freilich geradewegs in die Bartholomäusnacht.

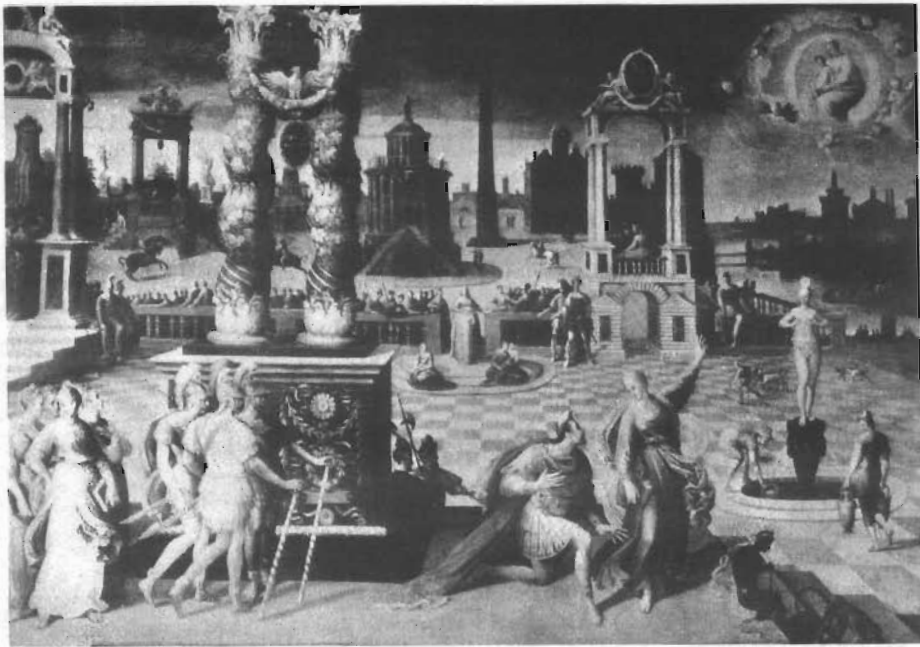


Abb. 9

Einige Jahre später, der Bürgerkrieg der Religionsparteien ist noch in vollem Gange, taucht dieser Tafelaufsatz als abgewandeltes Bildzitat in einem Gemälde Antoine Carons für Heinrich III. auf (Abb. 9). Der König, dargestellt ist wieder Karl IX., der Bruder und Vorgänger also, spielt in einer Moralité unter dem Titel „Pietas Augusti“ den Kaiser Au-



Abb. 10

gustus, der Christus, den neuen Herrn der Welt, erkennt und anerkennt. Er ist von seinen Herkules-Jupiter-Säulen herabgestiegen, kniet demütig neben diesen Säulen, während ihm die Sibylle von Tibur am Himmel die Vision der Gottesmutter zeigt: die *Göttermutter* des Tafelaufsatzes, Katharina, ist scheinbar ganz hinter der christlichen Erscheinung der *Gottesmutter* zurückgetreten. Doch noch gibt es die perspektivische Fluchtlinie vom Mausoleum des Vaters über die Katharina in der Ballustradenöffnung zum König, von ihm aus dem Bild heraus auf den idealen Betrachter, Heinrich III., eine Flucht der Sohnes-Bruder- und Vorbildabhängigkeiten, in der die Mutter den Schnittpunkt der Bildlinien besetzt. Die Predigt des Bildes entschlüsselt der Vergleich mit dem älteren Tafelaufsatz: der 1571 als Jupiter triumphierende König ist aus der Pose der heidnischen Göttergleichheit und *superbia* herabgestiegen zur Demut der christlichen Herrscher. Wo 1571 die heidnische Göttermutter auf den vergotteten König zeigte, da wird der christliche König jetzt mit ähnlicher Geste von der Prophetin auf die Gottesmutter verwiesen. Eben in der Abwandlung, der Umkehr des zitierten Bildes steckt die eigentliche Botschaft: Umkehr zur christlichen Demut wird Heinrich III. mit dem Bild seines umgekehrten Jupiter-Augustus-Bruder anempfohlen, das umgekehrte Spiegelbild ist ein gemalter Fürstenspiegel.

Der vom Pferd herabgestiegene König gehört nicht nur zur esoterischen Kunst des Valois-Hofes, er hat auch eine Europa-weite volkstümliche Tradition. Sein Bild belehrt nicht nur die Herrscher, es predigt auch Untertanentugend. In einer „Verkehrten Welt“ (Abb. 10), so der Titel des populären Bilderbogens,<sup>3</sup> in der das Kind die Doktoren unterrichtet, der Esel den Herrn treibt, der Ochs den Metzger schlachtet, in ihr gilt der zu Fuß gehende König als nicht minder drastische Umkehrung der Weltordnung. Wo den Valois-König das mythologische Absitzen vom Reiterstandbild in christliche Demut einübt, da führt dem Volk das Bild vom abgessenen König die Absurditäten einer umgestürzten Ordnung vor Augen. Umgekehrt gesagt: Demut als Herrschertugend heißt, die Hinfälligkeit der Herrscherrolle erkennen; Demut als christliche Untertanentugend bedeutet, das Weltgefüge mit seinen unterschiedlichen Rollen hinnehmen.

Natürlich mußte es reizen, diese beiden Bedeutungen des abgestiegenen Königs miteinander in Berührung zu bringen. Grimmelshausen hat das getan in einer Art ‚politischer Ethik in verkehrten Bildern‘. Für Grimmelshausen war das verkehrte das eigentliche Bild, beschrieb der *ordo inversus* die wirkliche Welt. Das Titelpuffer seiner „Ver-

<sup>2</sup> Ausgewählte Literatur zu Antoine Caron:

Gustave Lebel: Un tableau d'Antoine Caron: L'empereur Auguste et la Sibylle de Tibur. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Française (1937), S. 20–37.

Ch. Picard: L'Antique dans l'oeuvre d'Antoine Caron, peintre à la Cour des Valois (1521–1599). In: Revue archéologique 48 (1956), S. 87–89.

Jean Ehrmann: Antoine Caron. Peintre à la Cour des Valois 1521–1599. Genf 1955.

Sylvie Béguin: L'école de Fontainebleau. Le manierisme à la Cour de France. Paris 1960.

<sup>3</sup> Abbildung 10 = Tafel 39 in C. F. van Veen: Dutch Catchpenny Prints. Three Centuries of Pictorial Broadsides for Children. The Hague 1971.

Leider hatte ich noch keine Gelegenheit, die von Wolfgang Harms herausgegebenen „Deutschen illustrierten Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts“ auf einschlägiges Material hin durchzusehen.



Abb. 11

kehrten Welt“ zitiert die populäre Bildtradition, die inzwischen in Pieter Brueghels d.Ä. „Niederländischen Sprichwörtern“ hohe Kunst geworden war.<sup>4</sup> Der verkehrten Welt, in der „der Edel bittelt, der Unedel dominiert, der Arm dem Reichen gibt“,<sup>5</sup> dieser schlechten Wirklichkeit will Grimmelshausen „aus einer andern Verkehrten Welt“ etwas „vormahlen“, aus der Welt der himmlischen Gerechtigkeit, der Welt, wie sie nach Gottes Plan hätte sein sollen. In solcher göttlichen Welt, der Umkehrung der verkehrten Welt, sind auch die Fürsten demütig geworden, wie bei Caron, haben die Amtsträger ihre Hof-fahrt abgelegt, leben die Geistlichen Christum und nicht ihren Pfründen.

Der *ordo christianus* als der *ordo inversus* einer ‚real existierenden‘ Welt: diese Bot-schaft Grimmelshausens fügte sich in Achim von Arnims politisches Credo, und Arnim hat nicht zuletzt deshalb aus Grimmelshausens „Verkehrter Welt“ den Stoff zu seiner Erzählung „Martin Martir“ genommen,<sup>6</sup> der Geschichte vom hochgeborenen Geistlichen,

<sup>4</sup> Vgl. David Kunzle: Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down. In: Art Bulletin 59 (1967), S. 197–202, wo der Bilderbogen der Van Veenschen Sammlung (Abb. 10, Anm. 3) mit Bruegel in Zusammenhang gebracht wird.

