**(9) Texte 4: Artistik und Analyse – Die Darstellung der Bartholomäusnacht in Heinrich Manns *Die Jugend des Königs Henri Quatre***

Heinrich Mann ist die zentrale Gestalt des sich entfaltenden ‚literarischen Exils‘. Sein im Herbst 1933 im Querido Verlag erscheinender Essayband *Der Haß* stößt beim überwiegenden Teil der Emigration auf positive Resonanz; andererseits wird er jedoch nicht bloß von Thomas Mann, bei dem eine gewisse Eifersucht auf den Erfolg des Bruders unterstellt werden kann, sondern auch von Tucholsky und anderen, Heinrich Mann politisch nahestehenden Freunden, kritisch kommentiert. Der Band ist – so das Urteil der Kritiker – nichts weiter als eine Ansammlung von Polemik, Plattitüden und fragwürdigen Verallgemeinerungen.

Welche stilistischen und argumentativen Charakteristika die Kritik geradezu herausfordern, wird exemplarisch am einleitenden Satz des zentralen Essays „Der große Mann“, einem Portrait des „Führers und Reichskanzlers“ Adolf Hitler, erkennbar: „Der große Mann ist Österreicher, das zeichnet ihn für das ganze Leben“.[[1]](#footnote-1) Die bis zur Groteske gesteigerte Apostrophierung Hitlers als „der große Mann“ ist befremdlich, sprachlich schwach und analytisch inhaltsleer. Dass Heinrich Mann hier vermutlich absichtsvoll mit Elementen der Komik operiert, erschließt sich dem Rezipienten nur mit Mühe.

Geradezu peinlich ist die Art und Weise, wie Heinrich Mann anschließend ein problematisches, Österreich und die Österreicher herabsetzendes Stereotyp einsetzt, um damit Hitlers ambivalente Erscheinung: seine suggestive Massenwirkung in Verbindung mit bohemienhaftem Gebaren und Auftreten, zu charakterisieren:

„Mit Recht sind die Österreicher beliebt wegen ihrer künstlerischen Veranlagung. Die Wurzel davon ist freilich Komödianterei, und diese verrät einen Menschen, der sich über Wirklichkeiten hinwegtröstet, für das Leben den Schein nimmt und sich das Dasein, das sonst zu schwer auf ihm lasten würde, spielend leichter macht. Etwas zu viele bekannte Österreicher waren Schauspieler, das ist festzuhalten. Die begabten Einwohner jener Gegenden haben oft etwas schnell gewinnendes [sic], und ebenso leicht enttäuschen sie auch. Wenige wahrhaft hervorragende Männer, sowohl Denker als Künstler, werden ausdrücklich ausgenommen. Der mittlere Österreicher indessen, wie sein unwandelbares, den Menschen verfälschendes Reich ihn gestaltet hat, mußte seinerseits Krankheitskeime aussäen, wohin immer er seine Tätigkeit verlegte.“[[2]](#footnote-2)

Der Tonfall schwankt zwischen missverstandener Volkstümlichkeit und Apodiktik. Einschränkungen, die für die Akzeptanz dieser Äußerung entscheidend sind, werden von Heinrich Mann mit einer Beiläufigkeit geäußert, die deplaciert ist. Selbst wenn man unterstellt, dass er die Gestalt Hitlers satirisch-karikaturistisch überzeichnet, wird die Argumentation damit nicht einsichtiger. Ihr fehlt die soziologische, analytische Fundierung. Die Kritik ist ganz und gar auf die Person gerichtet. Hier wird nicht geurteilt, sondern – so der erste Eindruck – denunziert:

„Er [der große Mann, also Hitler] hatte ganz richtig bei den reifen Frauen angefangen; sie boten sich ihm als erste Stützen an. Seiner Sendung zuliebe verschmähte er sie nicht, bevorzugte freilich bei weitem die männliche Draufgängerei der Knaben. Er selbst bezauberte hauptsächlich mit weiblichen Reizen besonderer Art. Gleich der Straßenvenus bekam er seine ganze Schönheit erst am Rande des Mordes und mit Schaum vor dem Mund. Dann keuchten die Massen unter seinem überwältigenden Ansturm, und rückhaltlos ergaben sie sich diesem fürchterlichen sex-appeal.“[[3]](#footnote-3)

