

Andreas Gelz

Der Glanz des Helden

Über das Heroische in der
französischen Literatur
des 17. bis 19. Jahrhunderts

Wallstein

Andreas Gelz
Der Glanz des Helden

FIGURATIONEN DES HEROISCHEN
Herausgegeben von Ralf von den Hoff

Band 2

Andreas Gelz

Der Glanz des Helden

Über das Heroische in der
französischen Literatur des
17. bis 19. Jahrhunderts

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Andreas Gelz 2016

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1859-5

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8025-7

DOI <https://doi.org/10.46500/83531859>

Inhalt

Der Auftritt des Helden	7
Der Held als Lichtgestalt	7
Der Glanz des Helden und andere Leitbegriffe des Heroischen	9
Schlaglichter auf das Heroische	12
Die Apotheose des Helden	14
Der Begriff des <i>éclat</i> im 17. Jahrhundert	14
Das Antlitz des Helden – das Porträt in Mme de Lafayettes <i>La Princesse de Clèves</i> (1678)	20
Aufklärung und Heldentum	25
Von der <i>vertu de l'éclat</i> zum <i>éclat de la vertu</i> – Tugend und Heldentum	25
Der <i>éclat de la raison</i> – Vernunft und Natur in Ber- nardin de Saint-Pierres <i>Paul et Virginie</i> (1788)	34
Das Heroische in Bild und Text – Diderots Kunstkritik in den <i>Salons</i> (1767)	38
Die Rückkehr des Helden	46
Der <i>éclat</i> als geschichtsphilosophische Kategorie	46
Jenseits des Heldentums? Balzacs <i>Le Colonel Chabert</i> (1844) und Chateaubriands <i>Mémoires d'outre-tombe</i> (1848)	49
Karnevaleske Helden – Victor Hugos <i>Les Misérables</i> (1862)	61

Die Modernität des Helden?	66
Die Wiederkehr der Helden – gesellschaftliche Mobilität bei Balzac	66
Paris, die Neue Welt, der Kosmos – Heldentum und Alterität bei Chateaubriand, Tocqueville und Hugo	75
»Le dernier éclat de l'héroïsme dans les décadences« – der Dandy als moderner Held bei Baudelaire	84
Ästhetik und Heldentum	90
Der Glanz der Kunst – Heredias <i>Les Trophées</i> (1893) und der Ästhetizismus	90
Die Avantgarde und das heroische Selbstopfer der Kunst	94
Schluss	98
Anmerkungen	107

Der Auftritt des Helden

Der Held als Lichtgestalt

Die Vorstellung vom Glanz des Helden, einer heldenhaften Lichtgestalt oder eines strahlenden Helden hat sich tief in unser kollektives Gedächtnis eingegraben und bestimmt unsere Wahrnehmung des Helden bis heute – als Wunschbild ungebrochener Stärke und machtvoller Ausstrahlung, das uns in seinen Bann zieht. Die zeitlose Faszination dieses Bildes erweist sich dabei als so resistent gegenüber dem Wandel bzw. der Krise historischer Heldenbilder, dass man im glanzvollen Auftritt des Helden das Wesen des Heroischen hat erkennen wollen.

L'éclat du héros, diese Formel und ihre Varianten, die die Rede über den Helden im Frankreich des 17. bis 19. Jahrhunderts bestimmen, beziehen sich dabei nicht allein auf den Glanz des Helden, sondern auch auf die glanzvolle und ruhmreiche Tat, die Heldentat, mit der er sich einen Namen gemacht hat. In seinem Essay »Le Héros« von 1965 schreibt der französische Philosoph Maurice Blanchot:

L'héroïsme est révélation, cette brillance merveilleuse de l'acte qui unit l'essence et l'apparence. L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. Seul l'acte est héroïque, et le héros n'est rien s'il n'agit et n'est rien hors de la clarté de l'acte qui éclaire et l'éclaire.¹

(Der Heroismus ist Offenbarung, dieser wunderbare Glanz der Tat, die Wesen und Erscheinung vereint. Der Heroismus ist die strahlende Souveränität der Tat. Einzig die Tat ist heroisch, und der Held ist nichts, wenn er nicht handelt, und ist nichts außerhalb des Scheins der Tat, die leuchtet und ihn erleuchtet.)²

Es geht laut dem Genfer Literaturwissenschaftler Jean Starobinski um die Manifestation einer wundersamen »splendeur active«,³ eines »aktiven Glanzes«, dessen Ursprünge, wie der Begriff der Offenbarung im obigen Zitat nahelegt, transzendenter Natur, nicht von dieser Welt zu sein scheinen. Der *éclat* des Helden ist aber auch Ausdruck der engen Verbindung von Held und Publikum, das durch den Glanz und die Strahlkraft des Helden an ihn gefesselt wird und zugleich der Selbstbespiegelung des Helden dient:

Il ne suffit pas d'être source de lumière, il faut être en même temps l'œil ouvert à cette lumière, joindre au bonheur d'éblouir celui d'être illuminé, voir et être vu et faire voir en n'ayant pour objet que soi-même.⁴

(Es genügt nicht, Quelle des Lichts zu sein, es ist notwendig, zugleich das Auge zu sein, das dieses Licht empfängt, dem Glück des Blendens dasjenige des Erleuchtetwerdens hinzuzufügen, zu sehen und gesehen zu werden und zu sehen zu geben – mit sich selbst als einzigem Gegenstand.)⁵

Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungsweise des Helden, der Heldentat sowie der Beziehung des Helden zur Gesellschaft sollte die Erscheinung des Helden als Lichtgestalt, seine analog zum allgegenwärtigen Licht unbezweifelbare Präsenz im Grunde jede Frage nach Ursprung, Legitimität, gesellschaftlicher Funktion und Wesen des Helden überflüssig machen. Und dennoch ist seine auratische Erscheinung rätselhaft und widersprüchlich.⁶ Der Held, dessen Glanz das Publikum zugleich erleuchtet und blendet, der aufgrund seines *éclat* als leuchtendes Vorbild erscheint und dessen Auftritt nicht selten in einem Eklat endet, dessen Handeln zur Nachahmung aufruft und zugleich unnachahmlich ist, dieser Held steht im Licht seines

Ruhms, dessen Verblassen er fürchtet und das er daher immer wieder neu entzünden muss («A tout instant, il faut triompher de l'obscurité et de la durée, renaître à la lumière en la faisant renaître«⁷). Diesem faszinierenden Rätsel des Helden, dessen Ausstrahlung uns bis heute anzieht, soll auf den folgenden Seiten anhand französischer Textbeispiele nachgespürt werden.⁸ Im Untersuchungszeitraum vom 17. bis 19. Jahrhundert entstehen in den europäischen Gesellschaften neben kriegerischen auch zivile Heldenbilder, die in ihrer Dualität unsere Wahrnehmung des Heroischen bis heute prägen. Auch werden andere als metaphysische bzw. religiöse Quellen des Lichts erschlossen, als dessen Abglanz Helden lange Zeit erschienen sind.

Der Glanz des Helden und andere Leitbegriffe des Heroischen

Anders als es die Formel vom Glanz des Helden vermuten lässt, ist dessen öffentlicher Auftritt wie gesehen nicht frei von Widersprüchen, die der analoge französische Ausdruck des *éclat du héros* auf den Begriff bringt. *Éclat* bedeutet im Französischen ursprünglich ›Splitter‹ sowie ›Krach‹, ›Knall‹, sodann ›Glanz‹ und ›Ausstrahlung‹, seit dem 17. Jahrhundert zusätzlich ›Pracht‹, aber auch ›Aufsehen‹, ›Skandal‹.⁹ Einige dieser recht heterogenen Bedeutungselemente werden in der Begriffsgeschichte von *éclat* im Kontext des Heroischen aktualisiert und können als Indikator für Ambiguitäten und historische Veränderungen bestimmter Vorstellungen vom Helden dienen. Glanz bzw. *éclat* ist aber auch deshalb ein so schillernder Begriff, weil er Teil einer seit der Antike ubiquitären, über das Feld des Heroischen hinausreichenden und auf dieses zugleich zurückwirkenden Lichtmetaphorik¹⁰ ist – man hat auch

von einer »Lichthegemonie« gesprochen –, die »die Repräsentation von Herrschaft ebenso wie die Kommunikation mit dem Transzendenten, die Inszenierung von Heil ebenso wie die Theorien der Erkenntnis« zwischen der Idee des Beleuchtetwerdens und jener des Selbstleuchtens erfasst.¹¹ So diente etwa das Wortfeld des Glanzes (u.a. *lumen*, *fulgor*, *radius*, *ardor*, *splendor*) i.S. einer Lichtmetaphysik immer wieder dazu, das Aufscheinen göttlichen Lichts im Diesseits abzubilden.¹²

Im Untersuchungszeitraum taucht der vieldeutige Begriff *éclat* dann mit signifikanten Bedeutungsverschiebungen inner- wie außerhalb religiöser Kontexte im Umfeld weiterer Ausdrücke auf, die zusammen ein Wortfeld des Exzeptionellen und damit auch des Heroischen konstituieren. Dazu gehören Begriffe wie *splendeur* (›Herrlichkeit‹, ›Pracht‹, ›Glanz‹), *brillant* (›Brillanz‹), *lustre* (›Glanz‹), *charme* (›Zauber‹, ›Bann‹, ›Charme‹), *merveilleux* (das ›Wunderbare‹), *rayonnement* (›Ausstrahlung‹), *lueur* (›Schein‹), aber auch die Bezeichnungen von Phänomenen, die die Verklärung einer Figur und damit das Überschreiten menschlicher Grenzen anzeigen wie Nimbus, Gloriole, Aureole, Mandorla, Strahlenkranz u.a.¹³ All diese Begriffe verweisen auf Vorstellungen des Erhabenen bzw. Sublimen¹⁴ auf der einen sowie des Pathos¹⁵ auf der anderen Seite, Konzepte, die im 17. und 18. Jahrhundert mit Blick auf die Wahrnehmung dessen, was das menschliche Verstandesvermögen übersteigt, intensiv diskutiert werden. Die Konfrontation mit dem Helden und seinen Taten ist ganz sicher Teil einer solchen Erfahrung.

Wollte man die Geschichte heroischer Ausstrahlung als eine Geschichte der Transformation jener semantischen Netze schreiben, in denen der Begriff *éclat* zu verschiedenen Zeiten verwendet wird, müsste man dabei auch auf die durch ihn erhellten, sich historisch verändernden Leitbe-

griffe des Heroischen eingehen. Im 17. Jahrhundert wären dies etwa Begriffe v. a. militärischen Heldentums wie *gloire* (›Ruhm‹), *grandeur* (›Größe‹), *magnanimité* (›Großmut‹), *magnificence* (›Pracht‹), *rénommée*, im 18. Jahrhundert solche einer stärker zivilen Auffassung der Qualitäten und der Rolle des Helden wie *enthousiasme* (›Begeisterung‹), *effet* (›Wirkung‹), *mérite* (›Verdienst‹), *vertu* (›Tugend‹), im 19. Jahrhundert Begriffe wie *génie*, *énergie*, *talent*, *réputation*, *prestige* etc. Die Liste ist unvollständig, auch sind einige der genannten Begriffe nicht an bestimmte historische Momente gebunden, sondern finden im gesamten Untersuchungszeitraum Verwendung.

Eine Eigenart der Begriffsverwendung von *éclat* ist dabei bemerkenswert: So wird der Begriff im 17. Jahrhundert nicht nur im Feld kriegerischen Heldentums, sondern auch in jenem, heroisch konnotierten, des Erotischen und des Religiösen verwendet – eine Verbindung, die sich im 18. und 19. Jahrhundert lösen wird, mit Auswirkungen auf das Bedeutungsspektrum von *éclat* und der durch diesen Begriff artikulierten Sichtweisen auf das Heroische. Berücksichtigt man zusätzlich noch, dass der Begriff auch im Feld der für Heroisierungsprozesse so wesentlichen Kunst gleich in mehrfacher Hinsicht verwendet wird (der Glanz des ›Künstlerhelden‹, bestimmter Gattungen oder Stile, kanonischer Texte etc.), haben wir es mit einer Vielzahl von Begriffsverwendungen von *éclat* in unterschiedlichen Kontexten zu tun, die für das Verständnis von Modellen des Heroischen von großer Bedeutung sind.

Schlaglichter auf das Heroische

Doch kann man eingedenk dessen, was bislang über das Bedeutungsspektrum von *éclat*, über die Widersprüche bzw. das Rätsel des Helden gesagt wurde, überhaupt eine Geschichte der auratischen Erscheinungsform des Helden in seinem Glanz und der sich auf diese Weise manifestierenden Heldenkonzepte schreiben? Studien, die etwa die Verwandlung traditioneller christlich-aristokratischer Heldenbilder unter dem Einfluss von Aufklärung und Säkularisierung im 18. Jahrhundert oder den Abstieg des Helden zum ›Romanhelden‹ im 19. und 20. Jahrhundert nachzeichnen wollen,¹⁶ um nur zwei Beispiele einer großen Zahl historischer Heldennarrative zu nennen, sehen sich nämlich mit dem Umstand konfrontiert, dass Konzepte des Heroischen nicht einfach obsolet werden, sondern im Verlauf der Geschichte in unterschiedlichen soziokulturellen Kontexten wieder aufleben und mit anderen Heldenbildern koexistieren, konkurrieren und interferieren können. Erlösermythen in Kunst und Politik, die auch Heldenmotive verarbeiten, bewegen sich auch nach dem 18. Jahrhundert – der Napoleon-Mythos ist hierfür ein Paradebeispiel¹⁷ – in einem tendenziell säkularen Umfeld weiterhin zwischen profanen und heilsgeschichtlichen Vorstellungen, ja (re-)sakralisieren den profanen Helden als Retter und Erlöser. Der Rekurs auf Metaphern von Licht und Glanz ermöglicht genau diese doppelte, ambivalente Lesart eines Heldenlebens.¹⁸

Wie also kann man dem *éclat* des Helden – seinem plötzlichen Auftritt, seiner scheinbar voraussetzungslosen Präsenz, dem Ereignischarakter seiner Tat, die keine Geschichte ausprägt – in der eigenen Darstellung gerecht werden? Womöglich kann die Geschichte des Helden als Lichtgestalt selbst nur in Form von Schlaglichtern und Momentauf-

nahmen erzählt werden, deren paradigmatischer Charakter mögliche historische oder systematische Verbindungen aufscheinen lässt. Sie beleuchten im Folgenden eine Reihe von Texten aus einem großen Korpus v. a. literarischer Werke aus drei Jahrhunderten und lassen notgedrungen zahlreiche Aspekte, wichtige Autoren oder Texte, auch angesichts der Kürze der vorliegenden Publikation, im Dunkeln, die es womöglich erlaubt hätten, ein anderes Bild heroischer Ausstrahlung und ihrer Entwicklung zu zeichnen. Dass bei der Beschreibung der, gerade weil sie im Licht steht, so blendenden Figur des Helden im Lauf der Geschichte immer wieder auf das Bild des *éclat*, das Bild des Helden und seines Glanzes, rekurriert wird, hängt nämlich wesentlich auch damit zusammen, dass durch die Verwendung dieses Bildes die Grenzen der Sprache im Zusammenhang mit der Konstruktion bzw. Darstellung des Heroischen in gewisser Weise überspielt oder doch zumindest reflektiert werden (sollen). Genau diese Problematik erfasst der Begriff der Aura, jene glanzvolle, dabei aber rätselhafte Ausstrahlung des Helden, die nicht nur den Gegenstand der folgenden Studie darstellt, sondern zugleich auch die Art und Weise, sich ihr anzunähern: als Faszinationsfigur einer i. S. Walter Benjamins »einmalige[n] Erscheinung in der Ferne, so nah sie sein mag«,¹⁹ und damit zugleich als Teil einer Erkenntnisproblematik, die das Heroische immer wieder aufs Neue darstellt.

Die Apotheose des Helden

Der Begriff des *éclat* im 17. Jahrhundert

In der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts dient der Begriff *éclat* gleich in mehrfacher Hinsicht zur Darstellung des Helden als einem sonnenähnlichen Wesen, einem »être solaire par essence«;²⁰ von der »solarité du héros« ist die Rede und seiner dem Sonnenverlauf gleichenden, von Aufgang, Zenit und Untergang geprägten »vie éclatante«.²¹ Exemplarische Formulierungen finden sich in zahlreichen Texten der französischen Klassik, u. a. in den Tragödien Pierre Corneilles oder Jean Racines, auf die sich auch Maurice Blanchot und Jean Starobinski in ihren eingangs erwähnten Überlegungen zum Helden beziehen. In Corneilles Tragikomödie *Le Cid* (1637) bezeichnet der Begriff *éclat* i. S. der gerade dargestellten Trias des heroischen Glanzes sowohl die Heldentat als auch die gesellschaftliche Sonderstellung des Helden, wenn der Cid den Glanz seiner Heldentaten zu seinem einzigen Parteiläufer erklärt (»L'éclat de mes hauts faits fut mon seul partisan«²²) oder wenn Chimène, nachdem der Cid ihren Vater im Duell getötet hat, dessen Hinrichtung fordert, um ihm einen glanzvollen und glorreichen Tod zu verwehren, der ihn gegenüber anderen erhöhen würde (»Je demande sa mort, mais non pas glorieuse, / Non pas dans un éclat qui l'élève si haut, / Non pas au lit d'honneur, mais sur un échafaud«²³).²⁴ Darüber hinaus bezeichnet der Begriff die Aura des Helden selbst, den Glanz als seine Daseinsform (»Et que dans quelque éclat que Rodrigue ait vécu«²⁵).