<sup>5</sup> Grimmelshausen: Die verkehrte Welt [1672]. Hrsg. v. Franz Günter Sieveke. Tübingen 1973; die Zitate aus dem „Praeambulum“, S. 1.

<sup>6</sup> Gemeingut der Arnim-Forschung sind die Grimmelshausen-Adaptionen in der „Isabella von Aegypten“ („Der erste Bärnhäuter“, „Simplicissimi Galgenmännlein“). Auf den Gebrauch, den



der zu Schande und Demut herabsteigt und zu wahrer Herrschertugend wiedergeboren wird.

Das Bild vom *ordo inversus* hatte für Arnim in der Französischen Revolution neue Wirklichkeit erhalten. Der König war nicht nur abgessenen, der Abgesetzte sogar geköpft worden. Arnim analysiert die Gründe für diesen Umsturz mit Hilfe der Bildersprache der Herrschertheatralik. Frau von Saverne, die Heldin der gleichnamigen Erzählung (1817), will einmal wenigstens die Wirklichkeit zu ihrem Bild vom idealen König sehen. „Ganz Frankreich jubelte [einst] und besang die Weisheit seines Königs Ludwig des Sechzehnten.“ „Es war nichts Seltenes in Frankreich, des Königs Brustbild, mit Blumen geschmückt, wie einen Hausgott in den Schlafzimmern reicher Frauen zu finden ...“ (287), so, als hätte man in diesem ausgehenden *ancien régime* „Glaube und Liebe“ von Novalis gelesen: „Jede gebildete Frau und jede sorgfältige Mutter sollte das Bild der Königin, in ihrem oder ihrer Töchter Wohnzimmer haben. Welche schöne kräftige Erinnerung an das Urbild, das jede zu erreichen sich vorgesetzt hätte.“<sup>7</sup> Ihrem zum Ideal vergötterten König wollte Frau von Saverne leibhaftig begegnen, wollte „in dem Könige den Landesvater“, den „Vater ihres Vaterlandes“ ehren (287). Mit der Büste Ludwigs XVI. im Gepäck reist sie nach Versailles. Dort aber ist die Welt inzwischen verkehrt, der König vom Volk verachtet, die Verehrerin des Königs aus der Provinz wird als Närrin erkannt und ins Irrenhaus gesteckt. Ihr gesunder Menschenverstand hilft ihr zwar, sich zu befreien und sich an der geldgierigen Polizei des Königs zu rächen, aber ihren König hat sie nicht zu Gesicht bekommen. Arnims Diagnose ist fast zu offenkundig: die korrupten Beamten des Königs haben den Vater des Vaterlandes seinen Kindern entfremdet. Wer noch weiterhin das alte, inzwischen von anderen verdorbene und verkehrte Bild des idealen und weisen Herrschers verehrt, wird zum Narren. Die grausamen ‚Anwendungen‘, denen er im Irrenhaus zum Zwecke der Heilung unterzogen wird, stehen dann für die Schrecken der Revolution. Doch dem Volk, das an seinem Herrscherbild zum Narren wurde, helfen nicht die brutalen Kuren des Tollhauses „Revolution“, sondern nur seine eigene gesunde Vernunft und eine ‚ethische‘ Therapie, so glaubt Arnim, die beim Herrscherbild selbst ansetzt. Der Herrscher muß wie sein Volk zum Narren werden, muß aus der verkehrten Höhe herabsteigen, durch Erniedrigung und Narrheit hindurchgehen, um daraus als der ideale Volks-Herrscher wiedererstehen zu können: „Die Stimme des Volks wird in deiner eignen Brust erklingen, da du einst mitten unter ihnen ihre Not geteilt, ihre Menschenwürde in dir selbst gekränkt fühltest, deinen Purpur wirst du nicht neu auffärben in ihrem Schweiß, sondern lieber in verschoßnem Gewand ihnen ein guter und großer Kaiser sein“ (657). Dem Titelhelden wird zum Beschluß der Erzählung „Martin Martir“

---

Arnim im „Martin Martir“ von Grimmelshausens „Verkehrter Welt“ macht, ist meines Wissens bisher nicht hingewiesen worden.

Unberücksichtigt lasse ich die zweifellos wichtige Frage, welchen Einfluß Bettina auf die Gestaltung der politischen Metaphorik der Erzählung genommen hat, insbesondere in den „Skizzen zur Fortsetzung, zusammengestellt von Bettina von Arnim“, S. 652–658. Die Seitenangaben hier und im Text beziehen sich auf: Achim von Arnim: Erzählungen in einem Band. Hrsg. von Walther Migge. München 1971.

<sup>7</sup> Novalis: Schriften. 2. Band: Das philosophische Werk I. Hrsg. von Richard Samuel ... Stuttgart 1960, S. 493.

diese Herrscher-Zukunft verheißen. Zu diesem Ideal des Volkskaisertums ist Martin auf einem langen Weg durch die Bilder echter und verkehrter Herrschertheatralik gelangt.

„Verkehrte Welt“ erlebt Martin Martir in einem ‚verkehrten Bildungsroman‘. Die in der Romantik nicht eben seltene Bildungskurve in absteigender Linie beginnt auf der Höhe geistlicher Würde. Martin war „Mittelpunkt der geistigen Welt“ und hatte sich in geistlichem Hochmut selbst „als Richter über alle eingesetzt“ (650). Als Lutheraner ausgerechnet der ersten Generation predigt er gegen die Ehe der Pastoren. Doch sein Feldzug gegen die Geschlechterliebe bringt seinen Hochmut vor den Fall. Aus Liebe begeht er ein Verbrechen, oder hält es dafür, wird auf die ärmste und trostloseste aller Pfarreien strafversetzt und muß die tiefsten Niederungen der Entwürdigung durchschreiten. Zuletzt, nachdem er sogar das Schinderhandwerk hat ausüben und sich mit dem Scharfrichter um den Lohn der Abdeckerei hat streiten müssen, entschließt sich Martir, seine irdische Laufbahn als Narr zu beenden. Doch dem Gedemütigten und Demütigen ist die Umkehr nahe, der Narr gerät in einen Volksauflauf, vom Henker- und Schinderkarren herunter holt ihn das Volk als den „vermeintlichen allgemeinen Landesvater“. Der regierende Kaiser beugt sich der Stimme des Volks, verzichtet auf den Thron und proklamiert seinen wiedergefundenen Zwillingsbruder zum „Herrscher aller Fischreußen“ (656f.).

Arnim hat diese pädagogische Demütigung des Hochmütigen, diesen Narrenspiegel des neuen Fürsten, eingebettet in ein variationsreiches Spiel mit den Motiven der Herrschertheatralik. Schon bei Hof, um den lästigen und hochfahrenden Sittenprediger zurechtzuweisen, veranstaltet man eine Erziehungskomödie: ein Edelknabe muß in eine Herzogsrüstung steigen, ein armes Bauernmädchen verwandelt sich im Staatskleid zur Großfürstin. Zu dieser Verkleidung eignet sie sich in besonderer Weise, weil sie selbst durch eine Erziehungskomödie erzogen worden ist. Sie mußte bei ihrem Lehrer die Königin von Frankreich spielen und so daheim auf dem Dorf den Lebens- und Repräsentationsstil der Herrscher lernen. Die Erzählung wird auch sie aus der Komödie herausführen. Das Bauernkind als angelernte und verkleidete Fürstin wird zuletzt auch die geborene, Martins ebenbürtige Kaiserin sein.