Biografische Fakten: Hitlers Entree in die Münchner „gute Gesellschaft“, das durch Helene Bechstein, Erna Hanfstaengl und Elsa Bruckmann ermöglicht wurde,[[4]](#footnote-4) und seine persönliche Verbindung zum Stabschef der SA Ernst Röhm, dessen Homosexualität in den politischen Kreisen der Weimarer Republik bekannt war, werden von Heinrich Mann spektakulär ins Zentrum gestellt. Mit der Behauptung, dass Hitler „männliche Draufgängerei der Knaben“ bevorzuge, unterstellt ihm Heinrich Mann darüber hinaus pädophile Neigungen, und er verbindet diese Behauptung mit einer sexualpolitisch allzu einfachen Erklärung von Hitlers massensuggestiver Ausstrahlung: „Dann keuchten die Massen unter seinem überwältigenden Ansturm“. Es fehlt auch hier das eigentlich analytische Moment. Stattdessen scheint sich Heinrich Mann in die Deskription, in die Bildlichkeit, zu flüchten.

Diese Mängel sind keineswegs akzidentell. Heinrich Mann ist in seinem analytischen Instrumentarium stark vom 19. Jahrhundert geprägt. Er operiert mit einem sich sowohl aus obskuren als auch prominenten Quellen speisenden, psychologisch fundierten Lamarckismus[[5]](#footnote-5) sowie mit bestimmten biologistischen Residuen der im Ausgang des 19. Jahrhunderts aktuellen Lebensphilosophie.[[6]](#footnote-6) Diese Elemente sind auch noch in der Essayistik der Weimarer Republik, z.B. in dem Band *Geist und Tat* von 1931, erkennbar. Speziell in den hier präsentierten Biografien überwiegt jedoch das soziologisch-analytische Element, das durchaus Teil der Lebensphilosophie[[7]](#footnote-7) ist.

Man könnte es bei dieser Feststellung belassen und Heinrich Manns im Exil entstandene politische Essayistik dezent mit dem Mantel des Schweigens bedecken. Die Folge wäre jedoch, dass damit auch Heinrich Manns literarisches Œuvre in den Hintergrund treten würde. Dies ist aus einer Reihe von Gründen unangemessen. Der eigentümlichen Schwäche, die in Teilen der Exilessayistik erkennbar wird, stehen Heinrich Manns sprachliche Virtuosität und die analytische Kraft der Bilder gegenüber. Beides wird vor allem an den *Henri-Quatre*-Romanen, auch am späten Roman *Der Atem* deutlich. Bei Heinrich Mann verwandeln sich politische Analysen in ästhetische Bilder, und ästhetische Bilder fungieren als Kondensat politischer Aussagen. Diese Bilder sind auf den ersten Blick eindeutig. Bei genauerer Betrachtung erweist sich das scheinbar Eindeutige als höchst komplex. Anders als in der Essayistik, wo sich die Bilder und Begriffe auf identifizierbare, dem aktuellen Publikum *bekannte* Personen beziehen, also eine eindeutige Zuordnung von Begriff und Person besteht, entfaltet diese Komplexität und immanente Heterogenität innerhalb der fiktionalen Welt eine faszinierende zeitanalytische Kraft.