Noch über ein Jahrhundert später, im Eintrag »Héroïsme« der für das Selbstverständnis der französischen Aufklärung

so wichtigen *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), ist der *éclat* das grundlegende Merkmal, um wahres Heldentum von anderen herausragenden menschlichen Eigenschaften wie z.B. Großmut zu unterscheiden: »l'héroïsme differe de la simple grandeur d'ame, en ce qu'il suppose des vertus d'éclat, qui excitent l'étonnement & l'admiration.«²⁶ Bezeichnend ist hier die Umkehrung, derzufolge zur Bestimmung des Heroischen weniger die Ausstrahlung der Tugend, ihr *éclat*, als die Tugend des *éclat* selbst wesentlich ist, der beim Publikum Erstaunen und Bewunderung hervorruft. Und auch in Marmontels Artikel zum Begriff des Ruhms, ebenfalls in der *Encyclopédie*, wird die *gloire* als »renommée éclatante«²⁷ bezeichnet, die sich wie das Licht ausbreitet und eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Helden und der Gesellschaft stiftet, stärker noch als der auf den Stand bezogene Begriff der Ehre. Der Ruhm wird dabei explizit von der bloßen Berühmtheit abgegrenzt,²⁸ die Marmontel als »renommée étendue«,²⁹ als ein weit verbreitetes Renommee, bezeichnet und von der universellen Bewunderung, der »admiration universelle«, des Ruhms abgrenzt.³⁰ Der Ruhm setze, so Voltaire in seinem Eintrag zu *gloire, glorieux, glorieusement, glorifier* stets glanzvolle Dinge, »des choses éclatantes« – gemeint sind Handlungen, Tugenden, Talente – sowie das Überwinden großer Schwierigkeiten voraus.³¹

Von den drei Elementen des zeitgenössischen heroischen Codes, Ehre, Ruhm und Wetteifer (*aemulatio*), wird nämlich v.a. der Ruhm aufgrund seines *éclat* – ein nicht nur visuell, sondern auch akustisch definierter Begriff – und damit aufgrund seiner gesellschaftlichen Ausstrahlung als Selbstzweck wahrgenommen. Im Sinne einer »Energetik des Sehens« (»une énergétique du voir«³²), in der Ästhetik und heroische Ethik eine Verbindung eingehen und die Lust

am glanzvollen Bild barockes *vanitas*-Denken kompensiert, erscheint die v. a. durch Metaphern des Lichts beschriebene *gloire* als eine Größe,³³ die scheinbar nicht hinterfragt werden muss. Diese Annahme begründet die legitimitätsstiftende Funktion des Ruhmes mit Blick auf Vorstellungen gesellschaftlicher Ideale und gesellschaftlichen Idealverhaltens. Im Rahmen der visuell geprägten Kultur des französischen 17. Jahrhunderts und ihrer »poétique de l'éclat«³⁴ einerseits und einer »Kultur der Evidenz«³⁵ im Zeichen des Umbruchs naturwissenschaftlicher Erkenntnisformen andererseits erscheint das Licht als »Medium der performativen Stabilisierung von Wissen und darauf sich berufender Gesellschaftsordnung«.³⁶ Dies gilt gerade in Zeiten epochaler Umbrüche und damit verbundener gesellschaftlicher Wertkonflikte nach der »Entdeckung« Amerikas, der Konfessionsspaltung, den Religionskriegen, infolge eines neuen wissenschaftlichen Weltbilds (Kopernikus, Galilei) und, insbesondere in Frankreich, nach dem Scheitern der aristokratischen Fronde im Zuge der Konsolidierung des Absolutismus. Diese allgemeine Verunsicherung wird nicht zuletzt in der paradoxen Struktur der Blendung als einer Sichtbarkeit, die ihrerseits nicht vollständig sichtbar ist, sinnfällig.

Die Einschätzung, wonach die Blendung bzw. das Geblendetwerden (»l'éblouissement«) den Kern der visuellen Identität des französischen Klassizismus ausmacht,³⁷ in der die Präsenz einer transzendentalen (Wissens-)Ordnung »nicht allein imaginär, sondern ästhetisch erfahrbar«³⁸ wird, illustriert der erste Satz von Mme de Lafayettes Roman *La Princesse de Clèves* (1678) in einem grandiosen Bild:

La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat, que dans les dernières années du règne de Henri second. Ce Prince était galant, bien fait et amoureux, quoique sa passion pour Diane de Poitiers,

duchesse de Valentinois, eût commencé il y avait plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente, et il n'en donnait pas des témoignages moins éclatants.³⁹

(Zu keiner Zeit haben Pracht und Galanterie in Frankreich so viel Glanz entfaltet wie während der letzten Regierungsjahre des Königs Heinrich II. Dieser Fürst war galant, wohlgestalt und verliebt; obwohl seine Leidenschaft für Diana von Poitiers, Herzogin des Landes Valentinois, schon seit mehr als zwanzig Jahren bestand, war sie nicht weniger heftig, und ebenso glanzvoll waren die Zeugnisse, durch die er sie bekundete.)⁴⁰

Der Begriff *éclat* bezieht sich hier also nicht allein auf den Helden, in diesem Fall den Herrscher, sondern charakterisiert die Monarchie sowie die höfisch-galante Kultur insgesamt, ja sogar eine glanzvolle Epoche der Geschichte Frankreichs. Eine standesgemäße Geburt, Gunstbeweise, Ämter, Reichtum, Kleidung, Schönheit, Freigebigkeit, Mut, Geist, Höflichkeit, Geschick in der Konversation und im Spiel, dies alles sind Attribute des *éclat* in der höfischen Gesellschaft, die in diesem Roman wie in vielen anderen Texten der Zeit dargestellt werden.⁴¹

Angesichts solch vielfältiger gesellschaftlicher Kontexte, die durch den Begriff des *éclat* aufeinander bezogen werden, verwundert es nicht, dass ihm auch eine politische Bedeutung eignet. In einer Reihe von Texten in der Tradition der Hofmannstraktate bzw. in staatsphilosophischen Abhandlungen, wie z.B. in Nicolas Farets *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour* (1630) oder Guez de Balzacs *Le prince* (1631), wird der Begriff *éclat* zur normativen Beschreibung der absolutistischen Ordnung herangezogen.⁴² Vor der Folie einer Geschichte der Sonnenmetaphorik, die seit der Antike zur Beschreibung der Figur des Herrschers

dient,⁴³ wird das Verhältnis des Königs zur Aristokratie wie das der Sonne zu den von ihr angestrahlten Planeten beschrieben:

Les Princes et les Grands sont autour du Roy comme de beaux Astres, qui reçoivent de luy toute leur splendeur, mais qui confondent tout leur éclat dans cette grande lumière.⁴⁴

(Die Fürsten und der Adel umkreisen den König wie schöne Gestirne, / die von ihm ihre ganze Pracht erhalten, / aber all ihren Glanz in diesem großen Licht aufgehen lassen.)

Bei genauer Betrachtung ist es die Ausstrahlung, der Glanz bzw. der *éclat*, der unabhängig von der im astronomischen Bild von Sonne und Planeten implizierten Hierarchie die gesellschaftliche und politische Einheit des absolutistischen Staates sicherstellt. Die Sonnenmetaphorik als Muster der Selbstdarstellung und Autoheroisierung Ludwigs XIV.⁴⁵ stellt vor diesem Hintergrund somit keinen Vergleich, sondern eine Art Identitätspostulat dar, das, wie Ludwig XIV. selbst ausführt, auf verschiedenen der Sonne zugeschriebenen Eigenschaften beruht, zu denen auch ihre Ausstrahlung, »l'éclat qui l'environne«, gehört.⁴⁶ Ein solches Selbstverständnis legt Molière in seiner *comédie-ballet Les amants magnifiques* (1670) dem König in den Mund, der zwischen 1651 und 1670 nicht nur in diesem Stück, sondern auch in zahlreichen weiteren bei Hof aufgeführten *comédies-ballets* und *ballets de cours* selbst als Schauspieler auftritt:⁴⁷

Pour le ROI, Représentant le SOLEIL / Je suis la source des Clartés, / Et les Astres les plus vantés / Dont le beau Cercle m'environne, / Ne sont brillants et respectés / Que par l'éclat que je leur donne. / Du Char où je me puis asseoir / Je vois le désir de me voir / Posséder la

Nature entière, / Et le Monde n'a son espoir / Qu'aux seuls bienfaits de ma lumière.⁴⁸

(Für den KÖNIG, der die SONNE darstellt / Ich bin die Quelle von allem, was scheint, / und die am höchsten gepriesenen Sterne, / deren schöner Kreis mich umgibt, / strahlen und werden respektiert / allein durch den Glanz, den ich ihnen verleihe. / Vom Wagen, in den ich mich setzen kann, / sehe ich den Wunsch mich zu sehen / die ganze Natur beherrschen, / und die Welt bezieht ihre ganze Hoffnung / einzig aus den Wohltaten meines Lichts.)

Unter aristokratischer Perspektive hingegen stellt die glanzvolle Vergangenheit bzw. der Ruhm der Vorfahren die Quelle politischer Legitimität dar (»l'éclat de sa Race«⁴⁹, »[l']éclat du sang«⁵⁰), eine genealogische Vorstellung, die Molière in seinem *Dom Juan* (1665) verdeutlicht. In diesem Stück kritisiert der eigene Vater das skandalöse Verhalten Dom Juans unter Verweis auf die glorreichen Taten der Ahnen, deren *éclat* eine Verpflichtung für die Nachkommen darstelle. In seinem Fall hingegen

au contraire, l'éclat n'en rejaillit sur nous qu'à notre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions.⁵¹

(Im Gegenteil, ihr Glanz strahlt bloß zu unserer Unehre auf uns, und ihr Ruhm ist eine Fackel, die vor jedermanns Augen die Schande Ihrer Taten beleuchtet.)⁵²

Interessant ist, dass der *éclat* nicht nur an die Heldentat als Qualität des Adelsstands rückgebunden wird, sondern Molière die Lichtdimension des Begriffs auch in einen Horizont von Enthüllung bzw. Aufklärung einrückt, wenn es heißt, der Ruhm der Vorfahren sei eine Fackel, die die

Wahrheit ans Licht bringe – über das moralisch verwerfliche, antiheroische Verhalten Dom Juans.

Das Antlitz des Helden – das Porträt in Mme de Lafayette's *La Princesse de Clèves* (1678)

Vom 17. bis 19. Jahrhundert fokussieren viele Texte das Antlitz des Helden, also seine heroische Erscheinung, die der Gesellschaft, wenn nicht sogar einer ganzen Epoche ihr Gesicht verleiht, so wie umgekehrt der Held von der Gesellschaft sein (zeitspezifisches) Gepräge und seinen Glanz erhält. Im Zentrum vieler literarischer Auseinandersetzungen mit dem Helden steht daher die Darstellung seiner Physiognomie, die Beschreibung seiner Augen als Ausgangspunkt und seines Blicks als Medium heroischer Ausstrahlung sowie des Blickwechsels zwischen Held und Publikum. Thematisiert wird dabei die Art und Weise, in der sich Held und Gesellschaft im Zeichen der Faszinationsfigur des Glanzes, des *éclat*, begegnen, Begegnungen, in denen ggf. Umbrüche heroischer Modelle und damit gesellschaftlicher Leitbilder, Heroisierungs- und Deheroisierungsprozesse sichtbar werden. (Literarischer) Ort solcher Begegnungen sind im Untersuchungszeitraum v. a. das Fest im höfischen, revolutionären,⁵³ imperialen und bürgerlichen Kontext sowie intimere Formen von Geselligkeit; sie stellen ihrerseits Medien der deutungsbedürftigen Erscheinung des Helden dar. Doch das idealtypische Porträt des Helden, das die vorstehenden Textbeispiele gezeichnet haben, wonach der Wesenskern des Helden nichts weiter darstellt als dessen sichtbare Oberfläche, den infolge einer Ruhmestat auf seinem Antlitz wahrnehmbaren Glanz, entpuppt sich bisweilen als Trugbild. Der glanzvolle Auftritt des Helden,⁵⁴ der i. S. ästhetischer Reliefgebung nicht selten

den Beginn oder das Ende literarischer Texte prägt, wirkt als eine Schein-Sein-Problematik Fragen nach Wirklichkeit und fiktiven Anteilen heroischer (Selbst-)Darstellung, nach Täuschung und Selbsttäuschung auf, die oftmals den Motor unterschiedlicher Heldennarrative darstellen.

So setzt sich Mme de Lafayette in ihrem Roman *La Princesse de Clèves* (1678) kritisch mit dem Kern des heroischen Selbstverständnisses ihrer Gesellschaft auseinander, die zu Beginn des Textes wie gesehen noch einmal glanzvoll beschrieben wird.⁵⁵ Im strahlenden Antlitz Heinrichs II. verschmelzen verschiedene Heroisierungslogiken der höfischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts zu einer Einheit – der Glanz militärisch-diplomatischer Heldentaten und die mit dem erworbenen Ruhm korrespondierende, ebenfalls als heroisch verstandene Galanterie⁵⁶ («Le vidame de Chartres, descendu de cette ancienne Maison de Vendôme, [...] était également distingué dans la guerre, et dans la galanterie«⁵⁷). In der Dreiecksgeschichte zwischen dem Duc de Nemours, der Princesse de Clèves, die beide Bewunderung und tiefe Gefühle füreinander empfinden, und dem Ehemann der Princesse, dem diese ihre Gefühle gesteht, um sich besser gegen sie schützen zu können, spielen das Antlitz des Helden bzw. der Heldin und ihr *éclat* eine besondere Rolle. Sie führen zu Prozessen wechselseitiger Beobachtung, der Spiegelung und Selbstbespiegelung des heroischen Personals in Form direkter Begegnungen sowie v. a. eines indirekten Austauschs vermittelt der Betrachtung verschiedener Porträtbilder.

Doch ist Mme de Lafayette nicht frei von Skepsis gegenüber diesem heroischen Selbstbild ihrer Zeit, wie es u. a. auch in den heroisch-galanten Romanen Mlle de Scudéry, etwa in *Clélie, histoire romaine* (1654-60), entfaltet wird.⁵⁸ Ihre Vorbehalte rühren dabei nicht allein von ihrer jansenistischen Einstellung her, derzufolge sie den

individuellen wie gesellschaftlichen Glanz als Eitelkeit, als paradoxes Zeichen der Weltverlorenheit deutet und ihre Protagonistin als eine Heldin des Verzichts⁵⁹ i.S. weiblicher Tugend inszeniert («combien la vertu donnait de l'éclat et de l'élévation à une personne qui avait de la beauté et de la naissance»⁶⁰). Die Princesse glaubt nämlich, durch das Geständnis ihrer Gefühle für den Duc de Nemours die Krankheit und den anschließenden Tod ihres Ehemanns verschuldet zu haben, und entsagt ihrer Liebe selbst in dem Moment, in dem sie sich als Witwe mit dem Duc de Nemours hätte verbinden können. Mme de Lafayettes kritischer Blick richtet sich vielmehr auf die holistische – Heros und Eros miteinander verbindende – Vorstellung der Einheit zweier tendenziell zentrifugaler Bedeutungen von *éclat*. So bezeichnet der Begriff einmal die Heldentat samt ihrem agonalen Charakter, zum zweiten die gesellschaftsstabilisierenden wechselseitigen (Be-)Spiegelungsverhältnisse der Mitglieder eines heroischen Stands in ihrem Glanz. Mme de Lafayette zeigt nun in ihrem Roman, dass der Blick und der Anblick des Helden bzw. der Heldin eine Dynamik mimetischen Begehrens freisetzen, das sich auf das Begehren des Anderen richtet und in dieser Dreiecksgeschichte die Grenzen systemkonformer Galanterie überschreitet, wodurch nicht nur das heroische Selbstbild der Protagonisten, sondern auch die gesellschaftliche Ordnung insgesamt Schaden zu nehmen drohen.

In einer berühmten Szene des Texts, die als emblematisch für die Widersprüche des Heroischen im späten 17. Jahrhundert angesehen werden kann,⁶¹ wird der Duc de Nemours Zeuge, wie die Princesse, die sich, um ihren Gefühlen für ihn zu entfliehen, auf ihren Landsitz zurückgezogen hat, in der scheinbaren Einsamkeit eines Gartenpavillons sein Porträt betrachtet. Es handelt sich um ein Schlachtenbild der Belagerung von Metz samt einem heroisch inszenierten

Duc de Nemours, dessen *éclat* sich die Princesse aussetzt. Das Wissen der Protagonisten um diese vermittelte Form wechselseitiger Beobachtung – die Princesse ahnt am Ende der Szene, dass der Duc de Nemours, der ihr heimlich gefolgt ist, sie beobachtet, und zieht sich zurück –, die die Gefahr einer direkten Begegnung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen (Geschlechter-)Ordnung suspendiert,⁶² stellt indirekt die Einheit wechselseitiger Bespiegelung der Protagonisten im heroischen wie galanten Code wieder her. Das Spannungsverhältnis zwischen der im Gemälde verewigten militärischen Heldentat und der mit ihr analogisierten *conquête amoureuse*, der erotischen Eroberung, zwischen der Tugend (das Rückzugsszenario aufs Land) und der Galanterie i.S. der Betrachtung des Gala-Porträts des Geliebten samt der sie gefährdenden Dynamik mimetischen Begehrens scheint sich im Zustand eines prekären Gleichgewichts zu befinden. Das Porträt des Duc de Nemours, das die Princesse de Clèves an jenem Abend betrachtet, stellt dabei eine Art auratischer Repräsentationsform des Helden bzw. eine Repräsentation seiner heroischen Aura, also des *éclat* selbst dar. Es geht in dieser Passage nicht zuletzt um die Selbstbeobachtung einer Heldenfigur, insofern der Duc de Nemours Zeuge seiner eigenen Heroisierung wird, durch ein Bild, das ihn selbst wie seine Heldentat inszeniert, durch ein Publikum, verkörpert durch die Princesse de Clèves, die dieses Bild betrachtet. Das Bild und die auf dem Bild repräsentierte Szene der Belagerung von Metz stellen eine Art zeitlichen und räumlichen Kurzschluss dar. Das Schlachtfeld als Raum der heroischen Bewährung einerseits und der Raum der Heroisierung, d. h. der öffentlichen Anerkennung des Helden, die die Anfertigung eines Schlachtenbildes darstellt, andererseits, werden in die Gegenwart einer intimen Konstellation transloziert. Dass der Held der Beobachter seiner eigenen Heroisierung

wird und dabei wiederum, im Zwischenraum von öffentlicher und intimer Rolle, beobachtet wird – gleichsam auf einer dritten Beobachterebene, jener nämlich eines in dieser Szene ebenfalls anwesenden und vom Ehemann der Princesse beauftragten Spions –, kann man zuletzt als eine umfassende Figur gesellschaftlicher Reflexion der prekären Stellung des Helden zwischen Heroisierung und Deheroisierung werten. Der Roman erscheint am Ende als ein Dispositiv der kritischen Beobachtung von Heldenfiguren, mit deren scheinbarer Apotheose er noch eingesetzt hatte.