Zur Staatskleid-Komödie paßt die komödiantische Verkehrung des Herrscherzeremoniells. Martin, der werdende Narr, treibt Schweine zu Markt, landet im Straßengraben, und mit dem Kot der Straße beschmiert hält er seinen Einzug in der Stadt. Doch dieser Schmach- und Demuts-Zug verkehrt sich sogleich zum echten Herrscheradvent. Martin gelangt ins Badezimmer des Fürsten, wäscht „allen Unrat der Reise mit den Schweinen ab“, wirft dort die „zerrissene Schlangenhaut des Pfarrers ab“, „ein großer Geist, die Kinderschuhe auswerfend, steigt in blühender Kraft aus seiner Unmündigkeit hervor“ und erscheint „als neugeborner Götterjüngling“ im Staatsgewand des Fürsten. „Indem er das letzte des fürstlichen Ornates, Baret und Gnadenkette anlegt, ist er ein vollkommener Herrscher im innersten Bewußtsein, wie es keinem Volke besser geträumt hat“ (654f.). Dieser im „fürstlichen Kostüm“ zugleich verkleidete und echte Herrscher hält auf dem Schinderkarren unter einer Kuhhaut versteckt seinen unfreiwilligen Einzug beim Volk. Das Volk „im gewaltsamsten Freudentumult“ trägt den „vermeintlichen“ und doch echten „allgemeinen Landesvater auf den Schultern dem Ratsaal“ zu (656). Arnims Metaphorik oder die seiner Nachlaßbetreuerin Bettina spricht wieder überdeutlich: aus dem Schinder- und Henkerswagen des revolutionären Volks zieht der Herrscher neuen Typs ein. Er selbst „wird ganz revolutionär gesinnt“ (655), wie es von Martin heißt: der neue

Herrscher ist das Spiegelbild des neuen Volks. Doch der Herrscher wird zum Bild des Volks erzogen, damit das Volk selbst sich an diesem seinem ‚Urbild‘ bilde. Arnims politische Bilder-Botschaft ist ‚romantisch‘. Mit Novalis’ ‚Glaube und Liebe‘ könnte es über das Herrscherideal des ‚Martin Martir‘ heißen: ‚Von der öffentlichen Gesinnung hängt das Betragen des Staats ab. Veredlung dieser Gesinnung ist die einzige Basis der echten Staatsreform. Der König und die Königin können und müssen als solche das Prinzip der öffentlichen Gesinnung sein.‘<sup>8</sup> In ‚organischem Wechselleben mit seinem Herrscher‘ wird das Volk des ‚Martin Martir‘ und wohl auch das der Napoleonischen Kriege ‚stark ... jede Fessel zu durchschneiden, die seine höhere Freiheit hemmt, jedes Verhängnis zu überwinden, [d]as es vom geliebten eingebornen Herrscherstamm loszureißen droht‘ (658).

Zum besseren, zum wahren Herrscherbild haben sich Fürsten und Volk gleichermaßen zu erziehen und zu entwickeln. Das Bild also in seinen Konkretisationen und Wandlungen wird zum Kernstück der Botschaft, und es ist darum nur folgerichtig, wenn sich Arnims Erzählung von der Herrscher-Ethik der Thematisierung des Bildcharakters dieser Ethik zuwendet: ‚hier auf Erden ist alles neben seinem eigentlichen Dasein auch Symbol‘ (618), heißt es unmißverständlich, und wieder setzt Arnim den komödienthaft ‚verkehrten‘ Bildern die ‚seriösen‘, jetzt theologischen Motive der Symbol- und Bildhaftigkeit der Welt gegenüber.

Ein Anatom, der Dr. Faustus aus den ‚Kronenwächtern‘, sezirt Leichen, um zu sehen, wo in der Hülle des Körpers das Leben sitzt. Martins Abdecken und Schlachten ist niedere Anatomie, ‚beim Aufhauen‘ der Kuh ist es ‚wie im Puppenspiele wenn der Vorhang aufgeht‘ (639). In den Eingeweiden der Kuh liest ‚ein guter Schlächter‘ (639) wie im Buch der Natur, und da Martins Kuh zuvor noch die Zettel seiner Bibelkonkordanz und das Bild seiner totgeglaubten Geliebten gefressen hat, wird ihr Wanst tatsächlich zum Vorhang vor den Bildern seines Lebens. Alles wird zum ‚Bild‘ erklärt, Liebe zur Anverwandlung ans Bild des Andern. Auch in der Liebe muß man seinem ‚Vorbild‘ allmählich ähnlich werden, muß sich selbst ‚absterben‘, ‚ganz vernichtet‘ werden, danach aber sich ‚einen neuen Körper anessen‘ (637, 642). Die Verheißung ‚einer neuen Seele und eines neuen Leibes‘ wird im theologischen Bild des Kirchenbaus ihren Mittelpunkt finden, ‚der mit behauenen Steinen voll alter verwitterter Bildwerke geziert war‘. Martin glaubte, ‚seine Konkordanz, das übereinstimmende große Glaubenssystem, das er aus Stellen der Bibel zu ordnen angefangen, schön vollendet vor sich zu sehen, da fehlte nichts, da war alles an seiner Stelle, alle Hauptpfeiler so fest, als ob sie heute erst begründet, nur die unvollkommene wechselnde Zierde der Erde, die Menschenbildungen über dem Eingange, die waren unkenntlich geworden. Er glaubte in sein Inneres einzugehen, als er die Kirche betrat, er glaubte seinen Körper gefunden zu haben ...‘ (630).

Unvollkommene, wechselnde Menschenbildungen – die wandelbaren, verkehrbaren Herrscherbilder sind nur *ein* Beispiel dafür. Alles Wirkliche ist Bild an diesem Bau der göttlichen Wahrheit, alles Wirkliche ist zum Schlechten verkehrbar und zum Guten zu bilden, weil es immer nur relativ ist zur unwandelbaren Wahrheit, die sich in den Bildern der Welt abbildet. Arnim hat eine sehr alte, neuplatonisch inspirierte Bildmetaphysik und -theologie vertreten. Das lenkt noch einmal zum Anfang zurück. Auf Carons Herr-

<sup>8</sup> Novalis: Schriften. Bd. II, S. 492.

scher-Gemälde (Abb. 9) repräsentiert die Brunnenfigur im rechten Mittelgrund eine ganz ähnliche Bildmetaphysik: die milchspendenden Brüste, das Sonnen-bekrönte Haupt stehen für die neuplatonische Emanation, für das Hervorgehen des Wirklichen und Vielen aus dem Wahren und Einen als Bilder des Wahren und Einen. Das Seiende ist Bild, das Gemälde gibt ein Bild von diesem Bild. Caron hat die Bild- und Scheinhaftigkeit des Dargestellten mehrfach signalisiert: hinter der Theaterbühne, auf der Karl IX. den Augustus spielt, erscheinen Helebardiere in Uniformen, die man erst zu Zeiten seines Nachfolgers Heinrich III. trug; eine realistische Pariser Stadtansicht öffnet sich nach oben zur himmlischen Vision, nach links zur phantastischen Architektur. Wie dieses Gemälde voller Triumphalarchitektur ist auch die Arnimsche Dichtung über Herrscherbilder Bild vom Bild vom Bild der Wahrheit. Der Text gibt den Blick frei auf das Herrscherbild, das Herrscherbild aufs Bild des Volks, das Volk aufs ‚gemeinschaftliche Wahre und Gute‘, diese Ethik auf Gott. „Das irdisch Falsche wird das geistig Wahre“ (644) dichtet Martin Martir, und als Dichtung muß sich diese politische Botschaft der Bilder notwendig darstellen, weil diese Ethik der Herrscherbilder in politischer Absicht allein als Poesie, als reflektiertes Reden in Bildern, die spezifische ‚Wahrheit‘ des Bildhaften mitbedenkt. Die Tugendallegorie der alten Herrschertheatralik hat den neuen, viel allgemeineren Sinn einer ‚ins Bild gekleideten‘, einer ‚ästhetischen Politik‘ der Romantik. Erziehung einer Welt der Bilder durch Bilder zum Urbild: so lautet ihr Prinzip bei Achim von Arnim.