Der erste Band der *Henri-Quatre-*Romane, *Die Jugend des Königs Henri Quatre,* erschien 1935 im Amsterdamer Querido Verlag. Heinrich Mann hatte die Thematik nicht erst im Exil gewählt. Sie war ihm vielmehr spätestens seit den 1890er Jahren vertraut. Er hatte mit den Vorarbeiten, speziell in Form intensiver Quellenstudien, bereits während der 1920er Jahre begonnen. Die Thematik erhielt durch das aktuelle politische Geschehen, vor allem aber durch Heinrich Manns Status als politischer Emigrant, jedoch eine neue, völlig andere Relevanz. Das betraf insbesondere den in dem Roman dargestellten politisch zentralen Konflikt: die religiöse Spaltung Frankreichs während es 16. Jahrhunderts in Hugenotten und Katholiken, die die Bildung zweier konkurrierender Machtblöcke und den Bürgerkrieg zur Folge hatte, der in den Massakern der Bartholomäusnacht kulminierte: der Ermordung des Gefolges, das Henri von Navarra aus Anlass seiner Hochzeit mit Marguerite von Valois nach Paris begleitet hatte, des Admirals Coligny, des militärischen Führers der hugenottischen Partei, sowie des Großteils der Pariser Bürger protestantischen Glaubens. Für das Exil bot es sich an, dieses Geschehen mit den Ereignissen vom 1. Juli 1934, dem „Röhm-Putsch“, in Verbindung zu setzen: mit der Ermordung des Generals von Schleicher und seiner Frau, des Generals Ferdinand von Bredow, von Gregor Straßer, Gustav Ritter von Kahr, Erich Klausener, Schleichers Vertrauten Edgar Jung sowie des Stabschefs der SA Ernst Röhm sowie von mindestens 85 SA-Führern. [[8]](#footnote-8) In gleicher Weise aber lenkte die Darstellung der Geschehnisse den Blick auf die Möglichkeit einer – zu dieser Zeit von Teilen der Emigration prognostizierten[[9]](#footnote-9) – entsprechenden innerdeutschen Entwicklung: auf die Möglichkeit eines gegen die jüdische Bevölkerungsgruppe gerichteten und planmäßig organisierten Pogroms in der Art der Novemberpogrome von 1938.

Die analytischen Stärken Heinrich Manns zeigen sich bei der Schilderung des Mordtreibens. Henri sieht am Morgen nach der Bartholomäusnacht bei einem Blick aus einem Fenster des Louvre herab, wie „Volk“ und „ehrbare Leute“, wie es heißt, „mit Sorgfalt und Genauigkeit“ ihre Nachbarn zuerst abschlachten, die Leichen entkleiden, zu Haufen aufstapeln und anschließend den Besitz der Getöteten forttragen. Es bietet sich ihm das erschreckende Bild, wie die „ordentlichen Bürger“ Mord und Gesetzesbrüche vollziehen und dabei bürgerliches Ordnungsdenken und mörderische Ekstase, der Schwung der Kirchenglocken und das Mordgeschrei sich auf beklemmende Weise miteinander vermischen:

„Er hörte und sah. Der Platz drunten wimmelte von Menschen, die aus den Gassen herzudrängten – alle tätig, keiner als müßiger Zuschauer. Ihr Geschäft war überall das gleiche: töten und sterben; und es geschah mit der höchsten Emsigkeit, dem Schwung der Glocken vergleichbar und angepaßt dem Takt des Mordgeschreis. Pünktliche Arbeit, und dennoch wieviel Abwechslung und Eigenheit! Ein Kriegsknecht schleifte einen alten Mann ordentlich an die Leine gebunden über den Boden, damit er ihn in den Fluß würfe. Ein Bürger erschlug einen anderen mit Sorgfalt und Genauigkeit, dann lud er ihn sich auf und trug ihn zu einem Haufen, wo schon alle nackt waren. Das Volk entkleidete die Toten: das war Sache des Volkes, nicht der ehrbaren Leute. Jedem das Seine. Ehrbare Leute entfernten sich eilig mit schweren Geldsäcken; sie kannten in den Häusern der andersgläubigen Nachbarn den Ort, wo etwas aufbewahrt wurde. [...] Ein Hund leckte seiner erstochenen Herrin die Wunde, der gerührte Mörder mußte ihn streicheln, bevor er zum Folgenden Schritt. Denn sie haben auch ein Herz. Sie morden vielleicht im Leben nur einen Tag, aber Hunde verziehen sie alle Tage.“[[10]](#footnote-10)

Der Blick des Betrachters wird – wie durch einen Zufall – dann auf eine Windmühle gelenkt, deren Flügel sich kontinuierlich drehen: das Bildsymbol der zeitlichen Kontinuität, des Weiteren auf eine Brücke und auf den Fluss, über den die Brücke führt: beides Symbole der vergeblichen Hoffnung auf Flucht und Rettung. Der Himmel ist „blau“, das geschäftige Treiben der Mordenden gleicht dem emsiger „Bienen“: in der kompositorischen Fügung insgesamt eine bestürzende bildliche Vermischung von Perversion und traditioneller Idyllik:

„Am Ende einer Gasse war ein Hügel sichtbar, darauf drehten sich die Flügel einer Windmühle, jetzt und immer. Die Brücke über den Fluß würde ins Freie führen, könnte man nur flüchten. Ein Gedränge Flüchtender fiel auf der Brücke unter den Schlägen der Wache. Denn die Wache war unter der Führung von Berittenen zur Stelle und sorgte für die Erhaltung der Sicherheit. Fußvolk und Reiter bewegten sich bequem in den Abständen, die jeder Mordende zwischen sich und den Nächsten offenließ. Man braucht Raum, wie auch die Biene ihn haben muß für ihre Emsigkeit. Wäre nicht all das Blut gewesen und noch einiges andere, besonders der höllenmäßige Lärm: aus einer gewissen Entfernung hätte man meinen können, diese guten Leute wären auf einer Wiese beschäftigt mit Blumenpflücken. Jedenfalls blaute über ihnen der Himmel in sonnigster Heiterkeit.“ [[11]](#footnote-11)

Dem hier beschriebenen Geschehen liegt, wie seit langem nachgewiesen, die bekannte Darstellung der Bartholomäusnacht von François Dubois zugrunde, die häufig in Geschichtsbüchern abgebildet ist.[[12]](#footnote-12) Die Einzelheiten dieser Szene sind durch diese Quelle sowie durch weitere schriftliche Quellen in nahezu allen Details gesichert.[[13]](#footnote-13) Das betrifft auch ein Merkmal, das heute als aktualisierender Zusatz erscheint: dass nämlich die Mordpartei weiße Abzeichen trägt. Heinrich Mann spricht deshalb von der Mordpartei als von „Weißgardisten“, belegt sie also mit einem Begriff, der seit der Oktoberrevolution für die Konterrevolution gilt. Hadwig Kirchner-Klemperer hat gezeigt, dass auch dieses Detail durch die Memoiren der Mme. de Mornay überliefert ist.[[14]](#footnote-14)

Trotz der historischen Treue im Detail ist die Szene mit Gewissheit ein absichtsvoll komponiertes Artefakt, und zwar in der Art, dass sich in dem Geschehen und in den für seine Darstellung verwendeten Bildern wie in dem entsprechenden sprachlichen Material grundlegende politische Überzeugungendes Autors– und erst in zweiter Linie solche seiner Hauptperson – spiegeln. Die Szene ist zum einen absichtsvoll in einen klar konturierten motivlichen Rahmen eingegliedert: Sie ist überschrieben mit „Das Ende“ und steht am Schluss eines Kapitels, das mit „Margot“ überschrieben ist. Innerhalb der kunstvollen thematischen Komposition, die für den Roman charakteristisch ist, ergibt sich so eine Spiegelung miteinander verwandter, jedoch verschiedenartiger, äußerlich z.T. einander widersprechender Elemente. Das Blutbad erscheint danach als ein korrespondierender Aspekt zur Verführung durch die sexuelle Lust, also zum übergreifenden Thema des Kapitels. Diese kompositorische Fügung wiederholt sich noch einmal im Detail, indem das Kapitel damit endet, dass Henri beobachtet, wie seinem Erzieher Beauvais der Kopf abgeschnitten wird, wie aus dem nächsten Haus eine Frau gerannt kommt, die das hervorschießende Blut in einem Gefäß auffängt und es dann säuft.[[15]](#footnote-15) Dieses Detail findet sich *nicht* auf dem Bild von Dubois. Der Exzess trägt deutlich perverse Züge, und er ist offensichtlich ein Spiegel der Gesamtsituation: des politischen Einfalls der Mme. Catherine, eine Hochzeitsfeier wie die Henris und Margots mit der Exekution eines Massakers zu verbinden.[[16]](#footnote-16)