Aufklärung und Heldentum

Von der *vertu de l'éclat* zum *éclat de la vertu* – Tugend und Heldentum

Mme de Lafayettes Text ist nur ein Beispiel einer bereits im 17. Jahrhundert einsetzenden kritischen Reflexion tradierter Vorstellungen vom Heldentum. Ausgangspunkt dieser Revision sind zum einen politische Ereignisse – vom bereits erwähnten Scheitern der aristokratischen Fronde im 17. Jahrhundert bis hin zu dem, was man die Revanche des Amtsadels gegenüber dem Geburts- und Schwertadel genannt hat⁶³ –, zum anderen soziokulturelle Entwicklungen wie etwa die Herausbildung des Ideals des *honnête homme* oder der gesellschaftliche Einfluss des bereits angesprochenen Jansenismus, Entwicklungen, die man unter dem Begriff einer negativen Anthropologie zusammengefasst hat.⁶⁴ Der »*éclat prodigieux*«,⁶⁵ der wunderbare Glanz der Helden, die Sternen gleichen, deren Herkunft man ebenso wenig kennt wie ihre Zukunft, die keine Vorfahren und keine Nachkommen haben und sich selbst genug sind (»ils n'ont ni aïeuls, ni descendants: ils composent seuls toute leur race«⁶⁶), beschäftigt dabei auch moralistische Autoren wie La Bruyère in seinem Text *Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle* (1688), Pascal oder La Rochefoucauld. Letzterer sucht in seinen *Maximes et réflexions morales* (1664) die glänzende Oberfläche heroischer Ausstrahlung zu durchdringen und prüft das Handeln des Helden auf versteckte Motive wie etwa Eigennutz oder Affekte. So seien große und brillante Heldentaten, die das Publikum blendeten, oftmals nicht das Ergebnis eines übergeordneten Plans, sondern von Launen und Leidenschaften (»Ces grandes et

éclatantes actions qui éblouissent les yeux sont représentées par les politiques comme les effets des grands desseins, au lieu que ce sont d'ordinaire les effets de l'humeur et des passions«⁶⁷) oder von bloßer Eitelkeit («qu'à une grande vanité près, les héros sont faits comme les autres hommes«⁶⁸). In maximenhafter Verdichtung stellt La Rochefoucauld pointiert die fundamentale Ambivalenz des Heroischen heraus, dessen Glanz noch das Verbrechen in ein rechtes Licht rücken könne («Il y a des crimes qui deviennent innocents et même glorieux, par leur éclat, leur nombre et leur excès«⁶⁹, »Es gibt Verbrechen, die unschuldig und sogar ruhmreich werden, durch ihren Glanz, ihre Anzahl und ihr Übermaß«; »Il y a des héros en mal comme en bien«⁷⁰, »Es gibt Helden im Bösen wie im Guten«). Diese Veränderungen in der Betrachtung des Heroischen hat man auch als die Zerstörung des Helden, »la démolition du héros«, bezeichnet.⁷¹

Im 18. Jahrhundert dominiert dann v. a. unter dem Einfluss aufklärerischer Ideen die Kritik aristokratisch geprägten, kriegerischen bzw. militärischen Heldentums,⁷² neue Vorstellungen des Heroischen entstehen, wie das Konzept des *grand homme*⁷³ – gar von einem Kult der großen Männer ohne Zepter und Schwert ist die Rede,⁷⁴ dessen erste Spuren sich in Voltaires historischem Fresko zum Jahrhundert Ludwigs XIV., *Le siècle de Louis XIV* (1751), finden und den die Académie Française durch jährliche Lobreden auf die berühmten Männer der Nation zwischen 1759 und 1765 gleichsam institutionalisiert.

Bedeutende und für die Gesellschaft nutzbringende Leistungen auf Gebieten wie Wissenschaft und Kunst werden i. S. des *mérite*, des gesellschaftlichen Verdienstes, zum Heroisierungskriterium⁷⁵ und zeichnen den *grand homme* nach Auffassung von Rousseau als den »wahren Helden«⁷⁶ aus, der den traditionellen Heroen, die Voltaire nur noch als Plünderer bezeichnet,⁷⁷ den Rang abgelaufen hat, gerade weil er nicht

mehr, so Montesquieu in seinen *Pensées* (1726/1727-1755), über den Menschen steht, sondern mit ihnen ist (»il ne faut pas être au-dessus des hommes; il faut être avec eux«⁷⁸).

Auch Mischformen tauchen auf wie der große Schriftsteller, der *grand écrivain*, als eine Kombination von Held und *grand homme*.⁷⁹ Insgesamt kommt es zu einer Ausdifferenzierung und Problematisierung verschiedener Heldentypen (so in Charles-Irénée Castel de Saint-Pierres *Discours sur les différences du grand homme et de l'homme illustre*⁸⁰ [1739]), die sich zur Zeit der Französischen Revolution noch beschleunigt bzw. potenziert, auch wenn dort aus naheliegenden Gründen eine Remilitarisierung des Heldenkonzepts beobachtet werden kann.⁸¹ Ein Beleg für die Beschleunigung des beschriebenen Ausdifferenzierungsprozesses ist die wechselvolle Geschichte der Aufnahme verschiedener Revolutionshelden und großer Männer in das Panthéon (und ihre sukzessiven »Depantheonisierungen«), in dem die französische Nation seit 1791 verdiente Persönlichkeiten ehrt.⁸² Unter Rekurs auf v.a. antike Bezugfelder und unter Aufwertung z.B. des Patriotismus – so fordert etwa Rousseau, »[qu']on donnat de l'éclat à toutes les vertus patriotiques«⁸³ – soll das Heroische als menschliche Qualität verstanden werden und nicht länger als Attribut eines Standes gelten.

Es sind insbesondere die *philosophes*, Schriftsteller, Publizisten und andere Vertreter der sich entwickelnden *République des Lettres*, die das Konzept des *grand homme* propagieren – neben den Texten auch in Reden sowie in einem umfassenden Bild- und Skulpturenprogramm.⁸⁴ Dies geschieht nicht zuletzt mit dem Ziel der Erweiterung ihrer eigenen Rolle in der Gesellschaft,⁸⁵ zu dessen Erreichen sie ohne zu zögern auf Leitbegriffe wie *éclat* oder *gloire* und auf Verfahren der (Auto-)Heroisierung eines traditionellen Heldensystems zurückgreifen, das sie ansonsten stark kritisieren. So schreibt Claude-Adrien Helvétius in *De l'Esprit* (1758):

Si l'art militaire, de tous les arts, est le plus utile, pourquoi tant de Généraux, dont la gloire éclipsoit, de leur vivant, celle de tous les hommes illustres en d'autres genres, ont ils été, eux, leur mémoire et leurs exploits, ensevelis dans la même tombe, lorsque la gloire des Auteurs leurs contemporains conserve encore son premier éclat?⁸⁶

(Wenn die Kriegskunst die nützlichste aller Künste ist, warum sind dann das Andenken und die Taten so vieler Generale, deren Ruhm zu ihren Lebzeiten den Ruhm hervorragender Männer auf anderen Gebieten verdunkelte, mit diesen Generalen selbst begraben worden, während der Ruhm der Autoren, ihrer Zeitgenossen, noch heute seinen ursprünglichen Glanz bewahrt?)⁸⁷

Die u. a. auch von Mirabeau geäußerte Kritik an scheinbar überkommenen Formen kriegerischen Heldentums und seinen »phantômes d'éclat & de gloire«⁸⁸ führt dabei, und sei es implizit, zu einer Neubewertung zentraler Phänomene und Begriffe des Heroischen. Dies gilt für traditionelle, durch den *éclat*-Begriff als heroisch ausgewiesene Handlungsweisen; so demonstriert Marmontel im bereits erwähnten *Encyclopédie*-Eintrag am Beispiel des Glanzes militärischer Eroberung (»l'éclat des conquêtes«⁸⁹), wie absurd es ist, jenem Phänomen Ruhm zuzusprechen, das die Ursache menschlichen Unglücks darstellt. Dies gilt aber auch für die sich im Begriff des *éclat* manifestierende Auffassung von Größe, der *grandeur*, die nicht länger in einer »éclatante aventure solitaire«,⁹⁰ einem glanzvollen, aber einsamen Abenteuer, sondern in herausragenden Handlungen ziviler Natur besteht. Auch die zeitliche Dimension des heroischen *éclat*, seine Ereignishaftigkeit und Flüchtigkeit, wird von dieser Veränderung tangiert: Dem Helden als Mann des rettenden Augenblicks steht der *grand homme* als Inkarnation eines kumulativen Zeitbegriffs gegenüber, in

dem das Ergebnis ausdauernder Arbeit und eines täglichen Energieeinsatzes sichtbar wird.⁹¹

Trotz der scheinbaren Veränderung der Begriffsbedeutung von *éclat* ist es letztlich die semantische Kontinuität des Traditions- und Leitbegriffs *éclat* selbst, die ihn paradoxerweise zum Indikator und Medium sich verändernder Vorstellungen des Heroischen werden lässt, das trotz der zeitgenössischen Definitionsversuche des *grand homme* seine Agonalität nicht vollständig verliert. So entstammt z.B. das Publikum dieser Debatte noch zu großen Teilen dem Milieu der Armee oder ist diesem, insofern die Offiziere dem Adel angehören, zumindest verbunden.⁹²

Diese Fortführung des Bedeutungsspektrums von *éclat* bei gleichzeitiger Veränderung des durch den Begriff bezeichneten heroischen Personals und seiner Taten kann man erneut am Beispiel der angestrebten Heroisierung großer Männer erkennen. So bezeichnet z.B. Jean-Paul Marat Rousseau aufgrund des »*éclat de son génie*« mit Montesquieu als den größten der großen Männer,⁹³ und erkennt in ihm sogar den Wegbereiter der historischen Umwälzung der Französischen Revolution:

Quoi qu'il en soit, la réputation de Rousseau sera éternelle et si elle pouvait encore augmenter, elle recevrait aujourd'hui un nouvel éclat, car c'est à lui surtout que nous devons l'heureuse révolution qui se prépare dans le gouvernement.⁹⁴

(Wie dem auch sei, das Ansehen Rousseaus wird ewig währen, und wenn es noch weiter wachsen könnte, würde es heute neuen Glanz erhalten, denn ihm vor allem verdanken wir die erfreuliche Revolution, die sich in der Regierung anbahnt.)

Dass Marat hier – im Zeichen eines zivilen wie militärischen, aber auf jeden Fall heroischen *éclat* – eine bis auf

Rousseau zurückreichende Genealogie der Revolution und ihrer Helden konstruiert, ist eine interessante Wiederaufnahme und Transformation von Vorstellungen des Heroischen im Ancien Régime, denen zufolge der Held und sein Glanz, wie das Zitat aus Molières *Dom Juan* gezeigt hat, in der Kontinuität der ruhmreichen Taten seiner Vorfahren betrachtet werden muss.

Es ist hier nicht der Ort, sich ausführlich mit weiteren begrifflichen, argumentativen und erzähltechnischen Formen der ›Arbeit‹ am Begriff *éclat* und seinen Kontexten zu beschäftigen, mit Formulierungen nach dem Vorher-Nachher-Schema – so analysiert Voltaire, früher habe der Glanz des Ruhms bestimmte Grausamkeiten abgedeckt, heute werde er von ihnen eingetrübt (›Autrefois l'éclat de la gloire couvrait de telles cruautés, aujourd'hui elles la ternissent«⁹⁵) –, mit der Satire traditioneller Heldenkonzepte und ihrer Leitbegriffe, zu denen auch der *éclat* gehört – z.B. in Voltaires Erzählung *Candide*, in der von der Schlacht als einer »boucherie héroïque«,⁹⁶ einem heroischen Abschachten, die Rede ist –, oder ihrer Ironisierung, wenn etwa im libertinen Roman wie z.B. in Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* (1782) die Verführung der unschuldigen Cécile de Volanges als ein heldenhaftes Abenteuer, als »digne d'un Héros«,⁹⁷ bezeichnet wird. Diese und andere Textverfahren wie etwa die Parodie ›heroischer‹ Textgattungen wie z.B. der Ode⁹⁸ dokumentieren nicht nur die historische und kulturelle Kontingenz traditioneller Vorstellungen des Heroischen, sondern haben im Verlauf des Jahrhunderts auch ganz wesentlich zur Entstehung bzw. Weiterentwicklung literarischer Gattungen beigetragen.⁹⁹ Dies gilt insbesondere für den Roman, der sich im 18. Jahrhundert dynamisch entwickelt, dessen ›romanesker‹ Heroismus den ›tragischen‹ Heroismus zunehmend ergänzt bzw. ersetzt und der sich sukzessive den Begriff des Helden

zur Bezeichnung seiner Hauptfiguren zu eigen macht.¹⁰⁰ Die stärker empirisch geprägte Darstellung einer Vielzahl menschlicher Schicksale jenseits überlieferter Verhaltensnormen und modellhafter Lebensentwürfe im Roman beschleunigt dabei die Revision traditioneller Heldenbilder.

An einem weiteren Beispiel soll letztmalig die Kontinuität und Produktivität des Begriffs *éclat* herausgestellt werden. Es geht dabei um den Tugendbegriff, der im Zusammenhang mit dem Konzept des *grand homme* und der Erörterung neuer Modelle heroischen Handelns i.S. eines Tugendheroismus (*l'éclat de la vertu*) zu einem Kristallisationspunkt des Übergangs von einem kriegerisch-agonalen zu zivilen Heldenmodellen (oder doch zumindest der Oszillation zwischen beiden Modellen) geworden ist. Die Begriffsverwendung von Tugend ist dabei mehrdeutig: Auf der einen Seite finden sich traditionelle Vorstellungen einer patriotischen – man denke an die weiter oben von Rousseau eingeforderten »vertus patriotiques« – und einer mit militärischen Heldenbildern kompatiblen *virtus*, die Jaucourt im Eintrag »Héros« in der *Encyclopédie* als »vertu militaire« bezeichnet, selbst wenn er präzisiert, man solle mit Blick auf militärische Tugenden, die in Wirklichkeit oftmals nichts anderes als »glückliche Verbrechen«, »des crimes heureux«, seien, eher von Qualitäten als von Tugenden des Helden sprechen.¹⁰¹ Auf der anderen Seite finden sich sowohl christliche als auch aufklärerische Tugendbegriffe vor dem Hintergrund einer Aufwertung von Empfindsamkeit und *sensibilité*.¹⁰² Insbesondere christliche Tugendvorstellungen sind trotz säkularisierender Impulse der Aufklärung weiterhin wirksam. Hier verläuft eine Auseinandersetzung, die sich nicht nur um den *éclat* als Manifestation eines ambivalent aufgefassten Tugendheroismus dreht, sondern viel umfassender um seine Bedeutung als Chiffre für ein christliches oder aufklärerisches Wissens- und Herr-

schaftssystem – der *éclat* göttlichen Lichts vs. den *éclat de la raison*, das Licht der Vernunft. Religiöse Autoren – von Bossuet, dessen Grabreden auf den großen Condé die Konturen eines christlichen Heldenbilds skizzieren, über Fénelon, dessen *Télémaque* (1699) i. S. eines antiheroischen *héroïsme*¹⁰³ neue, zivile, geradezu pazifistische Helden- und Herrschaftsmodelle propagiert,¹⁰⁴ bis hin zu Gegenaufklärern wie Philippe-Louis Gérard, der 75 Jahre später in seinem apologetischen Roman *Le Comte de Valmont ou les Égaremens de la raison* (1774) einen christlichen und heroischen Tugendbegriff zu begründen sucht¹⁰⁵ – führen Heldentum und Tugend dabei auf Vorstellungen göttlicher Herrlichkeit zurück. Vermittelt wird diese über Konzepte wie das der Gottesebenbildlichkeit des Menschen oder der weltlichen Gegenwart des dreifaltigen Gottes in der Gestalt Christi (in den Worten Bossuets in den *Méditations sur l'Évangile* [1694/95], »je suis son image vivante, l'éclat de sa gloire, l'empreinte, l'expression de sa substance«¹⁰⁶), wobei sich göttliche Glorie und menschliche *gloire* (›Ruhm‹) vermengen. Erkenntnis Gottes und der Impuls zu tugendhaftem Handeln fallen zusammen i. S. einer geoffenbarten Wahrheit, deren Leuchtkraft sich niemand entziehen könne (»La vérité brille quelquefois de sa propre lumiere; son éclat est si vif, [...] qu'elle contraint dès lors notre consentement, et n'a plus besoin d'autre preuve«¹⁰⁷).

Zu diesen Tendenzen einer (Re-)Formulierung des Helden- und Tugendbegriffs im 18. Jahrhundert gesellen sich grundsätzlich skeptische Stimmen. Rousseau z. B., der den *vertus patriotiques* das Wort redet, veröffentlicht 1751 eine im Geist der Aufklärung abgefasste Abhandlung zum Verhältnis von Tugend und Heldentum mit der paradoxen These, nicht die »valeur guerrière«, die Tapferkeit im Krieg, sei die erste Tugend eines Helden, sondern die sich im Kampf gegen sich selbst manifestierende Seelenstärke. Auch

beklagt er mit der Stimme seines fiktiven Gesprächspartners Le François in *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1772-1776) den Verlust der dem Menschen von Natur aus angeborenen Tugenden (»des vertus utiles«¹⁰⁸) in der Gesellschaft (»là où nous cherchons la gloire et l'éclat, nous ne trouvons en effet qu'erreurs et misères«¹⁰⁹). Er hinterfragt somit einen gesellschaftlich verankerten Tugendbegriff, indem er den Begriff *éclat* problematisiert, den er nicht länger i.S. einer Manifestation tugendhaften Handelns, das die Stelle obsolet gewordener Heldentaten eingenommen hätte, verstehen möchte, sondern, wie in seinem Roman *La Nouvelle Héloïse* (1761), als falschen Glanz eines Tugendbegriffs, der nur das Publikum blenden solle:

mais prenez garde que ce mot de vertu trop abstrait n'ait plus d'éclat que de solidité, et ne soit un nom de parade qui sert plus à éblouir les autres qu'à nous contenter nous-mêmes.¹¹⁰

(Nehmen Sie sich aber in acht, daß dieses allzu abstrakte Wort ›Tugend‹ nicht mehr Glanz als wahren Inhalt habe, auch nicht zu einem bloßen Paradowort wird, das mehr dazu dient, die anderen zu blenden, als uns selbst zufriedenzustellen.)¹¹¹

Der *éclat* als Medium, das die öffentliche Sichtbarkeit tugendhaften Verhaltens sicherstellt, auf der einen Seite und, wie zuletzt am Beispiel Rousseaus gesehen, als erkenntniskritischer Begriff auf der anderen, ist demnach eine vieldeutige Verbindungsfigur zwischen der Tugend und dem Heroischen. Sie erlaubt sowohl die Beobachtung der Ambivalenzen und Oszillationen zwischen unterschiedlichen heroischen Modellen und den ihnen eigenen Tugendvorstellungen als auch ihrer Transformationen (vom Heldentum als Tugend zum Tugendheroismus).