Ästhetik und ‚ästhetische Politik‘, Ästhetik und Ethik sind gewiß auch Themen der Literatur des 20. Jahrhunderts. Der politische *ordo inversus* heißt jetzt nicht mehr Religionskriege, Dreißigjähriger Krieg oder Französische Revolution. Die Bild-Metaphysik ist jetzt nicht mehr neuplatonisch. Wer würde sich heute mit einer Emanationslehre begnügen, um den Vorbild-Abhängigkeiten in Carons Gemälde von totem Vater, vermittelnder Mutter im Zentrum, Söhnen und Brüdern auf den Grund zu kommen? Aber die Herrschertheatralik, die Herrschermythologie und ihre Bilder bleiben dieselben, zum Beispiel in Heinrich Manns „Henri Quatre“. Wie jetzt die ‚Ethik‘ dieser immer gleichen Bilder formuliert, reflektiert und ästhetisch vermittelt wird, zeigt Ihnen Waltraud Wietölter.

## Henri Quatre, oder die Macht der Bilder

### Heinrich Manns Lehrbuch vom guten König

Die zitatfesten Leser Heinrich Manns, mit dem wir unsere historische Skizze der Herrschaftstheatralik beschließen wollen, diese Leser wissen natürlich, daß seine Devise für Heinrich IV. anders lautet. Da wird die „Macht der Güte“<sup>9</sup> und nicht die Macht der Bilder beschworen, obgleich sich die eine kaum ohne die andere, die Menschlichkeit offenbar nicht ohne ein gewisses Maß an einprägsamer und augenfälliger Propaganda denken läßt. Wie jede Macht will nämlich auch die der Güte dargestellt sein: Diese Überzeugung teilt der Autor mit dem „einzige[n] König“,<sup>10</sup> den er sich zum Helden seines Romans

<sup>9</sup> Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt. Reinbek bei Hamburg 1976, S. 315.

<sup>10</sup> Ebd.

über „Die Jugend und Vollendung des Königs Henri Quatre“ gewählt hat, eines Romans, der seinerseits aus „eine[r] lange[n] Reihe von Bildern und Szenen“ besteht, „bunt zu lesen und“ – beachten Sie die Wortwahl – nicht weniger bunt „anzusehen“.<sup>11</sup> Die Dominanz des Optischen hat schon die zeitgenössische Literaturkritik bewogen, von einer barocken Bildergalerie zu sprechen,<sup>12</sup> und spricht man von den Quellen, die Heinrich Mann über den rein historischen Stoff hinaus inspiriert haben, so wären gewiß an erster Stelle Rubens und der Medici-Zyklus sowie die Entwürfe zu dessen Pendant, der Heinrichs-Galerie, zu nennen, die an den mühevollen, doch zuletzt glorreichen Weg des Königs von Navarra zum französischen Thron erinnern sollte.<sup>13</sup> Bekanntlich ist die Ausführung des Monumentalwerks an den damaligen Querelen zwischen der Auftraggeberin Maria von Medici und ihrem Sohn Ludwig XIII. gescheitert; daß Heinrich Mann aber das gesamte Bildmaterial und also auch der in Florenz zu besichtigende „Triumph“ (Abb. 3) bestens vertraut war, darf man bei einem Kunstkennner wie ihm voraussetzen.<sup>14</sup> Entsprechende Anspielungen und fragmentarische Bildzitate durchziehen nicht nur den ganzen Roman – ich denke beispielsweise an die Übergabe von Marias Porträt, an Marias Ausschiffung in Marseille oder an Heinrichs Apotheose, die mutmaßlich der „Allocution“ am Schluß des Buches Pate gestanden hat –; jenes Kapitel im zweiten Teil, das Henri inmitten eines höfischen Tableaus auf dem Gipfelpunkt seiner Macht- und Glanzentfaltung zeigt und eine historisch keineswegs verbürgte Begegnung des Königs mit Rubens inszeniert, ist zweifellos eine Huldigung an den Maler (vgl. II 322ff.).<sup>15</sup> Dem widerspricht nicht, daß es nebenbei auch einer verhüllten Selbstdarstellung dient; Heinrich Mann präsentiert sich als ein zweiter Rubens, der auf seine Weise und, wie er behauptet, „ähnlich [...] bis zum Unwahrscheinlichen“ (II 327) zu Ende führt, was dem Großmeister aufgrund der widrigen Zeitläufte versagt geblieben ist: die Bilder eines ersten Sonnenkönigs, die Bilder der Größe und der Majestät. Das heißt mit anderen Worten, daß Heinrich Mann seine Vision einer Heinrichs-Galerie in dieser Hinsicht zumindest ‚vor-bildlich‘ realisiert hat.

<sup>11</sup> Heinrich Mann: Ein denkwürdiger Sommer. In: Internationale Literatur 6 (1936), S. 22. Zitiert in: Sigrid Anger (Hrsg.): Heinrich Mann 1871–1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Berlin und Weimar 21977, S. 259.

<sup>12</sup> Vgl. zum Beispiel Hermann Kesten: Heinrich Mann und sein Henri Quatre. In: Maß und Wert 11 (1939), S. 552–560, bes. S. 560.

<sup>13</sup> Dazu ausführlich Ingrid Jost: Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P. P. Rubens. Mit archivalischen Untersuchungen über die Benennung zweier in den Uffizien befindlichen Bilder von A. W. Vliegenhart. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 15 (1965), S. 175ff.

<sup>14</sup> Grundsätzliches dazu und zu Heinrich Manns Bildzitaten bei Lea Ritter-Santini: Die Verfremdung des optischen Zitats. Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman „Die Göttinnen“. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 15 (1971), S. 297ff.

<sup>15</sup> Vgl. Ekkehard Blattmann: Henri Quatre Salvator. Studien und Quellen zu Heinrich Manns „Henri Quatre“. Freiburg 1972 (Materialien zur Deutschen Literatur 4/2), Bd. 2, S. 231ff. Blattmann setzt Rubens' Medici-Zyklus allerdings nur zum Kapitel „Die Größe, wie sie dasteht“ im zweiten Teil, dem Teil der „Vollendung“ des Henri Quatre, in Bezug.

Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf Heinrich Mann: Die Jugend des Königs Henri Quatre. Reinbek bei Hamburg 1964 (I); Die Vollendung des Königs Henri Quatre. Reinbek bei Hamburg 1964 (II).

So läßt sich denn ohne Umschweife das Herrscherlob des 20. Jahrhunderts mit den programmatischen Kultbildern der Vergangenheit verknüpfen. Entscheidend ist freilich nicht so sehr die detailgetreue Übersetzung der Malerei in Wort und Schrift; entscheidend ist vielmehr die Übereinkunft der Intentionen und damit verbunden die Vergleichbarkeit der Darstellung. Unter Kunsthistorikern gilt Rubens' großformatiges Triumphgemälde als Sinnbild wohlverstandenen Ruhmes und als ‚Gloria virtutis‘, die im Einzelfall das Exemplarische, in der Überhöhung der Wirklichkeit den ideellen Gehalt sucht.<sup>16</sup> Nichts geringeres aber wollte Heinrich Mann. Ich zitiere: „Henri ist für die Majestät, was Lionardo und Michelangelo für die Kunst sind, Montaigne für das Wissen vom inneren Menschen. Sie sind als erste gekommen, haben die modernen Zeiten sogleich zusammengefaßt, sind niemandes Erben, und man übertrifft sie nicht.“<sup>17</sup> Infolgedessen sollte der Roman Gleichnis und politische Lehre sein, und was für Rubens konventionsgemäß die Mythenallegorese, das war für Heinrich Mann die moralische Maxime, die im Sinne der Sphärenmischung den Erzähltext entweder durchsetzt oder wie im Falle der französisch verfaßten *Moralités* als eine Art zweiter Bühne deutlich vom Geschehen Abstand nimmt. Allein vor solchem Hintergrund läßt sich meines Erachtens der schwer bestimmbare Status dieser Texte befriedigend klären, die im übrigen ebenfalls Allegorien sind; Leben und Schicksal, Gut und Böse, Liebe und Haß werden hier nicht weniger abstrakt behandelt als bei Rubens. Schließlich kommt zur kompositionellen die inhaltliche Analogie. Sollte Heinrich IV. auf dem letzten Bild der geplanten Galerie wie schon anläßlich seines Triumphes mit dem Palmzweig in der Hand erscheinen, so hat auch Heinrich Mann den König als Friedensfürst gezeichnet und dafür die in den Skizzen ikonographisch angelegten Elemente einer ‚Imitatio Christi‘ in Anspruch genommen.<sup>18</sup> Was den Valois recht war, die Erhöhung zum weltlichen Heiland, das durfte offensichtlich dem Bourbonen nicht vorenthalten bleiben, auch wenn sich mit dieser Postfiguration denn doch eine gewisse Erbfolge andeutete.