Bemerkenswert sind vor allem auch die stilistischen Elemente, mit denen diese Szene geschildert wird: Sprache und Rhythmus. In der Darstellung der Mordszene dominiert nicht die Ekstase, sondern im Gegenteil der Gestus nüchtern-aufmerksamer Beobachtung. Das ist zunächst durch die räumliche Distanz bedingt, aus der Henri die Szene beobachtet. Henri blickt aus einem Fenster des Louvre herab auf das Geschehen vor dem Louvre. Er ist zudem, während er das Geschehen beobachtet, noch dermaßen von den Ereignissen der Nacht, dem Morden auf den Gängen des Louvre, psychisch wie intellektuell in den Bann geschlagen, dass er zwar die Details exakt wahrnimmt, sich ihre Konsequenzen jedoch nicht oder nur unzulänglich zu vergegenwärtigen vermag.[[17]](#footnote-17) Die Wahrnehmungsperspektive beschreibt hier also nicht den Vorgang als solchen, die Realität, sondern einen seelischen Zustand: das psychische Befinden Henris am Morgen nach der Mordnacht.

Der Gestus nüchtern-distanzierter Analyse entsteht jedoch auch dadurch, dass Henri sich für einen Moment vom aktuellen Geschehen zu lösen scheint und über die Besonderheit des hier zutage tretenden Verhaltens zu reflektieren beginnt. Bezeichnenderweise geschieht dies in Form einer Bildanalyse. Staunend wird sich Henri der Situation und des in ihr liegenden Widersinns bewusst:

„Wäre nicht all das Blut gewesen und noch einiges andere, besonders der höllenmäßige Lärm: aus einer gewissen Entfernung hätte man meinen können, diese guten Leute wären auf einer Wiese beschäftigt mit Blumenpflücken. Jedenfalls blaute über ihnen der Himmel in sonnigster Heiterkeit.“[[18]](#footnote-18)

An dieser Stelle kehrt Heinrich Mann zu dem Bild zurück, das der Darstellung zugrundeliegt. Ihm kommt dabei die kompositorische Technik zu Hilfe, der sich Dubois bedient, denn Dubois löst das Geschehen in isoliert dargestellte Personengruppen und somit in Einzelvorgänge auf. Wie ein Kunsthistoriker konzentriert sich Heinrich Mann vornehmlich auf diese kompositorische Besonderheit. Durch den Nachvollzug dieser Darstellungstechnik wird sich Henri – und damit auch der Rezipient des Romans – der erschreckenden Parallele zwischen dem Ablauf des Mordtreibens und der beschaulichen Emsigkeit blumenpflückender Menschen bewusst. Das massenhafte Morden ist nichts anderes als eine geregelte, gut organisierte „Arbeit“. Zugleich wird damit ein weiterer bedeutsamer Zug des Geschehens hervorgehoben: die naive Unbefangenheit, mit der Menschen hier – und sich sicherlich auch andernorts – ein verbrecherisch es Tun exekutieren. Henri formuliert diese Erkenntnis explizit, und er ist damit insbesondere an dieser Stelle Sprachrohr des Autors. Er sagt: Die Mörder „töten nicht für sich, sondern […] um der Sache willen“ – nun folgt ein gewichtiger Nachsatz: – „das macht ihnen das gute Gewissen“.[[19]](#footnote-19)

Es ist keine Frage, dass Heinrich Mann die Szene kompositorisch auf diese Erkenntnis zulaufen lässt. Er lässt dazu Henri mit der einschränkenden Bemerkung: „Wäre nicht all das Blut gewesen und […] der höllenmäßige Lärm“, aus dem unmittelbaren Kontext des Geschehens und seiner Wahrnehmung heraustreten. Erst damit wird Henri die strukturelle Parallele des soeben Wahrgenommenen mit dem Bild *in friedlicher Umgebung emsig blumenpflückender Menschen* bewusst. Es sind also diese *bildlichen* Kontraste, die das nachfolgende politisch-psychologische Raisonnement – *sie „töten nicht für sich, sondern […] um der Sache willen“* – auslösen. – Einem Autor, der derart subtil psychologisch-politische Deutungen mit Bildern zu verknüpfen versteht, ist zu unterstellen, dass er auch in anderen, für den Leser zunächst nicht sofort überschaubaren Zusammenhängen Bilder im Sinne psychologischer oder politischer Analysen gebraucht. In Heinrich Manns Werk gibt es für die entsprechende Technik eine Vielzahl von Beispielen.[[20]](#footnote-20) Die analytische Erkenntnisebene wird offensichtlich *vorausgesetzt:* die Integration in ein ästhetisches Bezugssystem ist für den Autor Heinrich Mann erst ein nachgeordneter Vorgang.