Der *éclat de la raison* – Vernunft und Natur in Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* (1788)

Die zwischen religiösen und säkularen Begründungszusammenhängen changierende Auseinandersetzung um den Tugendbegriff ist nur eines der Konfliktfelder der Aufklärungsepoche, bei der licht- und glanzmetaphorische Implikationen eine Rolle spielen – man denke nur an den Epochenbegriff der *Lumières* selbst. Die Thematisierung des *éclat* der *Lumières* durch die Aufklärer als aktiver Vorgang menschlicher Selbstaufklärung,¹¹² »in dessen Verlauf die Rolle des universellen Lichtspenders von Gott auf den Menschen übergeht«,¹¹³ wendet sich somit nicht nur und erwartbar gegen die Vorstellung göttlichen Lichts als visuellen Ausdruck religiöser Suprematie. Sie überträgt vielmehr – im Rahmen einer Autoheroisierung bzw. Autosakralisierung der Aufklärung und ihrer Protagonisten – Elemente des religiösen Diskurses auf das säkulare Feld und dabei nicht zufällig auf jene Bereiche, in denen es um bisher von der Religion abgedeckte Fragen von Erkenntnis und Wahrheit geht. So beschwört Louis-Sébastien Mercier in seinem *Tableau de Paris* (1782/83, 1788) unter Verweis auf die Problematik der Menschenrechte die Fackel bzw. das Licht der Philosophie und ihren Glanz in der gleichen Weise, wie zuvor die Ausbreitung göttlichen Lichts als Quelle der Wahrheit kommentiert wurde:

C'est en vain que l'on voudrait éteindre aujourd'hui le flambeau de la philosophie. Le fanal est allumé et domine l'Europe. Le vent du despotisme, en courbant la flamme, ne peut que l'attiser et lui donner un éclat plus vif et plus brillant. Si l'on étouffe une voix, vingt autres toutes prêtes réclameront plus hautement les droits de l'homme.¹¹⁴

(Vergebens würde man heute versuchen, die Fackel der Philosophie zu löschen. Das Leuchtfeuer ist entzündet und herrscht über Europa. Der Wind des Despotismus, auch wenn er die Flamme beugt, kann sie dadurch nur anfachen, ihr einen noch lebendigeren und leuchtenderen Glanz verleihen. Erstickt man eine Stimme, werden zwanzig andere sogleich umso lauter die Menschenrechte einfordern.)

Neben der philosophischen Suche nach einem säkular verstandenen Wahrheitsbegriff manifestiert sich die Vernunft auch in der neuen, von kommunikativer Heteronomie geprägten urbanen Öffentlichkeit als Offenbarung, deren *éclat* widerstreitende Meinungen zum Schweigen bringt, als »résultat du choc des opinions: alors elle sort de la profondeur des nuages; et la raison, dans tout son éclat, fait taire la populace des écrivains.«¹¹⁵ Auch hier wird das machtvolle Erscheinen der Vernunft nicht anders beschrieben als wenige Jahre zuvor die Evidenzerfahrung der geoffenbarten Wahrheit Gottes in Philippe Louis Gérards Text *Le Comte de Valmont ou les Égaremens de la raison* (1774). Der scheinbar säkulare, mit der Öffentlichkeit als prototypischem Raum gesellschaftlicher Moderne verknüpfte Vernunftbegriff wird dabei durch die Metapher des Glanzes bzw. der Ausstrahlung indirekt sakralisiert.

Zentral für die Aufklärung ist neben dem Begriff der Vernunft, dem *éclat de la raison*, der Naturbegriff, dem wir gerade im Zusammenhang mit dem Versuch der Definition eines »natürlichen« und ursprünglichen Tugend- und Wahrheitsbegriffs bei Rousseau begegnet sind. Auch an ihm wird die Transformation des *éclat* zum Medium der Reflexion von Vorstellungen des Heroischen durch Schriftsteller und Literaten sichtbar, die sich selbst im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer stärker in die Rolle neuer Helden

der Gesellschaft ›hineinschreiben‹. Bernardin de Saint-Pierre, der in seinen Naturstudien, den *Études de la nature* (1784), eine Art *Élysée* als öffentlichen Gedenkgarten für die *grands hommes* vorgeschlagen hat,¹¹⁶ und der sich daher mit Strategien der Autoheroisierung jener gesellschaftlichen Gruppe auskennt, der er sich selbst zurechnet, entfaltet in seinem kurzen Roman *Paul et Virginie* (1788), einem Bestseller seiner Zeit, vor dem Hintergrund rousseauistischen Gedankenguts ein auf der Île de France angesiedeltes utopisches Szenario.

In einem Gespräch zwischen Paul und dem als sein Mentor fungierenden *vieillard* über grundsätzliche Aspekte kultureller Entwicklung wird interessanterweise auf das eingangs vorgestellte, im 17. Jahrhundert verbreitete Bild des *éclat* als staatspolitischer Allegorie zurückgegriffen. Es erfährt jedoch, kurz vor Ausbruch der Französischen Revolution, eine entscheidende Veränderung: Wo im 17. Jahrhundert der König als Sonne auf seine Untertanen, insbesondere den Adel, abstrahlt, beschreibt der *vieillard* die Adligen als eine Ansammlung von Wolken, die den *éclat* des Königs verdunkeln und seine segensreiche Wirkung auf die Untertanen verhindern.¹¹⁷ Damit sei aber auch die Entwicklung der Gesellschaft gehemmt, zu deren Entfaltung es wie in der Natur des Lichts bedürfe. In einem späteren Text, *La chaumière indienne* (1790), greift Bernardin de Saint-Pierre das Bild wieder auf, wobei – wir befinden uns nun im ersten Revolutionsjahr – an die Stelle des Königs die Wahrheit tritt, deren *éclat* durch die Wolken verklärender Narrative verhindert wird. Die Verschiebung des bildempfangenden Bereichs von jenem der Politik zu jenem der Philosophie ist in Wirklichkeit keine solche, insofern Bernardin de Saint-Pierre v. a. auf die institutionellen, politischen wie sozialen Grundlagen der Zirkulation einer licht- und glanzmetaphorisch verbrämten Wahrheit abhebt. Dem zum kirchlichen

Ritus gehörigen Kerzen- oder Laternenlicht als Ausdruck von Unwissenheit und der Verbreitung von Irrtümern wird die »*lumière naturelle*«,¹¹⁸ das natürliche Licht, der Wahrheit entgegengestellt, einer Wahrheit i.S. »natürlicher« Formen der Erkenntnis, als deren Ausdruck in *Paul et Virginie* die Schönheit der Inselnatur und die ursprüngliche Lebensweise ihrer Bewohner angeführt werden.

Unter Berücksichtigung dieser Prinzipien konstituieren diese eine neue Gesellschaft, die in der Darstellung Bernardin de Saint-Pierres sowohl von traditionellen idyllischen bzw. bukolischen als auch von utopischen, aufklärerischen Merkmalen geprägt ist. Indem Paul in einer idealtypischen Verschmelzung von Natur und Gesellschaft die Insel »kultiviert« und ihren *éclat*, ihr Aufblühen, und schließlich ihren Glanz herbeiführt, erscheint er in Analogie zum Monarchen – in deutlicher Absetzung vom Idealbild des aristokratischen Helden der Vergangenheit, dessen Kritik der *vieillard* besorgt – als heroische Gründungsfigur, die der Insel im Einklang mit den Gesetzen der Natur zu Prosperität verhilft. Im Kontrast zu dieser »natürlichen« Exuberanz steht der »*éclat de la fortune*«,¹¹⁹ der Glanz des Reichtums und Wohlstands, der Pauls Verlobte Virginie in Paris umgibt, wohin sie ihre Mutter des gesellschaftlichen Erfolgs halber geschickt hat, in dem sie sich ihren eigenen Worten zufolge jedoch ärmer fühlt als inmitten der auf der Insel herrschenden Armut.

Der Begriff des *éclat*, der in Bernardin de Saint-Pierres Texten in unterschiedlichen Bedeutungsnuancen eingesetzt wird, erlaubt somit den Vergleich zwischen verschiedenen Heldenmodellen, zwischen Aristokratie und König, zwischen Held und Herrscher, zwischen der Stadt bzw. der Gesellschaft und der Natur, zwischen der Zivilisation und dem »*pays des sauvages*«, dem Land der Wilden.¹²⁰ Der Dualismus, der dem Heldenbegriff selbst eignet (Held

vs. Antiheld, gut vs. böse etc.), wird zu einer Umwertung gültiger ›offizieller‹ Heldendiskurse genutzt, um die Geburt eines neuen Helden an den Grenzen des Bereichs kultureller Ausstrahlung Frankreichs und seiner gesellschaftlichen Leitbilder zu inszenieren. Und nicht zuletzt gelingt Bernardin de Saint-Pierre eine literarisch selbstreflexive Projektion dieser Figur: Die Arbeit des Schriftstellers wird als eine Art Fortführung heroischer Praxis unter aufklärerischem Vorzeichen präsentiert, bei der jedoch – nach dem Ende des Ancien Régime – niemand mehr über den anderen herausragen möchte. In diesem Sinn kommt es auch zu einer neuen ›heroischen‹ Funktionsbeschreibung der Literatur:

C'est à ces mêmes livres qu'il est réservé particulièrement de donner de l'éclat à la vertu obscure, de consoler les malheureux, d'éclairer les nations, et de dire la vérité même aux rois.¹²¹

(Diesen Büchern ist es insbesondere vorbehalten, der unerkannten Tugend Glanz zu verleihen, die Unglücklichen zu trösten, die Völker aufzuklären und selbst Königen die Wahrheit zu sagen.)¹²²

Das Heroische in Bild und Text – Diderots Kunst- kritik in den *Salons* (1767)

Ein radikales Beispiel für die Bedeutungsveränderung von *éclat* begegnet uns im für die Entwicklung der französischen Aufklärung so zentralen Werk von Denis Diderot.¹²³ Seine Texte resümieren in einer gewissen Weise die bisher dargestellte Begriffsentwicklung von *éclat* und damit des Heroischen im 18. Jahrhundert und legen Zeugnis ab von der zunehmenden Pluralität der Verwendungsweisen des

Begriffs. Beispiele für die Verwendung des Begriffs *éclat* finden wir u.a. in Texten mit historischer Themenstellung wie in seinem *Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits, et sur les règnes de Claude et de Néron* (1778), in dem Seneca zwischen Rückzugsgedanken auf der einen Seite und der Anziehung durch den Glanz öffentlicher Ämter sowie den mit ihnen verbundenen Reputationsgewinn auf der anderen schwankt («Il se montre ici flottant entre l'obscurité de la retraite, et l'éclat des fonctions publiques. La fortune l'éblouit, le désir d'une grande réputation le tourmente [...]»¹²⁴). Diderots Verwendung des Begriffs oszilliert dabei zwischen Affirmation und Kritik, Heroisierung und Deheroisierung.

In einem gänzlich anderen, eher libertinen Register könnte man ein Beispiel aus den *Bijoux indiscrets* (1748) anführen, in dem der *éclat* sexueller Eroberung evoziert wird («Mon premier possesseur se livrant à l'éclat flatteur d'une conquête nouvelle, me délaissa»¹²⁵). Auch finden sich in Diderots Werk vorhersehbare metaphorische Transferprozesse, etwa den vom Bereich kriegerischen Heldentums auf jenen von Kunst und Literatur (so heißt es z.B. im selben Text: »les lettres brilleraient peut-être avec plus d'éclat«¹²⁶), oder den vom Glanz des Helden zu jenem des *grand homme*. In *La réfutation d'Helvétius* (1783) behauptet Diderot etwa über den von ihm als ruhmsüchtig dargestellten Leibniz, dieser strebe eine große Entdeckung nur an, um sich einen Namen zu machen und den seiner Rivalen auszulöschen, »pour se faire un grand nom, et éclipser par son éclat, celui de ses rivaux, l'unique et le dernier terme de son désir«.¹²⁷ Es handelt sich um einen Text, in dem der *éclat* individueller Handlungsweisen vor allem am Nutzen für das Allgemeinwohl bemessen wird («C'est l'utilité plus ou moins générale, et non le degré de sagacité de l'inventeur qui donne de l'éclat à l'invention»¹²⁸).

In einer sehr ambivalenten Weise findet man den Begriff auch im Zusammenhang mit religiösen Gegenständen, einmal zur Bezeichnung der gesellschaftsstiftenden Bedeutung einer religiösen Norm – gemeint ist die Vorstellung, die Ausstrahlungskraft der natürlichen Religion, also der Vernunftreligion, könne die Menschen eines Tages zu einer Gesellschaft formen (»la religion naturelle se couronnera d'un nouvel éclat, et peut-être fixera-t-elle enfin les regards de tous les hommes, et les ramènera-t-elle à ses pieds; c'est alors qu'ils ne formeront qu'une société«¹²⁹) –, zum anderen zur Bezeichnung einer manipulativen, skandalträchtigen Strategie der Kirche, die womöglich die Sünde zulässt, um die Tugend in umso hellerem Licht erscheinen zu lassen (»Permettre des vices, pour relever l'éclat des vertus«¹³⁰). In *La Religieuse* (1760/1796) möchte Suzanne den von ihr wie eine Gefängnisstrafe empfundenen unfreiwilligen Aufenthalt in einem Kloster gar mit einem Eklat beenden und öffentlich gegen die Gewalt protestieren, die ihr angetan werden soll (»je feignis de me rapprocher de la volonté de mes parents; mais mon dessein était de finir cette persécution avec éclat et de protester publiquement contre la violence qu'on méditait«¹³¹). Suzannes Verhalten stellt dabei einen gleich in zweifacher Hinsicht skandalösen *éclat* dar, weil sie i.S. eines weiblichen Heroismus zugleich auch Modelle eines männlichen Heroismus transgrediert. Die Beispiele könnten fortgesetzt und dazu genutzt werden, am Beispiel von Diderots Verwendungsweisen von *éclat* eine Geschichte der Ausdrucksformen wie der Kritik heroischen Handelns zu schreiben, die viel über die Entwicklung der Beziehungen zwischen Subjekt und Gesellschaft im französischen 18. Jahrhundert aussagen würde.

Vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung des semantischen Spektrums von *éclat* in Diderots Texten scheint ein Blick (zurück) auf seine Darstellung des traditionellen

Kriegshelden von besonderem Interesse. Lassen sich an Diderots Behandlung dieses klassischen Sujets ebenfalls Veränderungen beobachten, die Rückschlüsse auf den Wandel zeitgenössischer Vorstellungen vom Helden und seinem *éclat* zulassen? Im Fokus der folgenden Überlegungen stehen Diderots *Salons*, seine Beschreibung der seit dem 17. Jahrhundert regelmäßig von der Krone bzw. dem Staat organisierten Kunstausstellungen; nicht zuletzt, weil er sich in diesen kunstkritischen Schriften als Schriftsteller mit der Frage der Darstellung des Helden in Malerei und bildender Kunst auseinandersetzt und dabei insbesondere mit der intermediären, textuellen wie visuellen, Figur des *éclat*.¹³² Diese Perspektive ist auch deshalb interessant, weil sie zu einem Vergleich mit den weiter oben analysierten, emblematischen Porträtbildern in *La Princesse de Clèves*, insbesondere mit der Beschreibung der Belagerung von Metz, einlädt.

In seinem *Salon de 1767* beschreibt Diderot zwei Bilder Casanovas, »Bon peintre de batailles, autant qu'on peut l'être sans en avoir vu«¹³³ (»Ein guter Schlachtenmaler, soweit man dies sein kann, ohne eine gesehen zu haben«). Zunächst geht es um das Porträt eines spanischen Reitersmanns in traditioneller Kleidung, und hier können wir direkt an das weiter oben über das Antlitz sowie das Porträt des Helden Gesagte anschließen:

Un Cavalier espagnol vêtu à l'ancienne mode: Très beau petit tableau, je me trompe, grand et beau tableau. Belle composition, bien simple; mais quel goût il faut avoir pour l'apprécier. Il n'y a ici ni éclat, ni tumulte, ni fracas de couleur et de figures; rien de ce qui en impose à la multitude; mais du repos. De la tranquillité, un art sévère. On n'aperçoit qu'un cavalier sur son cheval. Il vient à vous; et l'homme et l'animal docile sont de la plus

grande vérité. Ils sont hors de la toile. Toute la lumière est rassemblée sur eux; le reste est dans la demi-teinte. L'homme est merveilleusement bien en selle. L'animal qui descend, se piète. A droite, sur le fond, ce sont des monticules. Au delà de ces monticules, défile une troupe de soldats dont on entrevoit les têtes, par-dessous le ventre du cheval. Hic equus non est omnium. Il faut un faire, un naturel bien surprenant pour arrêter, pour intéresser avec si peu de chose.¹³⁴

(Ein spanischer Kavallerist in traditioneller Kleidung: Sehr schönes kleines Gemälde, ich irre mich, großes und schönes Gemälde. Schöne Komposition, sehr schlicht; aber welchen Geschmack muss man haben, um es wertzuschätzen. Man findet hier weder Glanz noch ein Getöse an Farben und Figuren; nichts, was die Menge beeindruckt; aber Ruhe. Stille, eine strenge Kunst. Man sieht nur einen Reiter auf seinem Pferd. Er kommt auf Sie zu; und der Mann und das folgsame Tier sind von größter Wahrheit. Sie befinden sich außerhalb der Leinwand. Sie ziehen das gesamte Licht auf sich; der Rest befindet sich im Halbdunkel. Der Mann sitzt wunderbar im Sattel. Das Tier, das herabgeht, bäumt sich auf. Rechts, im Hintergrund befinden sich Hügel. Jenseits der Hügel marschieren eine Gruppe Soldaten vorbei, deren Köpfe man unter dem Bauch des Pferdes erkennen kann. Hic equus non est omnium. Man benötigt eine Kunstfertigkeit, ein recht erstaunliches Naturell, um mit so wenig aufzuhalten und Interesse zu wecken.)

Offensichtlich haben wir es hier mit einer Bildbeschreibung zu tun, die traditionelle Formen der Repräsentation des *éclat* wie die Beschreibung der Lichteffekte im Verbund mit der Inszenierung einer Hierarchie zwischen dem Reiter und den Soldaten wieder aufgreift. Was jedoch überrascht, ist

die Tatsache, dass, obwohl dieses Bild den Darstellungskonventionen eines heroischen *éclat* in der Malerei zu entsprechen scheint und Diderots Beschreibung Schlüsselbegriffe seiner literarischen Inszenierung im 17. und 18. Jahrhundert aufgreift, der Begriff *éclat* selbst negativ bewertet wird und als inessentiell erscheint, als das Gegenteil der Wahrheit der Kunst, die Diderot in diesem Bild Casanovas zu erkennen glaubt. Folgerichtig verzichtet Diderot dann auch auf den Begriff, wenn er die Wirkung der Darstellung des spanischen Reitersmanns auf den Betrachter resümiert, obwohl gerade der *éclat*, der Glanz des Helden und seine Ausstrahlung, eine für die Beziehung zwischen Held und Publikum konstitutive Kategorie gewesen ist.

Die genaue Begriffsarbeit Diderots belegt, dass es sich dabei nicht um einen Zufall handelt, sondern vielmehr um den Versuch einer bewussten Demythifikation und Deheroisierung des Begriffs *éclat*. So bezieht er sich durch die Verwendung des Begriffs *fracas* (›Lärm‹, ›Krach‹) nicht länger auf den *éclat* als Ausdruck einer sublimen Ausstrahlung, sondern vor allem auf die akustischen Bedeutungselemente dieses Begriffs – im Übrigen Ausgangspunkt einer ab dem 17. Jahrhundert beobachtbaren Bedeutungserweiterung von *éclat* als Bezeichnung für den Skandal. In einem zweiten Schritt projiziert Diderot diese akustische Bedeutungsdimension von *éclat* dann synästhetisch auf die visuelle Dimension der Farbgestaltung des Bildes, den »fracas de couleur et de figures«, den »Krach an Farbe und Figuren«, um diese Konfiguration im Begriff des »tumulte« als visuellen ›Skandal‹ zusammenzufassen, der ein Publikum zu blenden in der Lage ist, »qui impose à la multitude«. Gerade weil Casanovas Bild den Reiter so nicht darstellt, kann es Diderot überzeugen.