Die Macht der Bilder: Das ist also zunächst einmal die Präsenz und Ausstrahlung einer real existierenden Malerei, die trotz großer zeitlicher Distanzen auf die Nachgeborenen und deren Imagination produktiv zu wirken vermag. Heinrich Mann hat von Rubens nicht nur wesentliche Vorstellungen übernommen, er hat sich mitunter auch an prominenter Stelle, den Kapitelüberschriften, derselben mythologischen Chiffrensprache bedient: „Die Muse“, „Fama“, „Das Labyrinth“, „Dame Venus“ und so fort. Der Name als eine Art Bildkürzel steht hier für die allegorische Figur und fordert wie bei Rubens eine doppelte, neben der phänomenalen eine typologische Lektüre. Daran, daß diese Botschaft ungeschmälert ankommt und daß die traditionellen Muster nichts von ihrer Autorität eingebüßt haben, scheint es keinen Zweifel zu geben. „Denn“, so versichert der Roman anläßlich zweier antiker Kaminfiguren im Louvre, eines Mars und einer Ce-

<sup>16</sup> Vgl. Ingrid Jost (Anm. 13), S. 198ff.

<sup>17</sup> Heinrich Mann: Gestaltung und Lehre. In: Ders.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960, S. 520.

<sup>18</sup> Zur christlichen Ikonographie der Medici-Galerie vgl. Otto Georg von Simson: Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens. Leipzig u.a. 1936, S. 245ff.

res, „die hinterlassenen Gestalten vergangener Meister sind verharrend und stützend noch immer zugegen, indessen die Leidenschaften der Lebenden herunterbrennen gleich Kerzen und hinterlassen nichts“. (I 161) Von Ironie ist da wenig zu spüren, im Gegenteil, eher schon von einem fast gläubig zu nennenden Vertrauen in die unveränderte Gegenwart und Gebrauchsfähigkeit der Symbole.

Tatsächlich sind die Dinge um vieles komplizierter, vor allem für Henri, den dieser Umstand zu einer virtuos praktizierten Bewußtseinspaltung nötigt. Vor den Kulissen der Renaissance und dem Hintergrund scheinbar unverbrüchlicher Dauer entwickelt Heinrich Mann die Geschichte eines Königs, der im Laufe seines der Zeit vorauseilenden Lebens einsehen muß, daß die Bilder zwar nicht verschwunden sind, daß sie aber ihre Aura und damit ihren Legitimationswert weitgehend eingebüßt haben. In den Augen Henris ist die Götterwelt, was sie auch zu Rubens' und des historischen Heinrichs Zeiten schon war, doch dazumal eingebunden in eine anerkannte Konvention: Sie ist Kostüm und ist dies ohne Ausnahme. Am deutlichsten wird das bei Gelegenheit der zahlreichen Hoffeste; da zeigt sich Karl IX. halb nackt als Neptun, Pluto oder Jupiter, vom Theaterhimmel schweben Merkur und Cupido, Henri selbst tritt als Mars auf, oder man spielt ‚Paradies‘ und ‚Hölle‘. Wo aber die Maske mehr als Schein ist wie im Falle des Admirals Coligny, der den Krieg gleichsam personifiziert, fehlt nicht der Hinweis auf das Unzeitgemäße einer solchen vorbehaltlosen Identifikation. „Ihresgleichen“, heißt es, findet „sich nur auf den Figuren außen an Kathedralen“ (II 119). Bei den Lebenden hingegen ist die Komödie, sind Possenspiel und Narrensprung angesagt, und es gilt Montaignes Wort von der globalen Theatralik: „Das meiste, wozu wir berufen sind, ist Farce.“ (II 78) Aus diesem Grunde setzt Henri auf sein früh entdecktes Schauspielertalent, wechselt leichten Sinnes die Rollen, macht Mimikry und macht insbesondere den Komödianten auf dem Thron. Derselbe, der während seiner Gefangenschaft im Louvre den königlichen Narren ausgestochen hat, trägt ebenso formvollendet das Gewand des Königs. Er inszeniert die Majestät, er stellt sie dar und kreierte nach Bedarf – um nur einige der Spielarten anzuführen – die „Mode Tapferkeit“, die „Mode Volksbeglückter“, die „Mode Frauenlob“, die „Mode Frankreich“, kurz: „die Mode“ in ihrer völligen Beliebigkeit und opportunistischen Effekthascherei (II 506). Die Herrschaftsrituale mit ihrem ausgeklügelten Apparat dünken ihn hoffnungslos veraltet, enthüllen sich als Theaterpomp und Bühnenzauber, wobei nur unentschieden bleibt, ob die Schau „großartig“ oder ob sie am Ende gar „drollig“ ist (II 150). Anlässlich der Krönungszeremonie und ihres falschen Pathos überkommt Henri ein Gelächter, das den Spott auf die antikisierenden Gesten und den mythologischen Putz eines Rubens vorwegnimmt. „Tand“ und „Weiberfang“ lautet das Urteil, geht jedoch mit der Versicherung einher, daß der König „die unwahrscheinliche Gewandung“ trotz allem „glaubhaft“ trägt (II 152ff.). Denn genau darauf kommt es immer noch an: auf die Glaubwürdigkeit für die Zuschauer, für das staunende Volk und die illusionsbereite Masse der Ungebildeten, zu deren Erziehung das Spektakel nach wie vor nicht entbehrlich erscheint. Noch einmal soll die Macht der Bilder verführen, und sei es zum Guten, sollen die sinnentleerten Symbole und Zeichen wider das bessere Wissen der Aufgeklärten von der Rechtmäßigkeit ihrer Herrschaft überzeugen, soll aus der Ästhetik unmittelbar die ethische Verpflichtung, soll, so wörtlich, „die Sittigung der Zuchtlosen“ hervorgehen (II 149). Man meint in diesem Zusammenhang Wolfgang Buck zu vernehmen, der bereits im „Untertan“ über die Abhängigkeit der Moral vom Ästhetischen doziert, aber

auch den Spruch vom reklamesüchtigen Absolutismus geprägt hat (vgl. Abb. 4).<sup>19</sup> Mangels Alternativen und in der Hoffnung auf eine Zukunft, in der das Gute ohne Verlockungsprämie auskommt, nehmen jedoch beide, Henri und Heinrich Mann, die Verdächtigung in Kauf, indem sie sich auf die Vernunft, oder genauer: auf deren List berufen – Hegel hätte seine Freude gehabt. Wie der gute König die feierlichen Handlungen, die Triumphzüge und Repräsentationsmaschinerien, so braucht die Lehre vom guten König eine Bilderbuchgestalt, an der sich die Phantasie entzünden kann, auch wenn die Bilder der Vergangenheit zugehören.

Henri spielt demnach Komödie um der Vernunft willen und nennt sie eine „listige Komödie“ (II 160), die ihre wahren Ziele sorgfältig zu tarnen weiß. Die Vernunft geht maskiert; sie muß sich in die alten Formen schicken und auf pragmatischem Wege legitimieren, was als nichtssagende Allegorik durchschaut und selbst ästhetisch kaum noch gerechtfertigt ist. Hochstapelei und Understatement gehen dabei notgedrungen Hand in Hand, zeitigen allerdings ein höchst merkwürdiges Resultat. Es stellt sich nämlich heraus, daß der König mehr und zugleich weniger ist, als er darstellt: weniger, weil er sich aus Gründen der Vernunft ohne innere Zustimmung der traditionellen Herrschaftstheatralik bedient; und mehr, weil er, wenn auch unter Kompromissen, die humanistisch beglaubigten Tugenden wirklich zu verkörpern sucht, wie die Maler sie einst den Königen, zuallermeist in panegyrischer Absicht, zugeschrieben haben. Kein Gott, weder Mars noch Jupiter, und auch Christus nicht, sondern ein in doppeltem Sinne menschlicher Souverän, der mehr als alles andere die Vernunft verehrt (vgl. II 130), ist Heinrich Manns Henri das lebendig gewordene Bild: ein Spieler, der spielt, was er ist, ohne doch identisch zu sein mit dem, was er spielt.