Neben der subtilen, reflektorischen Analyse steht unmittelbar benachbart jedoch auch eine grob zupackende, fast, so scheint es, karikierende Analyse:

„Vereinzelt trat auch der helle Wahnsinn öffentlich auf. Er stolzierte über den Platz, ohne sich weiter nützlich zu machen bei dem allgemeinen Geschäft: nur seine Stimme kreischt unverkennbar. ‚Laßt zur Ader! Nur immer zur Ader lassen! Die Ärzte sagen, daß im August ein Aderlaß so gut ist wie im Mai.‘“[[21]](#footnote-21)

Hier wird von Herrn de Tavannes gesprochen, einem besonders eifrigen Mörder. Die Aussprüche, die ihm zugewiesen werden, sind von Michelet überliefert.[[22]](#footnote-22) Tavannes wird als kreischender Hahn beschrieben; in einer anderen Szene verwandelt sich eine Gestalt unverhofft in ein Schwein.[[23]](#footnote-23) Auch hier äußert sich der Moralist Heinrich Mann in Bildern.

Heinrich Mann ist ein Sprachartist; seine Wortwahl ist ein Schlüssel zum angemessenen Verständnis des Textes. Da ist einmal der Ton eines ironischen Kommentars, mit dem der Vorgang scheinbar objektiv und wertneutral beschreiben wird: Die Wache „sorgte für die Erhaltung der Sicherheit“ – wohlgemerkt: *während des Mordens*, also für die Sicherheit der Mörder. – Natürlich drängt sich hier die Frage auf: Wer kommentiert? Immer mehr verwandelt sich der Kommentar Henris in einen Kommentar des Erzählers. Ebenso bei der Beschreibung der Mörder: Man bewegte sich „bequem“ in Abständen, die jeder Mordende zwischen sich und den Nächsten offenlässt. Durch das Wort „bequem“ lenkt Heinrich Mann den Blick des Rezipienten auf die Psyche der Mörder und konfrontiert ihn mit entsprechenden aktuellen Bezügen, die sich dem Rezipienten aufdrängen. Das Morden wird pointiert mit dem Vorgang des „Blumenpflückens“ verglichen, die Geschäftigkeit der Mörder mit dem „emsigen“ Treiben von Bienen. Über all dem Geschehen steht ein „blauer“ Himmel. Der Leser bewegt sich also in einer bildlich-optischen Idylle; umso schärfer – und analytisch nur schwer fassbar – entwickelt sich ein Kontrast zwischen der bildlichen Form und dem dargestellten Ablauf. – Die Idylle ist nichts anderes als die Welt der „ordnungsliebenden“ Gesellschaft, die die Ächtung, Beraubung und physische Bedrohung wie eine Selbstverständlichkeit mit vollzieht. Heinrich Mann antizipiert hier auf bedrückende Weise zentrale Momente der deutschen Geschichte – und damit das Problem der nachfolgenden Generationen, die politischen und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen derartigen Handelns zu reflektieren, zu analysieren und damit in ihrem perversen Charakter bewusst zu machen.