Noch expliziter thematisiert Diderot die Darstellung des Heldenglanzes am Beispiel eines zweiten Schlachtenbildes

von Casanova, dem er, angesichts des schreckenerregenden Gegenstands, die Wahl einer unangemessen glänzenden Farbpalette vorwirft. Dabei unterscheidet er grundsätzlich zwischen der *vigueur*, der Kraft und Energie auf einer inhaltlichen Ebene, und dem zu seiner Beschreibung eingesetzten überwältigenden Glanz der Farben, dem *éclat du coloris*, auf einer formalen Ebene:

La vigueur et l'éclat du coloris sont deux choses diverses. On est éclatant sans vigueur, et vigoureux sans éclat; et peut-être est-on l'un ou l'autre sans harmonie. Je juge ces sujets sans les décrire. On ne décrit point une bataille. Il faut la voir.¹³⁵

(Die Kraft und der Glanz der Farben sind zwei verschiedene Dinge. Man glänzt ohne Kraft und ist kraftvoll ohne Glanz; und vielleicht ist man das eine oder das andere ohne Harmonie. Ich beurteile diese Gegenstände ohne sie zu beschreiben. Man beschreibt keine Schlacht. Man muss sie sehen.)

Insofern Diderot die Schlacht und die *action d'éclat*, die Heldentat, in den Bereich des Unaussprechlichen verweist und die Einheit des *éclat* als Eigenschaft der im Bild dargestellten Heldentat (*vigueur*) sowie als Qualität des Mediums Malerei, der Faktur des Bildes (*l'éclat du coloris*), negiert, die traditionellerweise mit Blick auf die Darstellung bzw. die (rhetorische) Herausbildung des Heroischen zusammengedacht wurden, löst er den Begriff *éclat* wie auch bei der Beschreibung des ersten Bilds Casanovas aus seiner scheinbar ›natürlichen‹ Verbindung mit der Heldenproblematik. Diese kunstkritische Operation der Unterscheidung zwischen den eingesetzten Mitteln und ihrem Effekt erlaubt es Diderot nicht nur, sich der Wirkung des Bildes, der Überwältigung des Betrachters zu entziehen und es

einer Analyse seiner Verfertigungstechniken zugänglich zu machen, sondern damit verbunden auch den Fokus auf die medialen Produktions- und Reproduktionsmechanismen des Heroischen zu legen (im Gegensatz zur Vorstellung der Emergenz, der voraussetzungslosen Präsenz des heroischen *éclat*).¹³⁶ Dieser Zugriff Diderots ist zentral für die Beobachtung der Bedeutungsveränderungen des Begriffs *éclat* im 18. Jahrhundert; die Auslassung des Begriffs *éclat* zur Bezeichnung des Heroischen konstituiert somit eine Art leeres Zentrum der zeitgenössischen Diskurse über das Heldentum.

Die Rückkehr des Helden

Der *éclat* als geschichtsphilosophische Kategorie

Die zurückliegenden Betrachtungen haben uns die semantische Plastizität des Begriffs *éclat* sowie seine Verwendung in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten vor Augen geführt, die der Entstehung neuer Heldenbilder im Verlauf des 18. Jahrhunderts den Weg bereitet haben. Als Folge dieser sich beschleunigenden Ausdifferenzierung werden Konzepte des Heroischen für eine Gesellschaft neuen Typs vor, v.a. jedoch während und nach der Französischen Revolution öffentlich diskutiert. Bemerkenswert ist dabei, dass diese Heroisierungsprozesse auf verschiedenen Akteursebenen angesiedelt sind und sich auf Einzelfiguren, Gruppen (z.B. *Les vainqueurs de la Bastille*), auf das ›Volk‹ als Kollektivsubjekt bis hin zur Revolution als historischen Prozess *sui generis* beziehen. Der Begriff *éclat* wird vor dem Hintergrund der radikalen historischen Umbrüche jener Tage aufgrund seines performativen Charakters, seiner ›Strahlkraft‹ somit auch als geschichtsphilosophische Kategorie verwendet, als Ausdruck der historischen Dynamik, die individuelles und kollektives Handeln im Zeichen des Heroischen determiniert. Eine solche Auffassung steht im Zusammenhang mit Tendenzen der Geschichtsschreibung in der Aufklärungszeit, stärker überindividuelle Strukturen – wie geographische und klimatische Bedingungen, den Einfluss der Religion, von Gesetzen, u.a. – als Faktoren geschichtlichen Wandels heranzuziehen.¹³⁷ Ein konkretes Beispiel für die Medialisierung einer solchen für traditionelle Konzepte des Heroischen keineswegs unproblematischen Vorstellung geschichtlicher Entwicklung ist das Bild

des Vulkanausbruchs, das in der Revolutionszeit häufig dazu verwendet wird, metaphorisch den Bruch mit der alten Ordnung auszudrücken,¹³⁸ und in dem der *éclat*, der Glanz des vulkanischen Feuers, und das Verb *éclater* (›auseinanderbrechen‹, ›ausbrechen‹) eng miteinander verknüpft sind.

Nach der Französischen Revolution hat sich Mme de Staël in ihrer Studie *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) bei ihrem Versuch, die Revolutionsereignisse historisch einzuordnen und ihre soziokulturellen Folgen zu bedenken, ebenfalls auf den Begriff *éclat* bezogen, der auch andere historisch ausgerichtete Studien der Autorin wie ein Leitbegriff durchzieht. In ihrer Schrift *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796) hatte sie sich gleich im ersten Kapitel, »De l'amour de la gloire«, mit dem Ruhm als einem der ihrer Meinung nach wichtigsten gesellschaftsstiftenden Prinzipien auseinandergesetzt. Im Kapitel »De la littérature dans ses rapports avec la gloire« spinnt sie diesen Gedanken weiter und profiliert die mit dem *éclat* eng verbundene Kategorie des Ruhms als eine über den einzelnen Helden, dem sie eine Vorläuferrolle zubilligt, hinausgehende geschichtsphilosophische Kategorie, die die höchste Stufe der kulturellen Entfaltung einer Gesellschaft bezeichnet, eine kulturelle Leitidee, wie sie für Frankreich ihrer Meinung nach der »éclat de la valeur«¹³⁹ darstellt. Zu Beginn ihres Rückblicks auf die Französische Revolution in den *Considérations sur la Révolution française* (1818) beschreibt sie vier Epochen der europäischen Geschichte, »[qui] se sont manifestés avec éclat«,¹⁴⁰ und verknüpft diese glanzvollen historischen Momente mit verschiedenen Etappen einer Geschichte der politischen Systeme. Der Begriff *éclat* charakterisiert in diesem Fall nicht nur eine Phase bzw. das Ziel einer historischen Entwicklung, sondern auch die historische und kulturelle Dynamik, die sie vorantreibt.

Doch welche Eigenschaften des Begriffs *éclat*, löst man ihn aus seinem jeweiligen historischen Kontext, lassen ihn zu einem Medium, ggf. einem Motor der Transformationsprozesse des Heroischen, gar historischer Entwicklung überhaupt werden? Wo liegen die Ursachen für die angesprochene semantische Plastizität des Begriffs und damit für seine Anpassungsfähigkeit an heterogene Verwendungskontexte? Es ist v.a. der ausgeprägte Formalismus des Begriffs *éclat*, der nicht nur die Pluralität, sondern zugleich auch die Langlebigkeit der Begriffsverwendung bis in die Moderne erklären kann. Der *éclat* in seiner ganzen Vieldeutigkeit kann nämlich als ethisch indifferente Beschreibungskategorie eines die Gesellschaft überstrahlenden exzeptionellen Verhaltens verstanden werden.

Historische Transformationsprozesse von Vorstellungen des Heroischen lassen sich auf diese Weise als eine zunehmende Ablösung des Begriffs *éclat* von den ihn kontextualisierenden soziokulturellen und historischen Leitbegriffen spezifischer Heroismen verstehen, als ein Prozess von De- und anschließender Rekontextualisierung. Auf diese Weise wird der Übergang von den einschlägigen Kategorien aristokratischen Heldentums im 17. Jahrhundert wie die schon mehrfach erwähnten *gloire*, *générosité*, *magnanimité* oder einer religiösen Prägung des Begriffs *éclat* zu Konzepten des *éclat de la raison* im 18. Jahrhundert oder des *éclat de la liberté* im 19. Jahrhundert vorstellbar. Der Übergang vom *éclat* als Ausdruck asymmetrischer Öffentlichkeitsstrukturen und damit als Instrument absolutistischer Propaganda zum *éclat* als kommunikative Dynamik einer (post-)revolutionären, modernen Öffentlichkeit, z. B. im Zeichen des Skandals, in dessen Verlauf Helden gestürzt, aber auch neue Heroisierungen vollzogen werden, wäre ein weiteres Beispiel für die Besonderheiten der semantischen Transformation von *éclat*.

Im Zuge der in der Verschiebung der Verwendungskontexte von *éclat* sichtbar werdenden historischen Veränderungen stellt sich insbesondere nach der Französischen Revolution die Frage nach der gesellschaftlichen Rolle der Aristokratie als heroischem *stand par excellence* im Rahmen einer von Gleichheitspostulaten beherrschten Gesellschaft. Umgekehrt gilt, dass die Frage nach der Kontinuität revolutionären Heldentums angesichts restaurativer Tendenzen der Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht minder virulent ist.

Jenseits des Heldentums? Balzacs *Le Colonel Chabert* (1844) und Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe* (1848)

Eine konkrete literarische Inszenierungsform der Revision bestehender und der Erprobung neuer Heldenbilder ist dabei das in diversen literarischen Texten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftauchende Erzählmuster der ›Rückkehr des Helden‹. Die ›Rückkehr‹ hat man neben dem ›Aufbruch‹ und der ›Initiation‹ als eine der grundlegenden Etappen der Vita des Helden bezeichnet.¹⁴¹ Doch von einer segensreichen gesellschaftlichen Wirkung der während der Ausfahrt erworbenen außerordentlichen Fähigkeiten oder Kräfte des Helden ist in diesen Texten nicht mehr die Rede. Vielmehr erscheint die Rückkehr des Helden zumeist als Auslöser eines nostalgischen Rückblicks auf vormals glanzvolle Zeiten, sogar – insbesondere angesichts der in der Literatur des 19. Jahrhunderts vielfach thematisierten Niederlage von Waterloo und des durch sie besiegelten Endes der napoleonischen Ära – als Symbol für das Ende eines heroischen Zeitalters.¹⁴² Diese Wahrnehmung prägt viele Texte der französischen Romantik und des beginnenden Realismus,

etwa *Le Rouge et le Noir* (1830) und *Lucien Leuwen* (1834) von Stendhal, *Les chants du crépuscule* (1835) von Victor Hugo, Vignys *Servitude et grandeur militaires* (1835) und in beispielhafter Weise Alfred de Mussets *La Confession d'un enfant du siècle* (1836). Dessen Protagonist vertritt eine Generation, die, wie es im Roman heißt, zwischen zwei Schlachten, im und für den Krieg, geboren wurde, und eine ihr nun nicht mehr zugängliche heroische Existenz betrauert. Die Lebensfreude, der Glanz der Sonne von Austerlitz, der das Blut der Kriege überstrahlt habe (»jamais il n'y eut de soleils si purs que ceux qui séchèrent tout ce sang. On disait que Dieu les faisait pour cet homme, et on les appelait ses soleils d'Austerlitz«¹⁴³), mündet in eine melancholische Form der Weltbetrachtung, die seither sprichwörtlich gewordene (romantische) Krankheit des Jahrhunderts, »la maladie du siècle«.¹⁴⁴

Doch was geschieht mit den Helden der napoleonischen Feldzüge selbst, die überlebt haben, in die französische Gesellschaft zurückkehren und v.a. nach dem definitiven Fall und der Verbannung Napoleons im Kontext politischer Restauration – auch dies eine Form der Rückkehr – um ihre gesellschaftliche Anerkennung bangen?¹⁴⁵

Eine Reihe von Texten spitzt diese Fragestellung in durchaus unerwarteter Weise zu, nicht nur Stendhal in seinem Roman *La Chartreuse de Parme* (1839), der mit der ruhmreichen Überquerung der Alpen durch die napoleonischen Truppen sowie der ›Befreiung‹ Italiens und damit mit einem Heldennarrativ einsetzt:

Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur.¹⁴⁶

(Am 15. Mai 1796 hielt General Bonaparte seinen Einzug in Mailand an der Spitze jener jugendlichen Armee, die unlängst die Brücke von Lodi passiert und die Welt gelehrt hatte, daß nach so vielen Jahrhunderten Caesar und Alexander einen Nachfolger gefunden hatten.)¹⁴⁷

Nach dem Sturz der Statuen von Karl V. und Philipp II. sei das Volk, das im Dunkel des Absolutismus gelebt habe, von Licht überflutet worden; dem *éclat* der *Encyclopédie* und Voltaires habe die klerikale Zensur nichts entgegensetzen können. Die Masse an Glück und Vergnügen (»La masse de bonheur et de plaisir«¹⁴⁸), die mit den französischen Truppen ins Land gekommen sei, habe dem italienischen Volk gezeigt, dass zum Glücklichen Vaterlandsliebe und die Suche nach Heldentaten gehörten. Doch der jugendliche Protagonist Fabrice del Dongo, der sich in den Dienst Napoleons stellen will und sich alleine bis aufs Schlachtfeld bei Waterloo durchschlägt, weiß nach den Kampfhandlungen, die er als eine Folge einzelner, scheinbar zusammenhangloser Scharmützel wahrnimmt, und nach seiner Flucht mit der versprengten französischen Armee nicht, ob er überhaupt an einer wahrhaftigen Schlacht teilgenommen hat. Sein Traum vom Heldentum platzt, wie auch Stendhals innovative, stark fragmentierte ›realistische‹ Beschreibung der Schlacht diese als Raum heldenhafter Bewährung dekonstruiert.

Noch radikaler und pessimistischer fällt Balzacs Inszenierung der unerwarteten und wundersamen Rückkehr eines totgeglaubten Helden der napoleonischen Armee in *Le Colonel Chabert* (1844) aus, eine Erzählanlage, die er in seiner Erzählung *Adieu* (1830) bereits erprobt hat. Die Inszenierung einer im Grunde genommen unmöglichen Rückkehr aus dem Jenseits (unmöglich auch deshalb, weil der Heldentod eine der Voraussetzungen gesellschaftlicher

Heroisierungsprozesse darstellt) erlaubt es dem Helden gewissermaßen zu beobachten, welche Wirkung der ihm zugesprochene Ruhm auf die Nachwelt ausübt. Dass der nun plötzlich wieder zum Leben erwachte Held dabei als Störenfried – seine Frau, inzwischen wieder verheiratet und gesellschaftlich aufgestiegen, leugnet ihn –, gar als Gefahr für die Gesellschaft angesehen wird, ist Motor der Romanhandlung. Zugleich bedeutet diese Inszenierung der Rückkehr des Helden auch, dass ein bestimmtes Heldenmodell scheinbar obsolet geworden ist. Es ist kein Zufall, dass der Colonel Chabert, als er zu Beginn des Romans vor einem Rechtsanwalt sitzt, um ihm seine Geschichte zu erzählen und ihn, wie viele andere zuvor, zu bitten, seine Identität als Person und Held einzuklagen, auf die Schilderung seines heldenhaften Todes in einer Militäarchronik der napoleonischen Kriege mit dem Titel *Victoires et Conquêtes* verweist, die seinen Heldenruhm begründet hat und ihm zugleich, nach seiner Wiederauferstehung aus dem Massengrab des Schlachtfelds von Eylau, eine gesellschaftliche Existenz als Held unmöglich macht:

J'ai été enterré sous des morts, mais maintenant je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société tout entière, qui veut me faire rentrer sous terre!¹⁴⁹

(Ich war unter Toten begraben; aber jetzt bin ich unter Lebendigen begraben, unter Akten, unter Tatsachen, unter der ganzen Gesellschaft, die mich wieder unter die Erde bringen will!)¹⁵⁰

Zumindest indirekt prägt der *éclat* somit auch den Beginn von Balzacs Roman durch den Hinweis auf die Chronik der Siege und Eroberungen Napoleons, in der Chaberts Heldentat verzeichnet ist, sowie v.a. durch ihre erneute,

sehr plastische Darstellung durch Chabert selbst, die den Rechtsanwalt in ihren Bann schlägt. Doch konstruiert Balzac die gesamte Romanhandlung noch viel grundsätzlicher um den Begriff des *éclat*, indem er dessen Bedeutungselemente – ›Glanz‹, ›Pracht‹, ›Ausstrahlung(-skraft)‹ vs. ›Splitter‹, ›Scherbe‹ – in ein semantisches Spannungsverhältnis bringt, um auf diese Weise die gesellschaftlich affirmative Verwendung von *éclat* als Ausdruck der Präsenz des Heroischen in der Gesellschaft zu suspendieren. Über den Colonel heißt es:

À le voir, les passants eussent facilement reconnu en lui l'un de ces beaux débris de notre ancienne armée, un de ces hommes héroïques sur lesquels se reflète notre gloire nationale, et qui la représentent comme un éclat de glace illuminé par le soleil semble en réfléchir tous les rayons.¹⁵¹

(Bei seinem Anblick hätten die Passanten in ihm sogleich einen jener schönen Reste unserer alten Armee erkannt, einen jener heldenhaften Männer, in denen sich unser Nationalruhm spiegelt und die diesen darstellen, so wie die Scherbe eines Spiegels, auf die die Sonne fällt, all ihre Strahlen zurückzuwerfen scheint.)¹⁵²

Diesen mit dem *éclat* eines glänzenden Spiegels verglichenen strahlenden Auftritt des Colonels trübt Balzac dadurch ein, dass er Chabert, den Nationalhelden und Vertreter der untergegangenen *grande armée*, durchaus widersprüchlich, in Form eines Oxymorons, als einen ihrer »beaux débris«, ihrer »schönen Überreste«, beschreibt, wobei der Begriff *débris* zugleich auch ›Scherbe‹ bedeutet. Eine Deutung des *éclat de glace* nicht als Spiegel, sondern als Glassplitter oder Scherbe, die das Sonnenlicht einfängt und widerspiegelt, liegt deshalb nahe. Die Ambivalenz dieses Bildes ist u. a. deshalb

so interessant, weil Balzac damit den alten Glanz Chaberts und der von ihm verkörperten napoleonischen Ära als zerbrochen und beschädigt, aber doch noch als sichtbar und damit als Gegenstand z.B. nostalgischer Verklärung erscheinen lässt. Indem außerdem von »Passanten« die Rede ist, dreht es sich nicht länger – wie in einem traditionellen heroischen Kontext – um die Gefolgschaft bzw. das Publikum, das den Helden erkennt, sondern um unbeteiligte Beobachter im urbanen Umfeld. Balzac antizipiert dergestalt ein Strukturmerkmal der modernen Gesellschaft, deren Anonymität und Heterogenität die gemeinschaftliche Identifikation mit einer heroischen Leitfigur nicht mehr ohne Weiteres zulässt.