Hinzu kommt, daß dieses Spiel noch ganz andere Züge, das Schicksal dieses Königs ganz andere Bilder bereithält. Ich spreche von den psychogenetisch und strukturell verankerten Bildern der frühen Kindheit,<sup>20</sup> allen voran dem Bild der guten Königin Jeanne, wie die Romanformel unüberhörbar zweideutig lautet, das heißt dem Bild der Mutter, in dem sich die mütterliche Imago und die Imagination der Mutter überlagern. Kein Bild – ich kann es hier nur andeuten – ist im Leben Henris so bedeutungsvoll wie dieses, wird doch gleich zu Anfang klargestellt, daß der Knabe, der vor den ungeheuren Bergen seiner Heimat so klein erscheint, nach dem Willen der Königin diese Berge eines Tages an Größe überragen muß. Denn Jeanne ist nicht bloß vom eigenen Leben in der Provinz unbefriedigt, fühlt sich enttäuscht und betrogen, sie hat den Kopf voller Träume und ist vor allem ehrgeizig, in diesem Ehrgeiz aber unbeugsam. Ihre Wünsche konzentrieren sich auf die Karriere des Sohnes, dem sie, ohne daß es dafür realistische Anhaltspunkte gäbe, „die ungeheuerste Zukunft“ voraussagt (I 8) und die Wege ebnet, soweit es in ihrer Macht steht. Weder scheut sie den Glaubenswechsel noch die Hochzeitsverhandlungen mit ihrer verhaßten Rivalin Katharina von Medici, nachdem sie einmal erkannt hat, daß Henri allein an der Spitze der Hugenotten und als Schwiegersohn der Königinmutter eine Chance haben wird, in Frankreich das Erbe der Valois anzutreten. Die Ehre Gottes und die dicke Margot – das sind die beiden Pfeiler, auf die sie den Ruhm ihres Hauses zu

<sup>19</sup> Vgl. Heinrich Mann: *Der Untertan*. München <sup>12</sup>1974, S. 182 und 350.

<sup>20</sup> Mit diesem Ansatz beziehe ich mich auf Jacques Lacan, auf dessen Schriften ich hier nur global verweisen kann: *Schriften I–III*. Olten und Freiburg 1973ff.



gründen sucht und dabei sich selbst zum Opfer bringt, ohne zu ahnen, daß ihr Tod nicht nur im Louvre, sondern im ganzen Land das große Sterben eröffnet.

Und Henri: Was bleibt dem Sohn der Königin Jeanne – auch da besteht der Text wohl nicht umsonst auf einer Formel –, was bleibt ihm, der ungewöhnlich beeindruckbar, begabt und ein Imitationsgenie ist, anderes übrig, als dem mütterlichen Entwurf nachzukommen und dem Bild zu entsprechen? Er wird, um einen Begriff der Familienpsychologie zu gebrauchen,<sup>21</sup> der Delegierte seiner Mutter, indem er sein Leben daransetzt, ihren Auftrag und ihre Wünsche zu erfüllen; er wird, was die vorrangigen Motivationen betrifft, aus einem kindlichen Loyalitätsbund heraus König von Frankreich. Ich will für dich kämpfen, sagt der kleine Henri zur Königin Jeanne (vgl. I 40), und der große Henri kämpft dann tatsächlich: für die Religion, die Frauen, die Einheit der Nation, für das sprichwörtliche Huhn im Topf, schließlich für den europäischen Frieden, in Wirklichkeit aber immer wieder um die Liebe und die Anerkennung seiner Mutter. Denn es sind ihre Abgesandten, die seinen Lebensweg säumen: die Schwester Kathrin, die der Mutter zunehmend ähnlicher wird; Gabriele, die mütterliche Geliebte und die Mutter seiner eigenen Kinder, die den Gifttod der Königin Jeanne sterben muß; zuletzt das Volk, das seiner Werbung allzu lange widersteht. Die Toten, so liest man: „Sie leben weiter: die Toten verwandeln sich nur, begleiten uns, so schnell wir reiten, und halten uns plötzlich ein neues Gesicht hin: erkennst du mich? Ja, Mutter!“ (I 323)

Der Macht dieser Bilder ist selbst ein König nicht gewachsen, nicht einmal ein königlicher Komödiant. Da der Knabe Henri bei aller Verehrung seine Mutter zugleich fürchtet, macht er es, um der Ambivalenz zu entgehen, wie die Märchenerzähler, die das Bild in Gut und Böse auseinanderlegen:<sup>22</sup> die unschuldige, reine Jeanne und die böse Katharina von Medici, die zaubern kann und Kinder frißt (vgl. I 10). Diese Spaltung hält der Erwachsene jedoch auch dann noch aufrecht, als er über Jeanne die Wahrheit erfährt, durch die sie in schmerzliche Nähe zur Medici rückt. Um das Bild zu retten, verweigert Henri jede Korrektur, mit der Folge, daß ihn eben dieses Bild überwältigt, daß ihn Realitätsverfehlung und Selbstüberschätzung in die Katastrophe führen. Die erste ist dadurch gekennzeichnet, daß er dem Lockvogel Margot in den Louvre folgt, der sich als Venusberg und Labyrinth zugleich, vor allen Dingen aber als das Reich der bösen Mutter und als Schauplatz der Bartholomäusnacht entpuppt; die zweite und endgültige Katastrophe durch den grausigen Tod Gabriele's, die als Glücksfee und Verheißung der Krone Frankreichs in Henris Leben getreten ist, um es mit der Fratze eines Teufels zu verlassen, nachdem der König gewiß aus politischen und dynastischen, zuletzt aber aus Gründen der an die Mutterimago geknüpften Angst versäumt hat, sein Eheversprechen einzulösen: er wollte nicht gefressen werden. Was darauf folgt – eine zweite Medici, Pest, Hochverrat und die militärische Auseinandersetzung mit Habsburg –, ist nur noch Wiederho-

<sup>21</sup> Helm Stierlin: *Delegation und Familie. Beiträge zum Heidelberger familiendynamischen Konzept.* Frankfurt 1982. Im Hinblick auf die geheime Verbindung zwischen Heinrich Manns Henri und seinem Hitler-Porträt erscheint es mir besonders bemerkenswert, daß Stierlin seine familienorientierte Hitler-Monographie ebenfalls der Kategorie eines lebenslänglichen Delegationsprozesses unterstellt. Vgl. Stierlin: *Adolf Hitler. Familienperspektiven.* Mit einem Vorwort von Alexander Mitscherlich. Frankfurt <sup>2</sup>1980.

<sup>22</sup> Vgl. Bruno Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen.* München 1980, bes. S. 79ff.

lung, Abgesang und Ende, schließlich das fast bewußt gesuchte Messer, das seine Schrecken verloren hat. Dieses Messer ist insofern die Schlußpointe des psychischen Dramas, als es aus dem Volk kommt, mit dem Henri hat eins werden wollen, weniger wie ein Vater mit seinen Kindern – das wäre die übliche Vorstellung –, sondern viel eher wie ein Kind mit seiner Mutter. Denn stets hat Henri sein Königreich dem Schoß Gabrieles gleichgesetzt (vgl. II 282), die ihrerseits nur ein Substitut der Königin Jeanne gewesen ist. Das aber bedeutet Inzest auf höchster Ebene: wahrlich ein riskantes Unternehmen.