1. Heinrich Mann: *Essays und Publizistik.* Bd. 6: *Februar 1933 bis 1935.* Teil 1: *Texte.* Hrsg. von Wolfgang Klein. Bielefeld 2009, S. 144. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ebd., S. 146. [↑](#footnote-ref-2)
3. S. 149. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ludolf Herbst: *Hitlers Charisma*. Die Erfindung eines deutschen Messias. Frankfurt a.M. 2010, S. 134 ff. [↑](#footnote-ref-4)
5. Vgl. zu diesem Themenkomplex: Frithjof Trapp: Heinrich Mann: Politik und Psychologie. – In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 12 (1994), S. 9-23, und ders.: Geschichte als Spiegel politischer Reflexion – „Kunst“ als Konkretisierung geschichtlicher Erfahrung. Überlegungen zum Alterswerk Heinrich Manns. – In: *Heinrich-Mann-Jahrbuch* 3 (1985), S. 93-106. [↑](#footnote-ref-5)
6. Vgl. Renate Werner: *Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus.* Der frühe Heinrich Mann. Düsseldorf 1972, S. 28 ff., ebenso Ariane Martin**:** *Erotische Politik.* Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk. Würzburg 1993, und Michael Zweigart: *Diktatur der Vernunft und Demokratie des Lebens.* Lebensphilosophische Elemente (Georg Simmel) in den Henri-Quatre-Romanen Heinrich Manns. Frankfurt a.M. 2008. [↑](#footnote-ref-6)
7. Vgl. Ferdinand Fellmann: *Lebensphilosophie*. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung. Reinbek 1993. [↑](#footnote-ref-7)
8. Von Otto Strasser erschien 1935 im Schweizer Reso Verlag das Buch *Die deutsche Bartholomäusnacht* und Max Zweig verfasste unter demselben Titel ein Drama. [↑](#footnote-ref-8)
9. Vgl. z.B. Joseph Roths Brief an Stefan Zweig von Mitte Februar 1933, der in dem Satz „Die Hölle regiert“ kulminiert. [↑](#footnote-ref-9)
10. Heinrich Mann: *Die Jugend des Königs Henri Quatre.* (= *Gesammelte Werke.* Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 11). Berlin/Weimar 1970, S. 292 f. [↑](#footnote-ref-10)
11. Ebd., S. 293. [↑](#footnote-ref-11)
12. Vgl. Wolf Jöckel: *Heinrich* *Manns ‚Henri Quatre‘ als Gegenbild zum nationalsozialistischen Deutschland*. Worms 1977, S. 361. [↑](#footnote-ref-12)
13. Vgl. Hadwig Kirchner-Klemperer: *Heinrich Manns Roman: „Die Jugend und die Vollendung des Königs Henri Quatre“ im Verhältnis zu seinen Quellen und vorlagen* (Ein Beitrag zum Thema: „Historischer Roman“). Berlin. Humboldt-Universität. Phil. Diss 1957 (masch.), S. 230 ff. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ebd., S. 237. [↑](#footnote-ref-14)
15. Heinrich Mann: *Die Jugend*, a.a.O., S. 294. [↑](#footnote-ref-15)
16. Viele Romane Heinrich Manns kulminieren in Exzessen, die ein „moralistisches Abbild“ der dargestellten gesellschaftlichen Wirklichkeit sind. Die Bartholomäusnacht ist daher nicht nur als historisches Geschehen zu verstehen, sondern im Sinne ästhetisch-moralistischer charakteriserungen als als „Exzess“. Vgl. Frithjof Trapp: *„Kunst“ als Gesellshaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann.* Berlin/New York 1975. [↑](#footnote-ref-16)
17. Die Erkenntnis der Schuld und des eigenen Versagens erfolgt im Fortgang der Handlung erst später; Heinrich Mann hat dieses Moment sicherlich nicht ohne Bedacht an den Anfang des *nachfolgenden* Kapitels V gestellt (S. 296 ff.). [↑](#footnote-ref-17)
18. Heinrich Mann: *Die Jugend,* S. 293. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ebd. [↑](#footnote-ref-19)
20. Vgl. insbesondere Renate Werner: *Skeptizismus,* a.a.O., S. 28 ff. [↑](#footnote-ref-20)
21. Heinrich Mann: *Die Jugend*, S. 294. [↑](#footnote-ref-21)
22. Kirchner-Klemperer: *Heinrich Manns Roman*, S. 237. [↑](#footnote-ref-22)
23. Heinrich Mann: *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* (= *Gesammelte Werke.* Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 12). Berlin/Weimar 1970, S. 189 f., 200; vgl. auch S. 267. [↑](#footnote-ref-23)