Die leidvolle Erfahrung Chaberts ist die einer ganzen Generation, und sie spielt auch in anderen Texten der Zeit eine Rolle, wie etwa in Jules Sandeaus Roman *Mademoiselle de la Seiglière* (1847), in dem es die Rückkehr eines angeblich in der Schlacht von Moskau gefallenen Soldaten sowie sein Auftritt als Wiedergänger, seine wunderbare wie strahlende Erscheinung (»le belliqueux éclat de son front«¹⁵³), sind, die zum Motor der konflikträchtigen Handlung werden. An deren Ende steht der Tod des Helden der Armee Napoleons und die Gewissheit, dass der restaurierte und künstliche Glanz der Aristokratie im Zeitalter der Demokratie nicht von Dauer sein wird (»sous le factice éclat qu'on vient de lui rendre, elle a déjà la mélancolie d'un astre qui pâlit et décline«¹⁵⁴), die Aristokratie vielmehr wie ein seltenes geschmolzenes Metall nur durch Legierung mit dem Bürgertum aushärten und so überleben können wird.

Chateaubriands autobiographische *Mémoires d'outre-tombe* (1848-50) bringen diese Auseinandersetzung mit dem Tod und der wundersamen Wiederauferstehung des Helden auf eine metatextuelle Ebene. Chateaubriand, der in seinem Text hellichtig kommentiert, genau in jenem Moment in den Malteserorden aufgenommen worden zu sein, in dem

die Nationalversammlung die Adelsprivilegien abgeschafft hat, ist sich ungeachtet seines zeitweiligen Engagements in der *Armée des émigrés* bewusst, in einer Zeit des Umbruchs zu leben, der auch die Vorstellungen aristokratischen Heldentums tangiert, mit denen er, Chateaubriand, aufgewachsen ist. Diese Erfahrung teilt er mit Alfred de Vigny, der in seinem bereits erwähnten Text *Servitude et grandeur militaires* aus dem Jahr 1835, ebenfalls mit autobiographischen Untertönen, den Statusverlust kriegerischen Heldentums nostalgisch, aber durchaus ambivalent reflektiert. In seinem Text halten sich Passagen, in denen der Kampf als das Leben der Armee und der *éclat* des Krieges als Trost für die Lethargie der Friedenszeit beschworen werden (»La guerre console par son éclat des peines inouïes que la léthargie de la paix cause aux esclaves de l'Armée«¹⁵⁵), mit solchen die Waage, die kritisch reflektieren, worin genau eigentlich die ›übernatürliche‹ Faszination des *éclat* besteht, die den Soldaten in ihren Bann schlägt und berauscht: »je commençai à examiner de plus près et avec plus de calme ce qu'il y avait de surnaturel dans l'éclat qui m'enivrait«.¹⁵⁶ Seine Suche nach neuen Formen eines heroischen, elitären Selbstverständnisses jenseits des Militärischen bringt die literarische Aktivität als Alternative und ggf. überlegene Tätigkeit ins Spiel, die nicht nur verschiedene Modelle des Heroischen thematisiert und reflektiert, sondern auch an ihrer Herausbildung beteiligt ist.

In den Schriften Chateaubriands dominiert nicht minder die Frage nach verbliebenen oder neuen Möglichkeiten, die eigene Person als Ausnahmeerscheinung zu inszenieren – und die Tatsache, dass er zu den großen Literaten, Diplomaten und Politikern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt sowie eine der Gründungsfiguren der französischen Romantik darstellt, spricht in dieser Hinsicht eine deutliche Sprache. Chateaubriands Selbstbewusstsein ist so groß, dass

Napoleon nicht nur einen bloßen Kontextfaktor der eigenen Biographie darstellt, sondern er zum Referenzpunkt der eigenen Vita stilisiert wird, zu einer Lichtgestalt, die es in den Schatten zu stellen gilt und an der der eigene Lebenserfolg gemessen werden kann und muss.¹⁵⁷

Der Ausgangspunkt hätte jedoch nicht unterschiedlicher ausfallen können; so vergleicht Chateaubriand z.B. die eigene Niedergeschlagenheit und die Düsternis seines Londoner Exils mit den »*élévations et l'éclat de Napoléon*«. ¹⁵⁸ Die Charakterisierung Napoleons durch Metaphern des Glanzes und des Lichts stellt geradezu ein Leitmotiv der *Mémoires d'outre-tombe* dar und korrespondiert auf erstaunliche Weise mit den Selbststilisierungen Napoleons in der Öffentlichkeit.¹⁵⁹ Man findet sie bei der Beschreibung des Ägyptenfeldzugs von Napoleon (»Bonaparte se tourna vers l'Orient, doublement congénial à sa nature par le despotisme et l'éclat«¹⁶⁰) – eine Formulierung, die wie ein Echo auf die öffentliche Würdigung Napoleons als aufgehende Sonne, als *Oriens Augusti* klingt –, aber auch in Gestalt des Feuers bei der Beschreibung des Brands Moskaus nach der Einnahme der Stadt durch die französische Armee. Wie sein Leben als Royalist unter dem Damoklesschwert Napoleon in Gefahr ist, droht auch Chateaubriands literarisches Projekt von dessen Glanz verdunkelt zu werden: »Le livre précédent fut écrit sous la tyrannie expirante de Bonaparte et à la lueur des derniers éclairs de sa gloire.«¹⁶¹ Chateaubriands durchgängige Verwendung der Licht- und Glanzmetaphorik kann hier nicht weiter detailliert werden, bemerkenswert ist jedoch, wie variantenreich er das gesamte Paradigma von *éclat* in seinem Text entfaltet. Ein Beispiel hierfür ist die im letzten Zitat betriebene Abtönung der *lumière* zur *lueur*, vom Licht zum Schein oder Schimmern, des *éclat* zu den *éclairs*, vom alles überstrahlenden Glanz zu einzelnen Blitzen. Durch

solche als politischer Kommentar zum Ende der napoleonischen Herrschaft lesbaren Begriffstransformationen wird die scheinbar unaufhebbare Zuschreibung des Heldenstatus an Napoleon und die Verteilung der gesellschaftlichen Rollen der Protagonisten veränderbar. Dies gilt auch für Chateaubriands Umgang mit dem Heldennarrativ, das er sich zunutze macht, indem er sich selbst als Gegenspieler und Herausforderer Napoleons in Szene setzt und indem er die Apotheose Napoleons als ephemeren Moment einer langen autobiographischen und historischen Erzählung mit ihrer eigenen, potentiell deheroisierenden Logik präsentiert. Insgesamt befreit die in den *Mémoires d'outre-tombe* geleistete Konstruktion und Dekonstruktion einer Lichtgestalt den Erzähler von der Ohnmacht passiver Faszination und ermächtigt ihn, sich der Überwältigung durch den Helden zu entziehen, sich in letzter Konsequenz vielleicht sogar selbst an dessen Stelle zu setzen. Napoleons in der zeitgenössischen französischen Gesellschaft allgegenwärtiger Heroisierung setzt Chateaubriand somit die Autoheroisierung seiner eigenen Person und seines Werks entgegen.

Dazu ist jedoch ein Wechsel des heroischen Bezugsfeldes zum literarischen Feld nötig, in dem er eine ähnlich dominierende Rolle spielen möchte wie Napoleon auf dem Schlachtfeld. Mit dieser Parallelisierung militärischen und literarischen Ruhms, der Bezugnahme auf Napoleon, sogar der (retrospektiven) Mythisierung militärischen Heldentums ist Chateaubriand nicht allein; es handelt sich vielmehr um verbreitete Reaktionsweisen der Schriftstellergeneration von 1830 auf den *ennui*, die Langeweile bzw. den Überdruß angesichts der »prosaischen« Verhältnisse während der Julimonarchie. Stendhal etwa, der sich 1804 selbst eine »passion excessive pour la gloire«, ¹⁶² geradezu eine Ruhmsucht attestiert, die auch seinem Romanhelden Fabrice in *La Chartreuse de Parme* (1839) nicht fremd ist,

hat selbst an Napoleons Feldzügen teilgenommen. Angesichts der in seinem Roman *Le Rouge et le Noir* (1830) in Szene gesetzten Heuchelei als Grundprinzip der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Freiheitsbegriffs, der sich v.a. im Besitzstreben materialisiert, bleiben die militärische Tugend und der Ruhm bzw. das Heroische, die im Empire den Maßstab für gesellschaftlichen Ehrgeiz und Aufstieg dargestellt hatten, eine Leitgröße, die Stendhal sukzessive auf den literarischen Ruhm ummünzt.¹⁶³ Auch Balzac, der sich v.a. in *Une ténébreuse affaire* (1841) mit Napoleon als einem sublimen Helden jenseits von Gut und Böse auseinandersetzt, hatte bzgl. seines monumentalen Romanprojekts der *Comédie humaine* (1829-1850) in ähnlicher Weise behauptet, mit der Feder vollenden zu wollen, was Napoleon nicht mit dem Schwert geschafft habe.¹⁶⁴

Dieser Registerwechsel und die damit verbundene Autoheroisierung des Schriftstellers ist im Falle Chateaubriands, dem ebenfalls eine Offizierslaufbahn offengestanden hatte, dabei keine bloße Kompensation fehlenden militärischen Ruhms. Chateaubriand sieht sich vielmehr als Schriftsteller gerade auch deswegen auf Augenhöhe mit Napoleon, weil dessen wahres Heldentum in seinen Augen kein militärisches, sondern ein ›literarisches‹ ist, nämlich das Ergebnis eines durch Mythisierung vorangetriebenen Heroisierungsprozesses. Und zur Besonderheit des Mythos als Erzählform gehört die zyklische Wiederkehr des Helden, dessen Niederlage auf diese Weise überschrieben wird, da wo mancher geglaubt hatte, Napoleons *éclat* würde mit seiner Niederlage verblassen. Über das Ende der Herrschaft und den Tod Napoleons schreibt Chateaubriand:

Le poète aurait dû savoir que la destinée de Napoléon était une muse, comme toutes les hautes destinées. Cette muse sut changer un dénouement avorté en une péripétie

qui renouvelait son héros. La solitude de l'exil et de la tombe de Napoléon a répandu sur une mémoire éclatante une autre sorte de prestige. Alexandre ne mourut point sous les yeux de la Grèce; il disparut dans les lointains superbes de Babylone. Bonaparte n'est point mort sous les yeux de la France; il s'est perdu dans les fastueux horizons des zones torrides. Il dort comme un ermite ou comme un paria dans un vallon au bout d'un sentier désert. La grandeur du silence qui le presse égale l'immensité du bruit qui l'environna. Les nations sont absentes, leur foule s'est retirée; l'oiseau des tropiques, *attelé*, dit Buffon, *au char du soleil*, se précipite de l'astre de la lumière; où se repose-t-il aujourd'hui? Il se repose sur des cendres dont le poids a fait pencher le globe.¹⁶⁵

(Der Dichter hätte wissen müssen, dass das Schicksal Napoleons eine Muse ist, so wie alle großen Schicksale. Diese Muse wusste ein misslungenes Ende in eine Peripetie zu verwandeln, die ihren Helden erneuert hat. Die Einsamkeit des Exils und des Grabs Napoleons hat einem glanzvollen Gedenken eine andere Art von Prestige verliehen. Alexander starb keineswegs unter den Augen Griechenlands; er verschwand in den prächtigen Weiten Babylons. Bonaparte ist keineswegs unter den Augen Frankreichs gestorben; er hat sich im glanzvollen Horizont der Tropen verloren. Er schläft wie ein Eremit oder ein Paria in einem kleinen Tal am Ende eines Wüstenpfades. Die Größe der Stille, die ihn bedrückt, gleicht dem unermesslichen Getöse, das ihn umgab. Die Nationen sind abwesend, ihre Menge hat sich zurückgezogen; der Tropenvogel, *vor den Sonnenwagen gespannt*, sagt Buffon, stürzt sich vom leuchtenden Himmelsgestirn. Wo ruht er heute? Er ruht auf der Asche, deren Gewicht den Erdball sich hat neigen lassen.)

Im Rahmen dieser Darstellung der Apotheose Napoleons im Übergang vom *éclat* der heldenhaften Tat zur Konstruktion einer »*mémoire éclatante*«, einer glanzvollen Erinnerung an seine Taten, gruppiert und kombiniert Chateaubriand gleich mehrere kulturgeschichtlich unterschiedlich konnotierte Bilder des Lichts, das das Grabmal Napoleons erhellt: den Tropenvogel, den Sonnenwagen, das ikarische Motiv des Sonnensturzes, das Bild des Phönix, der aus der Asche wiederauferstehen wird.

So spielt der Textauszug trotz oder gerade wegen der Pluralisierung und dem simultanen Einsatz heterogener Verwendungsweisen der bildsprachlichen Elemente Licht und Glanz mit der Möglichkeit einer Sakralisierung Napoleons, nicht nur durch den Vergleich mit Eremit und Paria. Sein Tod erscheint als ein sich jeder Beobachtung entziehendes Verschwinden am Horizont und ist der Sphäre des Numinosen zugeordnet, einem heiligen, den Menschen unzugänglichen Raum der »*zones torrides*«. Die Ferne, in der er verschwunden ist, erscheint aufgrund der Distanz prachtvoll und erhaben (»*superbes*«, »*fastueux*«, »*immense*«, »*grandeur*«), das Schweigen des Helden selbst als paradoxer Ausdruck seines vormaligen *éclat*, der ihn zu Lebzeiten, wie Chateaubriand präzise formuliert, mit einem Schein von Größe umgab (»*La grandeur du silence qui le presse égale l'immensité du bruit qui l'environna*«).

Chateaubriand nun setzt dem Grabmal Napoleons die *Mémoires d'outre-tombe*, seine *Erinnerungen von jenseits des Grabes*, als zentralen Ort der Heroisierung und Mythisierung seiner eigenen Person entgegen, die auf einer literarischen Ebene die Rückkehr (der Stimme) eines scheinbar toten Helden inszenieren und ihrerseits zu einem (literarischen) Monument, einem Grabmal werden. Sie stellen ein Dispositiv dar, das dem solchermaßen heroisierten und

sakralisierten Autor erlaubt, was Chabert in Balzacs Text als eine Art Wiedergänger nicht vergönnt war, nämlich als Stimme aus dem Jenseits, als ›posthume‹ Erzählinstanz der eigenen Biographie die gewünschte Rezeption der eigenen Lebensgeschichte im Sinne eines Heldennarrativs vorzugeben.¹⁶⁶

Die in den zuletzt vorgestellten Texten beschriebenen Paradoxierungen der Inszenierung der Erzählinstanz oder der Zeitbehandlung von Heroisierungsprozessen stellen insgesamt eine komplexe literarische Reaktionsform auf die Krise des Heroischen in postrevolutionärer Zeit dar. In anderen zeitgenössischen Texten erfolgt die Autoheroisierung des (romantischen) Schriftstellers und damit eine Neubestimmung seines Verhältnisses zur Gesellschaft vielmehr durch allegorische Rollenzuschreibungen wie insbesondere der Selbststilisierung als prometheische Lichtfigur, aber auch durch die Selbstzuschreibung von gesellschaftlichen Rollen wie der des Märtyrers oder des Rebels, die an die Stelle der Rolle des Helden treten, wenn sie auch mit dieser in mehr als einer Hinsicht verwandt sind.¹⁶⁷ Die Auseinandersetzung mit Napoleon ist dabei, wie weitere Beispiele gezeigt hätten, jedoch geradezu ein *passage obligé* schriftstellerischer Selbstvergewisserung.

Karnevaleske Helden – Victor Hugos *Les Misérables* (1862)

Die Figur der Rückkehr kann man, ein letztes Beispiel, auch in Victor Hugos Roman *Les Misérables* (1862) beobachten, in dem die Beschreibung der Schlacht bei Waterloo als Zeitenwende einen großen Stellenwert einnimmt. Victor Hugo, dessen Person die Zeitgenossen mit Begriffen wie *grand*, *terrible*, *immense*, *cyclopéen*, *olympien* im von

Chateaubriand postulierten Sinn monumentalisiert und heroisiert haben,¹⁶⁸ bezeichnet sie selbst als eine der Urszenen seines Romans.¹⁶⁹

Hugo geht es nicht allein um die unerwartete Rückkehr einzelner Teilnehmer der Schlacht in die Pariser Gesellschaft, die dort im weiteren Romangeschehen eine wichtige Rolle spielen. Es geht ihm auf einer weiteren Abstraktionsstufe um die Rückkehr des Helden i.S. einer nicht nur literarischen, sondern auch historiographischen Rückbetrachtung, einer kritischen Rückschau auf Napoleon und die mit ihm verknüpften Heldenbilder.¹⁷⁰ Hugos Auseinandersetzung mit Napoleon prägt zahlreiche seiner Texte, v.a. seine episch anmutenden Gedichte, von *Lui* (*Les Orientales*, 1829) bis zu *Le retour de l'Empereur* (1840). Ihr Ausgangspunkt in *Les Misérables* ist wie bei Chateaubriand der *éclat* Napoleons selbst, bei Hugo anders als bei Chateaubriand jedoch in Form eines bereits stereotypen Bilds des Kaisers am Vorabend der Schlacht, hoch zu Ross, wie er mit seinem Fernrohr das Schlachtfeld studiert – eine *image d'Épinal*, die Hugo aufgrund ihres topischen Charakters nur aufrufen, nicht aber beschreiben möchte: »Avant qu'on le montre, tout le monde l'a vu.«¹⁷¹ Hugo setzt an diesem stereotypen Bild des *éclat*, des imperialen Glanzes an, weil es längst eine bestimmte Wirklichkeitssicht präfiguriert und andere im Wortsinn ›ausgeblendet‹ hat:

Cette figure a été longtemps toute dans la lumière; cela tenait à un certain obscurcissement légendaire que la plupart des héros dégagent et qui voile toujours plus ou moins longtemps la vérité; mais aujourd'hui l'histoire et le jour se font.¹⁷²

(Lange Zeit stand diese Gestalt voll im Licht, und das hatte seinen Grund im Dunkel der Legende, das die meisten Helden verbreiten und das stets mehr oder we-

niger lange die Wahrheit verschleiert; aber heute setzt die Geschichte ein und der Tag bricht an.)