Versucht man nun, unter dieser Perspektive zu bilanzieren, so ergibt sich, daß die Theatralik des Königs Henri keineswegs ein Phänomen ist, das sich allein dem Zwang zur öffentlichen Selbstdarstellung verdankt. Vielmehr vollziehen sich diese Auftritte im Rahmen einer an die phantastischen Primärbeziehungen gebundenen theatralischen Existenz, die Henri von Anfang an zum Schauspieler seiner selbst, zum Imitator eines auf ihn projizierten Bildes und damit zum Funktionär eines fremden Willens gemacht hat. An einer einzigen Stelle, kurz vor dem letzten und politisch entscheidenden Glaubenswechsel seines Helden, kommt der Roman darauf zu sprechen. Da ist wieder vom Sohn der Königin Jeanne die Rede, der zum erstenmal bemerkt, daß er sein Leben wie im Traum verbringt: „Gehandelt habe ich zum Schein, mein Wille und Begehren war ein Lallen aus dem Schlaf. Was mir geschieht, ich beherrsche es nicht. Ringe vergebens um das Wort, das die Betörung aufhöbe. [...] Mir fällt ein Wort nicht ein [...] Sonst wüßte ich, wer ich bin.“ (II 122) Und ähnlich geht es nicht nur dem sterbenden Karl, dem entmündigten Sohn der alten Medici, der feststellen muß, daß keine seiner königlichen Handlungen, nicht einmal die Bartholomäusnacht, wirklich ihm gehört; auch seinem Bruder, Heinrich III., bleibt der Blick auf die tiefe Selbstentfremdung nicht erspart, als er, „eine verspätete Knabengestalt“, in geradezu klassischer Situation vor dem Spiegel steht und zu tanzen beginnt: „Eine entfernte Musik spielte zu dem Zweck, und der König in dem stillen Zimmer machte gewählte Schritte, erging sich in Haltungen und Figuren, deren Anmut maßlos war. Unter gesenkten Lidern sah er in dem hellen Glas sich selbst nach wie einem Fremden. Das war nicht er.“ (I 363) Dreimal also dieselbe Geschichte, das Schicksal von Muttersöhnen, die ein Bild, eigentlich ein Spiegelbild, in Bann geschlagen hat. Meine These, durch Henri sei das Bild vom guten König Ereignis geworden, wäre folglich dahingehend zu ergänzen, daß hinter dem bewußt inszenierten Herrscherbild als dessen Grundierung ein zweites, ein Selbstbild erscheint, nämlich buchstäblich die mütterliche Vorstellung vom König-Sohn, mit der die Lebensrolle weitgehend festgelegt ist. In Henri begegnen sich ein sachlich kalkulierender, auf größtmögliche Wirkung bedachter und ein von undurchschauten Antrieben gelenkter Theatraliker, die keineswegs immer auf getrennten Bühnen agieren. Der Begriff der Herrschaftstheatralik erhält auf diese Weise eine völlig neue, ich möchte fast sagen, eine Tiefendimension und wird darüber hinaus zu einem Begriff, der die Nahtstelle zwischen öffentlichem und privatem Leben, zwischen Kollektiv- und Individualgeschichte markiert. Dem schon erwähnten fiktiven Rubens bleibt es im Roman vorbehalten, ein solches Doppelbild zu entwerfen, indem er – nach den Maßstäben der offiziellen Hofmalerei ein unerhörter Vorgang – neben die Majestät die nackte Gestalt der Geliebten setzt und damit Öffentlichkeits- und Intimsphäre auf das engste verschränkt – ein Gedanke, der dem wirklichen Rubens bei seiner Arbeit an der Medici-Galerie gewiß nicht gekommen wäre.

Kaum weniger bemerkenswert erscheint mir aber der Umstand, daß sich die private

Bild-Geschichte vorzugsweise im Assoziationsfeld der angeblich ausgedienten Mythologica entfaltet; offenbar gelingt es ihr dort am ehesten, sich in die Haupt- und Staatsaktionen einzunisten. Zwar ist auch das wiederum ein Akt der Verkleidung, doch sind es jetzt die unbewußten Wünsche, die sich nicht bloß Späßes halber, sondern zur einzig möglichen Form ihrer Artikulation mit den Göttern und Helden der Vorwelt maskieren: Henri als Begleiter der Diana, als Theseus, der den Minotaurus fordert, als ein Versteinerter im Angesicht der Medusa, als Tannhäuser, den es magisch zu Frau Venus zieht. Die Reihe ließe sich ohne weiteres fortsetzen, und die Fortsetzung würde zeigen, daß auch die christlichen Texte und deren ikonographische Muster von dieser Umwertung betroffen sind. Dame Venus ist zugleich die „große Hure von Babylon“ (II 79), die mit Tod und Teufel im Bunde in der ‚Hölle‘ des Louvre, dem ‚Reich der Finsternis‘, haust und durch die Verkettung der Imagines allmählich sogar das marianische Selbstverständnis der frommen Jeanne, die Rede vom „Gefäß“ Gottes (I 58) und dem „ausgewählten Sohn“ (I 57) verdunkelt. Über derartige Kontexte, durch Verschiebungen und Mehrfachdeterminationen entwickelt der Roman die abgelebte Mythologie zu einem Medium, das dem Unbewußten zur Sprache verhilft. Aus einem politisch-moralischen Verständigungsmittel wird auf dem Wege einer weiteren mythologischen Operation,<sup>23</sup> der Überführung eines unbekanntes Textes in ein vertrautes System von Zeichen, Bildern, Figuren und Fabelkonstrukten, eine Psychoallegorese – ein Vorgang, der nach Freud natürlich nicht mehr neu, bei einem gegenüber psychoanalytischen Fragestellungen ausgesprochen zurückhaltenden, wenn nicht gar ignoranten Autor wie Heinrich Mann aber überraschend ist. Es könnte ihm dabei ergangen sein wie Henris dicker Margot, die in Trauer um einen der zahllosen Liebhaber den Namen „ihrer verlorengegangenen Antike, ihres Narziß“, in die Felsen ritzt und in einem Moment aussetzender Selbstkontrolle noch einen Namen hinzufügt, keinen anderen nämlich als HENRI (I 359). Danach zu schließen, wäre das königliche Profil vor dem bunten historischen Bilderbogen, das Porträt von Henri-Narziß, in erster Linie ein Produkt blinder Zuschreibungen, das heißt einer die Selbstzensur des Erzählers unterlaufenden Bild- und Schriftkombinatorik.

Der Text bestätigt diese Vermutung insofern, als er keinen Kommentar gibt, durch den das Thema auf die Bewußtseinsebene gerückt wird. Statt offen zur Verhandlung zu kommen, bleibt es gleichsam im Zustand der Verpuppung, verhartet als ein unaufgelöster Bedeutungskomplex, eine Art Roman im Roman, der jedoch auch in dieser verkapselten Form über ein beträchtliches Maß an Sprengkraft verfügt und den Text nicht allein in seinen Organisationsstrukturen, sondern vor allem in seiner argumentativen Substanz gefährdet. Ich meine damit den Vernunftbegriff, der als Legitimationskategorie der Moral an die Stelle der mythologischen Tugendallegorie getreten ist. In seinem ursprünglichen Totalitätsbezug wird dieser Begriff nicht nur fragwürdig, sobald er sich auf der Basis einer Spaltung oder eines Verdrängungsaktes zu behaupten sucht; er wird augenblicks ausgehöhlt, wenn sich das handelnde Subjekt als nicht mehr identisch mit sich selbst und als Marionette fremdeigener Illusionen erfährt. Einer solchen Erosion ist weder mit List noch mit der Waffe der Dialektik beizukommen, solange sie im Namen eben dieser

<sup>23</sup> Vgl. Manfred Schneider: Über den Grund des Vergnügens an neurotischen Gegenständen. Freud, C. G. Jung und die Mythologie des Unbewußten. In: Mythos und Moderne. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt 1983, S. 197ff.

grundlosen Selbstgewißheit geführt wird.<sup>24</sup> Notwendig dagegen wäre, daß die Vernunft anerkennend wahrnimmt, wie sehr sie selbst durch Phantasmen geprägt, durch die verleugnete Wunsch- und Bilderwelt imprägniert ist. Auf dieser Grundlage, dem beziehungsvollen Dialog zwischen Bewußtsein und Unbewußtem, könnte die realitätsgerechte Selbstverständigung des Subjekts beginnen.