Der Begriff des heroischen *éclat* wird nun durch Hugo historisiert und zugleich in ein anderes Licht gerückt, in seiner Natur verwandelt (»l'histoire et le jour se font«¹⁷³), der *éclat* ist nicht länger exklusives Medium des Ruhms, sondern zugleich auch jenes der Erkenntnis geschichtlicher Wahrheit – nicht unbedingt jedoch jene der Historiker, die sich angesichts der Schlacht von Waterloo geblendet zeigten (»et dans cet éblouissement ils tâtonnent«¹⁷⁴). Hugo geht es um die seit der Aufklärung immer wieder thematisierte erkenntniskritische Funktion des Lichts selbst: Die wandernden Schlaglichter der Geschichte beleuchten nach Hugo wechselnde Wirklichkeitsausschnitte, werfen Schatten, wo zuvor der strahlende Held zu sehen war. Die Helden erscheinen plötzlich in unterschiedlichem Licht, gleichsam verdoppelt, als Gespenster, die, wie im Falle Napoleons, das »éblouissement du capitaine«,¹⁷⁵ das blendende Auftreten des Soldaten und die Dunkelheit des Despoten zugleich verkörpern, sich gegenseitig bekämpfen und neutralisieren. Das Faszinosum Napoleons liegt im Kontrast, wenn nicht sogar in der Überblendung des von ihm ausgestrahlten Lichts und der ihn umhüllenden Dunkelheit. Diese Figur der Überblendung prägt und beschließt auch die lange, über mehrere Kapitel reichende Beschreibung der Schlacht von Waterloo sowie des Untergangs der französischen Armee in einem Bild, in dem sich Heroisierung und Deheroisierung in einer sehr ambivalenten, geradezu paradoxen Weise die Waage halten:

Si la gloire est dans le glaive fait sceptre, l'empire avait été la gloire même. Il avait répandu sur la terre toute la lumière que la tyrannie peut donner; lumière sombre. Disons plus: lumière obscure. Comparée au vrai jour,

c'est de la nuit. Cette disparition de la nuit fit l'effet d'une éclipse.¹⁷⁶

(Wenn das Zepter gewordene Schwert den Ruhm verkörpert, war das Kaiserreich der Ruhm selbst. Es hatte über die Erde all das Licht verbreitet, das die Tyrannei spenden kann: düsteres, oder besser gesagt, dunkles Licht. Verglichen mit dem hellen Tag, ist das Nacht. Diese verschwundene Nacht nahm sich wie eine Mondfinsternis aus.)¹⁷⁷

Am Abend der Schlacht von Waterloo reißt die Wolkendecke auf, die den ganzen Tag den Himmel verdeckt hat, und gibt den Blick frei auf die untergehende Sonne, die in Austerlitz aufgegangen war (»la grande rougeur sinistre du soleil qui se couchait. On l'avait vu se lever à Austerlitz«¹⁷⁸). Auch wenn damit die Geschichte einer doppelten Eroberung der Welt »par la conquête et l'éblouissement«¹⁷⁹ zu Ende geht, kommt es ungeachtet mancher Kritik an Napoleons Politik und Hugos pazifistischer Grundeinstellung sowie der Einsicht in die geschichtsphilosophische Notwendigkeit der Niederlage – das Verschwinden des großen Mannes als notwendige Voraussetzung der Geburt eines großen Jahrhunderts¹⁸⁰ – auf Seiten Hugos zu keiner Deheroisierung Napoleons; die dazu häufig eingesetzte Licht-Dunkel-Opposition löst er nämlich wie gesehen in einer Überblendungsfigur auf. Zugleich bemüht sich Hugo, Napoleons heldenhaftes Handeln von Formen moderner, »unheroischer« Kriegsführung abzugrenzen – jene »effronterie d'un astre«, die Tollkühnheit des Sterns, gegen die unheroische, kalkulierende Kriegsführung des bürgerlichen Zeitalters, des korrekten Säbels als Symbol des Mittelmaßes gegen das lodernde Schwert, des »sabre correct contre l'épée flamboyante, et de l'échiquier contre le génie. [...] Triomphe des médiocres, doux aux majorités«.¹⁸¹ Auch ist er bestrebt,

den Kampf und das Sterben der französischen Armee historisch in eine revolutionäre und, typologisch gesprochen, in eine karnevaleske Traditionslinie einzuordnen.¹⁸² Nachdem nach verlorener Schlacht Napoleon aus dem Blickfeld verschwunden ist, inszeniert der Text das heroische Verhalten Cambrannes, Kommandant des letzten Karrees, der mit seiner Einheit den Engländern Widerstand leistet, i.S. einer Groteske.¹⁸³ Sein Ausruf »Merde!«¹⁸⁴ (»Scheiße!«), als ihn die Briten zur Kapitulation auffordern, wird von Hugo als ein sublimer Ausruf gewertet, der das skandalöse Bedeutungspotential des Begriffs *éclat* freisetzt.¹⁸⁵ Erhabenes Heldentum und die herabsetzende, deheroisierende Reaktion des Soldaten werden von Hugo im Zeichen karnevalesker Umkehrung sowie der Herausbildung einer gegen die historischen Tatsachen opponierenden Gegenwelt miteinander verknüpft und als Ausdruck eines kollektiven Heldentums in der Tradition der Französischen Revolution gedeutet.¹⁸⁶

Die Modernität des Helden?

Die Wiederkehr der Helden – gesellschaftliche Mobilität bei Balzac

Die bisherigen Beispiele haben uns mehr als einmal heroisches Personal vor Augen geführt, dem der Übergang von der Sphäre des Krieges in jene der Zivilgesellschaft mit ihren unterschiedlichen Leitbildern schwerfiel, wenn er ihm nicht ganz verwehrt blieb. Die Betrachtung eines anderen Schauplatzes, eines großen Pariser Gesellschaftsereignisses, erlaubt uns nunmehr einen Blick auf Heldenbilder im Zentrum der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

Zu Beginn von Balzacs Roman *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837), eine der *Scènes de la vie parisienne*, in denen Balzac prototypisch die Entwicklung der modernen Großstadt festhalten möchte, wird dem erfolgreichen Parfümeur César Birotteau das Kreuz der Ehrenlegion verliehen – der erste Teil des Romans trägt denn auch den Titel *César à son apogée* (*César am Höhepunkt seiner Laufbahn*) – und organisiert aus diesem Anlass sowie zur Feier des Abzugs der alliierten Truppen aus Paris ein Fest. Der militärische Hintergrund der Ordensverleihung bleibt somit präsent: Der Grund für diese Auszeichnung ist Birotteaus Teilnahme am royalistischen Aufstand des 13. Vendémiaire des Jahres IV (5.10.1795) und seine Verletzung bei Kämpfen auf den Stufen der Kirche St. Roch. Dieses laut Balzac einmalige Aufblitzen militärischer Tapferkeit bringt César sogar kurzzeitig mit der ›großen‹ Geschichte in Berührung, wird der Aufstand doch von niemand Geringerem als Napoleon niedergeschlagen, der

mit diesem Einsatz seinen militärischen Ruhm begründet. Dieses Fest – wie allein der an die Gattung der Universalgeschichte erinnernde Titel, *Geschichte der Größe und des Niedergangs von César Birotteau*, sowie die Überschrift des ersten Romanteils nahelegen – zeigt uns den Helden mit dem so bedeutsamen Vornamen am »Mittag seines Lebens« in all seinem Glanz, an einem schicksalhaften Höhe- und Wendepunkt: »Ce midi de la vie, où les forces vives s'équilibrent et se produisent dans tout leur éclat.«¹⁸⁷ Ein solcher Gipfelpunkt sei, wie der Erzähler hinzufügt, allem Irdischen eigen, der Natur, aber auch Städten, Nationen, Ideen, Institutionen, Handelshäusern und Unternehmen wie auch Adelsfamilien und Dynastien. In einem längeren, in den Roman eingestreuten Exkurs interpretiert Balzac das Schicksal des Parfümeurs mithilfe von Kategorien, mit denen man das Bürgertum bislang nicht beschrieben hat, und profiliert seinen Roman als bürgerliche Epopöe, als »poème des vicissitudes bourgeoises«,¹⁸⁸ als ein Gedicht bürgerlicher Wechselfälle, denen man bislang jede Größe, jede *grandeur*, abgesprochen habe, die in Wirklichkeit jedoch als immens bezeichnet werden müssten.

Das glanzvolle Fest Birotteaus korrespondiert nicht nur mit seinem glanzvollen Auftreten im Arrondissement, dem »éclat que jetait Birotteau dans son arrondissement«,¹⁸⁹ sowie dem Glanz des Kreuzes der Ehrenlegion, in dem er sich kurz vor Beginn des Festes im Spiegel betrachtet, sondern ist zugleich auch der Kristallisationspunkt einer bestimmten Entwicklungsstufe des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Als die »fusée brillante«,¹⁹⁰ das brillante Feuerwerk des Fests, an dem neben Bürgerlichen auch Aristokraten sowie Vertreter der Hochfinanz und der Administration teilgenommen haben, am frühen Morgen abgebrannt ist und das Orchester zum letzten Mal aufspielt, vergleicht der Erzähler Birotteaus Wahrnehmung seiner »symphonie commerciale«¹⁹¹

mit der überwältigenden Wirkung des ›heroischen‹ Finalsatzes von Beethovens 5. Symphonie in c-Moll (»le mouvement héroïque du finale de la grande symphonie de Beethoven«¹⁹²) auf einen Dichter, der sich in eine ideale Welt voller strahlender Feen, glänzender Paläste und flammender Altäre des Glücks entführt sieht. Die Metaphern des Glanzes und der Ausstrahlung kulminieren auch in diesem rhetorischen Höhepunkt von Balzacs Text, der die Bewegung der sogenannten Schicksalssymphonie vom c-Moll des ersten Satzes zum leuchtenden C-Dur des Schlusssatzes nachvollzieht – bis der Dichter durch das Hinzutreten des Basses wieder in die kalte Wirklichkeit zurückgestoßen wird.

Der *éclat* dieses Festes ist in den Worten Balzacs nämlich nichts anderes als der letzte Funke eines Strohfeuers, in dem Ersparnisse aus 18 Jahren in Flammen aufgegangen seien (»dernière flammèche du feu de paille d'une prospérité de dix-huit années près de s'éteindre«¹⁹³). Es zeugt von einer grausamen Ironie Balzacs, dass, als nach dem Bankrott Birotteaus und der Rückzahlung aller Schulden seine gesellschaftliche Rehabilitation sowie die Hochzeit seiner Tochter von Freunden und Familie mit der Reinszenierung desselben Festes gefeiert wird, Birotteau angesichts der Überraschung vor Überwältigung stirbt. Wieder beschwört der Erzähler den heroischen Finalsatz von Beethovens Symphonie, deren finaler *éclat* Birotteaus Herz und Geist, überwältigt von so viel Emotion, zerspringen lässt,

[qui] éclata dans sa tête et dans son cœur. Cette musique idéale rayonna [...], fit sonner ses clairons dans les méringues de cette cervelle fatiguée, pour laquelle ce devait être le grand finale.¹⁹⁴

([die] in seinem Kopf und seinem Herz explodierte. Diese ideale Musik strahlte [...], ließ ihre Hörner in den

Windungen dieses überreizten Hirns erklingen, für welches dies das große Finale sein würde.)

Das Beispiel des Festes in diesem Roman ist auch deshalb interessant, weil das, was im Ancien Régime, an dessen Werten sich Birotteau im Kontext der politischen Restauration orientiert, zur gesellschaftlichen Seinsweise der Aristokratie gehörte – insbesondere die in Texten des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder mit dem Begriff des *éclat* verknüpfte ›heroische‹ Tugend der Freigebigkeit –, im bürgerlichen Kontext vor dem Hintergrund ökonomischer Normen bewertet wird. Dieses Missverständnis wird Birotteau zum Verhängnis, denn im zweiten Teil des Romans, *César aux prises avec le malheur* (*César im Kampf mit dem Unglück*), präsentieren ihm die Gläubiger die Rechnung für seine Selbsttäuschung über den eigenen gesellschaftlichen Status.

Bemerkenswert an diesem wie auch anderen Romanen Balzacs – man denke etwa an den Beginn von *La Duchesse de Langeais* (1834) – ist, dass die Intensität der thematisierten Heroisierungsprozesse durch die im literarischen Text dargestellte Verknüpfung unterschiedlicher Medien zum Ausdruck gebracht wird, die ihrerseits ihre Wirkung auf den Leser entfalten sollen. Balzacs Texte sind dabei nicht die einzigen Beispiele für ein solches ästhetisches Verfahren, das wir z.B. bereits in romantischen Texten finden wie etwa in Mme de Staëls paradigmatischer Inszenierung der Titelfigur in *Corinne ou l'Italie*¹⁹⁵ (1807), auf dessen ersten Seiten die Dichterkrönung Corinnes auf dem Kapitol dargestellt wird. Ihre Heroisierung bzw. Apotheose erfolgt im Zeichen eines *éclat du soleil*, der sie als Produkt der glänzenden Sonne Italiens und damit als Verkörperung jener italienischen Kultur ausweist, die, wie es im Text über die Renaissance heißt, Europa das Licht gebracht habe. Zu

den musikalischen, visuellen und rituellen Elementen der Heroisierung im Festakt tritt hier noch ein architektonisches hinzu, so wird z. B. der Petersdom im Sonnenlicht beschrieben als ein glänzendes Fest des menschlichen Geistes, »la plus brillante des fêtes, le génie de l'homme décoré par la magnificence de la nature«. ¹⁹⁶

Wenn zuvor von der Figur der Rückkehr des Helden die Rede war, die zumindest teilweise als eine Art Abgesang auf überkommene Vorstellungen von Heldentum gedeutet werden konnte, präsentiert Balzac in den mehr als 90 Romanen und Erzählungen seiner *Comédie humaine* auch Beispiele für neue Entwicklungsstufen des Heroischen. ¹⁹⁷ Indem er erstmals in der Geschichte des Romans in den vielfach aufeinander bezogenen Texten dieses Panoramas der französischen Gesellschaft der ersten Jahrhunderthälfte zentrale Figuren wiederholt auftreten lässt, wird nämlich aus der problematischen Heim- und Rückkehr des Helden seine Wiederkehr, gar ein neuer Aufbruch. Man denke etwa an die herausfordernden Schlussworte von *Le Père Goriot* (1835), mit denen eine der Hauptfiguren, Rastignac, von den Höhen des Friedhofs Père-Lachaise aus Paris apostrophiert, »À nous deux maintenant!«, ¹⁹⁸ »Und jetzt zu uns beiden«, der Erzähler spricht von »ces mots grandioses« ¹⁹⁹ – im Manuskript stand »ce mot suprême« ²⁰⁰ –, diesen grandiosen Worten, die eines Helden würdig wären. Rastignacs Blick fällt in der Abenddämmerung auf die Viertel zwischen der Vendôme-Säule und dem Dôme des Invalides, zwei Sinnbilder militärischen Heldentums, und es ist alles andere als ein Zufall, dass Balzac genau in dem Moment die Stadt im Glanz ihrer Lichter erscheinen lässt, der den Aufbruch des bzw. seines Helden symbolisiert. Dessen gesellschaftlicher Ehrgeiz, *l'ambition*, steht somit scheinbar in einer Traditionslinie zum militärischen Heldentum, das er zu beerben und dessen Verlust er zu kompensieren scheint. ²⁰¹ Das große Thema Balzacs ist

dabei das gesellschaftlichen Erfolgs, *parvenir* lautet das Ziel des Personals seiner Romane. Die Geschichte der Größe und des Niedergangs César Birotteaus hat uns dabei gezeigt, wie wenig diese Dynamik noch mit derjenigen traditioneller Heroismen gleichgesetzt werden kann, wie sehr in der Figur des Parfümeurs traditionelle aristokratische und bürgerliche Vorstellungen des Heroismus widerstreiten – ein Schwellenmoment der Transformationsprozesse des Heroischen in der Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Balzac skizziert in seiner *Comédie humaine* die Umriss eines neuen Heldentums, indem er u. a. die agonalen Charakteristika des kriegerischen Heldenmodells auf andere, sich seinerzeit dynamisch entwickelnde gesellschaftliche Teilsysteme, insbesondere das der Wirtschaft, überträgt.

So finden wir in seinen Texten nicht selten Beispiele für eine (wenn auch mitunter ambivalente) Heroisierung des Handels, des Kaufens und Verkaufens. Sei es in Texten wie *Ferragus* (1833), die das Börsengeschehen und den konkreten Raum der Börse als imaginäres Zentrum der Stadt herausstellen, in den Worten Balzacs tagsüber das Resümee eines monströsen Paris, nachts – aufgrund seiner neoklassischen Bauweise – ein Traum von Griechenland,²⁰² sei es in Texten wie *Gaudissart II* (1844/1846), die den konkreten Akt des Verkaufens als Heldentat beschreiben:

Savoir vendre, pouvoir vendre, et vendre! Le public ne se doute pas de tout ce que Paris doit de grandeurs à ces trois faces du même problème. L'éclat de magasins aussi riches que les salons de la noblesse avant 1789, la splendeur des cafés qui souvent efface, et très facilement, celle du néo-Versailles [...].²⁰³

(Sich aufs Verkaufen verstehen, verkaufen können, und verkaufen! Das Publikum hat keine Ahnung, was Paris diesen drei Aspekten desselben Problems an Groß-

artigem verdankt. Der Glanz der Läden, die ebenso prunkvoll ausgestattet sind wie die Salons des Adels vor 1789, die Pracht der Cafés, die oft, und dies mit Leichtigkeit, jene des Neoversailles auslöscht [...].²⁰⁴

Dieses Zitat präsentiert eine Art heroische Klimax der Ökonomie, die den Übergang von der bloßen Fähigkeit (»Sich aufs Verkaufen verstehen«), über das Können (»verkaufen können«) zur konkreten Verkaufshandlung thematisiert. Der gesellschaftliche Übergang von der vorrevolutionären Situation zu derjenigen der Julimonarchie wird dabei durch das Datum 1789 markiert und vermittelt des Begriffs *éclat* dargestellt, der ebenso wie der Begriff der *grandeur* zu einem Indikator der Transformationen des Heroischen wird. Den aristokratischen Salons entsprechen in der neuen Gesellschaft die Auslagen der Geschäfte, dem Neo-Versailles, das die Kontinuität des Ancien Régime beschwört, die Cafés als nicht weniger glanzvolle Räume einer modernen bürgerlichen Öffentlichkeit, wodurch in Abgrenzung vom Raum der Monarchie der Stadtraum selbst heroisiert wird.