Doch wie gesagt: Heinrich Manns Lehre vom guten König hält das heikle Thema nach Möglichkeit unter Verschuß, bezahlt freilich diese Abwehrstrategie damit, daß die Schere zwischen der Idealisierung des Helden und dem Sinnpotential des Textes weiter auseinandergeht, als es dem Autor lieb gewesen sein dürfte. Während der Erzähler trotz zugestandener Schwächen und Versäumnisse nicht müde wird, des Königs ‚schöne moralische Gesundheit‘ („sa belle santé morale“, I 279) und, darauf gestützt, seine welthistorische Berufung zu rühmen, wachsen hinter Glanz und Größe die Schatten: mangelnde Selbsterfahrung, Hilflosigkeit, Handlungshemmungen, Depressionen, Todessucht. Hartnäckig halten sich unter der Oberfläche die infantilen Züge, insbesondere die Abhängigkeit vom Beifall des Publikums, und mindestens doppeldeutig, jedenfalls mehr als nur eine Momentaufnahme des höfischen Schauspiels, scheint das von Rubens inmitten sinnreich angeordneter Licht- und Spiegelreflexe festgehaltene Bild der Majestät zu sein, die „außerhalb ihres eigenen Blendwerks“ nichts zu sehen vermag. „Am blindesten“ heißt es, sei der König, besser: der Königs darsteller, blind angesichts einer amorphen Masse von Geblendeten (II 324): Jählings ist die Differenz zur Ästhetik der ‚schlechten‘ Komödianten aufgehoben. Man erinnert sich an den anderen hochgeborenen Theatraliker, Kaiser Wilhelm II., der in der Maske seines Untertans und Doppelgängers dem Ahnherrn ein Denkmal setzt, um sich in dessen Ruhmesbild wiederzufinden; oder man erinnert sich an eine Figur wie Hitler, den Heinrich Mann als teuflischen Narziß gezeichnet hat: „Mein Volk und mein Genie, sie werfen eines das andere zurück und vervielfältigen sich, eine unendliche Galerie von Spiegeln, leer glänzend [...] Das Spiegelbild und sein Beschauer sind eins. Ohne den Gespiegelten kein Bild. Wo wäre dies Volk, wenn es nicht das Glück hätte, daß ich mich in ihm spiegelte, daß es in mir sich spiegeln darf. Wir sind unzertrennlich [...]“<sup>25</sup>

Vergleiche dieser Sorte lassen erlauben, auf welcher Gratwanderung sich der gute König Henri bewegt und welcher Absturz ihm womöglich bevorstünde, würde ihm der Erzähler nicht bis zum Ende seinen Schutz gewähren. In aller Deutlichkeit tritt die moralische Indifferenz der Herrschaftstheatralik, aber auch die Haltlosigkeit der moralischen Kriterien zutage. Die humanistischen Vorstellungen: Freiheit, Gerechtigkeit, allgemeine Wohlfahrt, Güte und Toleranz, müssen abstrakt bleiben, solange sie weder zu konkreten gesellschaftspolitischen Institutionen in Beziehung gesetzt, noch im Verhältnis des Subjekts zu sich selbst praktisch geworden sind. Wie eng beide Aspekte zusammengehören,

<sup>24</sup> An dieser Stelle müßte die kritische Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas' Thesen zu Nietzsche und dessen Rezeption durch die Poststrukturalisten einsetzen. Vgl. Jürgen Habermas: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung – nach einer erneuten Lektüre. In: Mythos und Moderne. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt 1983, S. 405ff.

<sup>25</sup> Heinrich Mann: Die Rede. In: Ders.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960, S. 77f.

zeigt sich daran, daß Henri, indem er auf das Volk seine archaischen Vereinigungswünsche richtet, die Relation von Herrscher und Beherrschten unter Verleugnung seiner absolutistischen Machtstellung als naturwüchsigen familiären Verbund phantasiert. Die Schlußbehauptung des Königs, er selbst sei das Volk gewesen, ist deshalb nicht das Zeugnis einer insgeheim erstrebten Demokratie, wie Heinrich Mann sie ihm allzu gerne unterstellt hätte, sondern ist das Dokument lebenslänglicher Fixierung an die Imago einer verlorenen Einheit.

Zweifellos wird durch diesen unausgetragenen inneren Zwiespalt der magistrale Rang des Romans, der als ermutigendes Gegenbild zum Nationalsozialismus gedacht war, beträchtlich geschmälert.<sup>26</sup> Heinrich IV. sollte trotz seiner menschlichen Fehlbarkeit eine exemplarische Führerfigur werden und hat sich unversehens zu einem Exempel jener Blockaden der Selbsterkundung entwickelt, die lange nach dem Zusammenbruch des Tausendjährigen Reiches noch Anlaß gegeben haben, von einem in Deutschland weitverbreiteten antipsychologischen Affekt zu sprechen.<sup>27</sup> Ein Blick auf das Gesamtwerk Heinrich Manns belehrt darüber, daß der Mutter/Sohn-Komplex des „Henri Quatre“ eine Wiederbelebung bereits bekannter Szenarien und im Gewande der traditionellen Symbolsprache Teil einer privaten Mythologie ist, mit deren Hilfe der Autor das eigene Familiendrama ein ums andere Mal reproduziert hat. Tannhäuser und Venusberg tauchen zum Beispiel schon in den ersten Romanen – „In einer Familie“ und „Im Schlaraffenland“ – auf und sorgen dafür, daß auch in diesen Texten einschließlich des „Untertan“ mit seiner durch und durch theatralischen Gesellschaft die Spuren zeitlebens geführter Spiegelgefechte lesbar werden. Doch keines der Bücher, keine der in Frage stehenden Fabeln läßt darauf schließen, daß Heinrich Mann diesem Wiederholungszwang erkenntnistätig nähergekommen wäre oder gar hinter dem persönlichen narzißtischen Trauma ein gesellschaftliches Syndrom vermutet hätte, wie dies dann später und nicht zuletzt vor dem Hintergrund solcher Literatur von psychoanalytischer Seite behauptet und bestätigt wurde. Dazu war Heinrich Mann nach dem Zeugnis seiner eigenen Werke viel zu sehr auf Bilder fixiert, die seinen Wunschgestalten Ansehen und Würde à la Rubens versprochen, war nach einem Wort des guten Königs selbst ein „Bilderfex“ (II 165), bei dem sich reale und imaginäre Inhalte auf vergleichbare Weise verschwisterten. Aus seiner Identifikation mit Henri, dem großen Politikünstler, hat er nie ein Hehl gemacht, aber er hat sich auf dessen Schauseite beschränkt, ohne sehen zu wollen, daß er seinem Geschöpf dort am ähnlichsten war, wo sich dieses unbotmäßig zeigte und seinem Konzept stillschweigend entglitt. Hätte hier ein Gespräch in dem oben angedeuteten Sinne stattgefunden, so wäre die Moral der Geschichte gewiß überzeugender, doch auf jeden Fall weniger restriktiv ausgefallen, und es wäre vor allem – wenn denn Moral mit Wahrheit oder doch Wahrhaftigkeit zu tun hat – die eigentümliche Moralität der Literatur zum Zuge gekommen, die erzählend mehr zur Sprache zu bringen vermag als die vorab auf Systematik und Identitätssicherung bedachte vernünftige Rede.

<sup>26</sup> Zum Begriff magistraler Historiographie vgl. Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte.* In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.* Frankfurt 1979, S. 38ff.

<sup>27</sup> Zum Beispiel Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens.* München <sup>15</sup>1983.

Hein

„Un“

Zur

in J

Die :

„Jak

dieje

daß

und

Ged:

zu v

In

Leid

Mut

und

von

nich

dure

Refle

Verz

V

für e

nisse

nah

hen

kuss

falls

und

hau

er e

nich

che

der

feri

We

ren

die

Ro

Un

„N