In diesem Zusammenhang kommt es zur Entstehung neuer (professioneller) Heroisierungsinstanzen, die die Künstler in der von ihnen über Jahrhunderte ausgefüllten Rolle abzulösen drohen; berühmt ist die Darstellung des Pressewesens in den *Illusions perdues* (1837-1843), mit den Journalisten als sehr ambivalent gezeichneten »Heldenmachern«, die bestimmen, wer in der Öffentlichkeit als Held zu gelten hat, und sich zulasten der Schriftsteller selbst als Helden stilisieren. Dargestellt werden die verlorenen Illusionen des jungen Dichters Lucien Chardon alias Lucien de Rubempré, *un grand homme de province à Paris*, »qui, sans le savoir, surpassait en éclat le lever sidéral des constellations parisiennes«,²⁰⁵ der nach Paris aufbricht und dessen

Träume von literarischem Ruhm an den beschriebenen Veränderungen des literarischen Felds und mit ihm verknüpfter Heldenbilder scheitern.

Die im *éclat* kondensierte Vorstellung der Souveränität und Handlungsmacht des Helden spielt in Balzacs Bild der französischen Gesellschaft und ihrer Akteure dabei auch weiterhin eine herausragende Rolle – in Verbindung mit dem in seinem Werk allgegenwärtigen Begriff der Energie, dem Balzac scharfsinnige soziologische Analysen, aber auch mystische und spekulative Überlegungen widmet. Der *éclat* ist für Balzac dabei der sichtbare Ausdruck der Lebensenergie seiner Protagonisten und – auch dies eine Analogie zur metonymischen Funktion des Heldenglanzes – der bürgerlichen Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts insgesamt. Diese Begriffsrelation zeigt das Modernisierungspotential des *éclat*-Begriffs, der als energetischer Begriff Tatkraft und Ausstrahlung des Einzelnen wie der Gesellschaft bestimmt und zum Motor historischer Veränderung wird.

Der *éclat des yeux*, die Beschreibung von Augen, Blicken und deren Ausstrahlung bzw. Wirkung, machen in den zahlreichen Porträtbeschreibungen von Balzacs Figuren – zwischen der Bewunderung für die Unvergleichlichkeit ›neuer‹ Helden und dem Wunsch, sie zu klassifizieren – jene Kraftfelder sichtbar, die andere Protagonisten im gesellschaftlichen Überlebenskampf in ihren Bann schlagen. Im bürgerlichen Kontext dient der *éclat* auch i.S. einer Autolegitimations- und Autoheroisierungsstrategie z.B. des Emporkömmlings, der durch sein selbstbewusstes, glanzvolles Auftreten seine Herkunft vergessen machen will. Diese Beobachtung lässt sich auf die gesamte zeitgenössische französische Gesellschaft übertragen, die zu ihrer Legitimation nicht länger auf jahrhundertealte aristokratische Abstammungslinien o.ä. zurückgreifen kann. Ihre scheinbar voraussetzungslose machtvolle und raumgreifende Präsenz,

die in Balzacs Romanen wiederholt beschrieben wird, kristallisiert sich im Begriff des *éclat*.

Ein Beispiel hierfür ist erneut der Roman *Le Père Goriot*, in dem sich die erwähnte, heroisch anmutende Apotheose Rastignacs, dessen weiterer gesellschaftlicher Aufstieg in anderen Romanen Balzacs erzählt wird, und der Niedergang des sich für seine Töchter aufopfernden Père Goriot als »Christ de la Paternité«²⁰⁶ überkreuzen. Der Erfolg des »neuen« Helden verdankt sich einer Idee des gesellschaftlichen *éclat*, die den vormals moralisch oder durch einen Tugendbegriff näher bestimmten heroischen Begriff moralisch indifferent und gesellschaftlich transgressiv modernisiert bzw. radikalisiert. Rastignacs Lehrmeister, der Verbrecher Vautrin, der Paris und seine Bewohner auf der Suche nach Erfolg und gesellschaftlicher Anerkennung mit den geheimnisvollen Wäldern der Neuen Welt und Indianerstämmen auf der Jagd gleichsetzt, gibt ihm folgende Worte mit auf den Weg:

Savez-vous comment on fait son chemin ici? par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. [...] Paris, voyez-vous, est comme une forêt du Nouveau-Monde, où s'agitent vingt espèces de peuplades sauvages, les Illinois, les Hurons, qui vivent du produit que donnent les différentes chasses sociales; vous êtes un chasseur de millions.²⁰⁷

(Wissen Sie, wie man hier seinen Weg macht? Durch eine glanzvolle Begabung oder durch geschmeidige Verruchtheit. Man muß in diese Menschenmasse hineinsausen wie eine Kanonenkugel oder aber sich hineinschleichen wie die Pest. [...] Paris, sehen Sie, ist wie ein Wald in der Neuen Welt, in dem zwanzig wilde Völkerschaften ihr Wesen treiben, die Illinois, die Huronen, die von dem leben, was bei den unterschiedlichen gesellschaft-

lichen Jagdzügen erbeutet wird; Sie sind ein Millionenjäger.)²⁰⁸

Dieses Bild, in dem der *éclat du héros* durch den *éclat du génie* ersetzt wird, ist darüber hinaus interessant, weil es an der kriegerischen Vorstellung der Handlungsmacht des Helden festhält (etwa im Bild des Kanonenschusses als *éclat des armes*) und die transgressive Natur des Helden mit Blick auf die eigene Gesellschaft zum Ausdruck bringt.

Paris, die Neue Welt, der Kosmos – Heldentum und Alterität bei Chateaubriand, Tocqueville und Hugo

Was bei Balzac durch den Vergleich von Paris mit den Wäldern der Neuen Welt angedeutet wurde, prägt ganz wesentlich Chateaubriands und Tocquevilles Antwort auf die Krise traditioneller Heldenkonzepte in postrevolutionärer Zeit. Im Werk beider Autoren spielt die Darstellung Nordamerikas, seiner Landschaft, seiner Ureinwohner bzw. seiner gesellschaftlichen und politischen Ordnung, eine besondere Rolle, insofern sie zur Reflexion über alternative Szenarien und Formen des Heroischen genutzt wird, dessen tradierte Modelle in Europa mit dem Ancien Régime an ein Ende gekommen zu sein scheinen. Dieses Verfahren einer Substitution heroischer Räume potenziert das seit den imaginären Reiseberichten der Aufklärungsliteratur bekannte Verfahren des Kulturvergleichs, bei dem stets die europäische oder französische Kultur und ihre Betrachtung aus einer Außenperspektive im Vordergrund gestanden hatte. Die Thematisierung fremder Räume und Gesellschaften fungiert darüber hinaus auch als ein Hinweis auf die Fremdheit des Helden in der eigenen Gesellschaft und wirft die damit verknüpfte Frage nach seiner Unvergleichlichkeit auf.

Nicht zuletzt aufgrund der besorgniserregenden Entwicklung der Französischen Revolution bricht Chateaubriand 1791 für neun Monate in die Vereinigten Staaten von Amerika auf, unter dem offiziellen Vorwand, die Nord-West-Passage zu erkunden. In den *Mémoires d'outre-tombe*, aber auch in anderen Texten Chateaubriands, die in den Weiten der amerikanischen Wälder angesiedelt sind, wie *Atala* (1801), *René* (1802) oder *Les Natchez* (1826), wird die Natur nicht primär als Raum des Rückzugs des Helden aus der Gesellschaft und Element romantischer Projektionen funktionalisiert. In seinem Bestreben, neue Heldenmodelle zu entwickeln, geht es Chateaubriand, ähnlich wie Tocqueville, um eine deutlich politische Lesart der Inszenierung von Alterität (vgl. z.B. auch seine Ausführungen zu Washington als Held der Neuen Welt und ›neuer‹ Held in Abgrenzung zu Napoleon).

Da ist zum einen die als heroisch verstandene Exploration einer unermesslichen und nicht domestizierten Natur, die in Chateaubriands *Atala* im beeindruckenden Bild einer morgendlichen Messfeier ihren Abschluss findet, die die Siedler mit den zum Christentum konvertierten Indianern vereint. Diese Messfeier erscheint als Gründungsakt einer neuen Zivilisation, die dadurch beglaubigt wird, dass genau in dem Moment, in dem der Priester während der Wandlung die Hostie in die Höhe hebt, diese von den Strahlen der aufgehenden Sonne, von ihrem *éclat*, illuminiert wird:

L'aurore paraissant derrière les montagnes, enflammait l'orient. Tout était d'or ou de rose dans la solitude. L'astre annoncé par tant de splendeur sortit enfin d'un abîme de lumière, et son premier rayon rencontra l'hostie consacrée, que le prêtre, en ce moment même, élevait dans les airs. O charme de la religion! O magnificence du culte chrétien! Pour sacrificateur un vieil ermite, pour

autel un rocher, pour église le désert, pour assistance d'innocents Sauvages!²⁰⁹

(Die Morgenröte, die hinter den Bergen erschien, entflammte im Osten den Himmel. Alles war golden oder rosafarben in der Einsamkeit. Die Sonne, die mit solch herrlichem Glanz angekündigt wurde, stieg schließlich aus einem Abgrund von Licht empor, und ihr erster Lichtstrahl traf die geweihte Hostie, die der Priester genau in diesem Moment in die Höhe hob. O Zauber der Religion! O Pracht des christlichen Kults! Der Opferpriester ein alter Eremit, der Altar ein Felsen, die Kirche die Wüste, die Gemeinde unschuldige Wilde!)

Zum anderen geht es um die aus dieser Form der Auseinandersetzung mit der Natur resultierende gesellschaftliche Natur eines Gemeinwesens wie den Vereinigten Staaten, die von beiden Autoren in der Kontinuität der Grundsätze der Französischen Revolution und ihres für die Idee des Heroischen problematischen Gleichheitspostulats gesehen wird – womit sowohl Chateaubriand als auch Tocqueville die grundsätzliche Frage aufwerfen, wie unter den Bedingungen der Moderne das Heroische noch gedacht werden kann.

Tocquevilles Analysen der Demokratie in Amerika, *De la démocratie en Amérique* (1835/1840), sowie der Französischen Revolution, *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856), stehen in engem Zusammenhang. Der Ausgangspunkt seiner Analyse der Demokratie in den Vereinigten Staaten ist dabei, anders als in den erwähnten Texten Chateaubriands, das Ende der ruhmreichen Geschichte der inzwischen verschwundenen Indianerstämme; so spricht Tocqueville vom verblässenden Glanz ihres »wilden Ruhms«, vom »éclat de leur gloire sauvage«.²¹⁰

Konsequenterweise sieht Tocqueville auch in der romantischen Naturdichtung nicht wie manch anderer die Dichtung des demokratischen Zeitalters,²¹¹ sondern einer Epoche des Übergangs, in der die Dichter die Helden und die Götter aus den Augen verloren und nicht länger gewusst hätten, was sie an die Stelle der »grands objets«,²¹² der großartigen Gegenstände, setzen sollten, die mit der Aristokratie und ihren Vorstellungen des Heroischen gewichen seien. Die Natur erscheine dem amerikanischen Volk seiner Meinung nach nämlich vielmehr als Widerstand, den es zu überwinden gelte, als Quelle alltäglicher Selbstbestätigung, gar der Autoheroisierung i.S. der Herausbildung einer »image magnifique d'eux-mêmes«,²¹³ eines großartigen Bilds ihrer selbst. Doch wie lassen sich dieses heroische Selbstbild und sein *éclat* im Kontext einer egalitären Gesellschaft denken? In demokratischen Gesellschaften sind die Menschen laut Tocqueville nämlich einander so ähnlich, dass sie, wenn sie sich selbst betrachteten, zugleich auch immer alle anderen sähen. Die alten Quellen der heroischen Dichtung seien im Zuge der Ausbreitung der Gleichheit auf der Erde versiegt.²¹⁴

Um der Literatur neue Quellen zu erschließen, nimmt Tocqueville mit Blick auf Heroisierungsprozesse in der Moderne zwei grundsätzliche Umdeutungen bzw. Umwertungen vor. Dabei geht es zum einen um die scheinbar paradoxe Verwandlung der Menge der Subjekte der Bürgergesellschaft zur gerade aufgrund ihrer Gleichförmigkeit sich konstituierenden »grande figure«²¹⁵ des heroisierten Kollektivsubjekts ›Nation‹, mit der sich aufgrund ihrer selbstähnlichen Struktur alle Mitglieder identifizieren. Der extremen Mobilität der Menschen im demokratischen Zeitalter und ihres zunehmenden Austauschs wegen glaubt Tocqueville zweitens, in einer Art Potenzierungslogik den gleichen Syntheseschritt auf die sich einander angleichenden Nationen anwenden zu können, die in der transnational

und kosmopolitisch gedachten und – eine solche Figur könne laut Tocqueville kein Zufall sein – transzendental begründeten »figure du genre humain«²¹⁶ konvergierten. Beide, Nation wie Menschheit als Kollektivsubjekte, seien an die Stelle der erhabenen Gegenstände der obsolet gewordenen aristokratischen Dichtung getreten.

Und damit wären wir bei der vorläufig letzten Umwertung des Heroischen durch Tocqueville, der Umkehr des Vektors der Heroisierung von der Vergangenheit auf die Zukunft. Wo es in der demokratischen Gesellschaft darum gehe, im Handeln der Gegenwart die Spuren eines göttlichen Plans zukünftiger Entwicklung zu erkennen, sei es der Aristokratie zuvor darum gegangen, die Menschen auf die Vergangenheit zu verpflichten:

En cela, l'aristocratie est bien plus favorable à la poésie: car les choses grandissent d'ordinaire et se voilent à mesure qu'elles s'éloignent; et, sous ce double rapport, elles prêtent davantage à la peinture de l'idéal.²¹⁷

(In diesem Sinn ist die Aristokratie für die Dichtung viel geeigneter: denn die Dinge scheinen gewöhnlich größer und wie von einem Schleier umhüllt, in dem Maße, in dem sie sich entfernen; so sind sie in zweifacher Hinsicht zur Darstellung des Ideals geeigneter.)²¹⁸

Mit dieser Analyse einer historischen Distanz inhärenten Vergrößerungs- und Verschleierungslogik legt Tocqueville den imaginären Kern legitimitätsstiftender Verfahren aristokratischer Herrschaft und damit auch von Heroisierungsprozessen offen. Was hier in diachroner Hinsicht gilt, behält für Tocqueville allerdings auch bei einer synchronen Betrachtung der Ständegesellschaft seine Gültigkeit: Die Vorstellung der Existenz privilegierter Individuen, deren Existenz außerhalb und oberhalb der menschlichen Natur

angesiedelt sei (»en dehors et au-dessus de la condition humaine«²¹⁹), sei nichts weiter als das Ergebnis der durch Einbildungskraft kompensierten Unkenntnis in der Feudalgesellschaft voneinander getrennter Stände; es bedürfe daher keiner Anstrengung, ihr Porträt zu poetisieren.

Die Heldenfigur erscheint hier, ähnlich wie bei Chateaubriands Darstellung der Apotheose Napoleons, als imaginäre Figur, deren poetischer bzw. idealer Charakter als ein Effekt der Distanz erscheint, der Vergrößerung auf der einen, der Verschleierung bzw. Unsichtbarkeit auf der anderen, eine Figur, die derjenigen des Glanzes zwischen Sichtbarkeit und Blendung ähnelt. Doch obwohl Tocqueville das auf die Vergangenheit und das Prinzip der *imitatio* verpflichtete aristokratische Helden- und Gesellschaftsbild kritisiert, bleibt das beschriebene Muster der Heroisierung seiner Ansicht nach dennoch zentral für die Konzeption des Helden in einer dem Fortschritts- und Perfektibilitätsdenken verpflichteten demokratischen Moderne. Der zeitlich begrenzten Vergangenheit stehe dabei die Grenzenlosigkeit der Zukunft gegenüber:

Ceci offre une vaste carrière aux poètes et leur permet de reculer loin de l'œil leur tableau. La démocratie, qui ferme le passé à la poésie, lui ouvre l'avenir.²²⁰

(Das eröffnet den Dichtern ein weites Feld und erlaubt ihnen, ihr Gemälde in großer Entfernung vom Auge auszustellen. Die Demokratie, die der Dichtung die Vergangenheit verschließt, öffnet ihr die Zukunft.)²²¹

Wie produktiv der Umweg über Amerika als Raum der Alterität und alternativer Heldenmodelle sein kann, zeigt nicht nur Balzacs Überblendung der fremden Wirklichkeit mit einem aufgrund tiefgehender Veränderungen fremd gewordenen Paris, sondern auch die Tatsache, dass Chateaubriands Inszenierung Amerikas noch Jahre später für

Baudelaire bei seiner Darstellung des Dandy als Heros der modernen Gesellschaft und Ausdruck des Unbezähmbaren (in) der Zivilisation einen Bezugspunkt darstellen wird.

Für Victor Hugo in seinem Roman *Les Misérables* (1862) hingegen gibt es kein Außen mehr, das aufgrund seiner Alterität dynamisierend auf die eigene Gesellschaft einwirken könnte: Alles, was andernorts sei, sei in Paris, heißt es im Roman, oder, bündiger noch, Paris sei gleichbedeutend mit Kosmos.²²² Paris erscheint demnach nicht nur als Raum von Heroisierung, sondern wird selbst heroisiert bzw. sakralisiert. Im Kapitel mit der bezeichnenden Überschrift »*Ecce Homo, Ecce Paris*« wird durch den Rekurs auf die Worte Pilatus' ein Identitätsverhältnis zwischen der Christusfigur, dem in diesem Kapitel von Hugos Roman im Vordergrund stehenden *gamin de Paris* (in Gestalt des als Held der Barrikaden stilisierten Straßenjungen Gavroche) und der Stadt, der Gesellschaft, ja der ganzen Welt postuliert – und wieder spielt dabei das Bild des heroischen Antlitzes eine besondere Rolle: »*Aucun trait de la face universelle ne manque au profil de Paris.*«²²³ Wie bereits die Waterloo-Episode steht auch Hugos Auseinandersetzung mit der Stadt vor dem Hintergrund des Juniaufstands von 1832 ganz im Zeichen einer zunächst i.S. der Aufklärung funktionalisierten Licht-Metaphorik:

La lumière assainit. La lumière allume. Toutes les généreuses irradiations sociales sortent de la science, des lettres, des arts, de l'enseignement. Faites des hommes, faites des hommes. Éclairez-les pour qu'ils vous échauffent.²²⁴

(Licht macht gesund. Licht erleuchtet. Alle hochherzigen sozialen Ausstrahlungen gehen von der Wissenschaft, der Literatur, den Künsten und der Bildung aus. Macht Menschen, macht Menschen! Erleuchtet sie, damit sie euch erwärmen!)²²⁵

Dieses ›flammende‹ Plädoyer für universelle Bildung (»la splendide question de l'instruction universelle«²²⁶), die darauf abzielt, Menschen zu formen und sie aus der Dunkelheit ans Licht zu holen,²²⁷ übernimmt Vorstellungen des *grand homme* des vorhergehenden Jahrhunderts, aus dessen kulturell herausragenden Taten i.S. der von Hugo beschworenen ›irradiations sociales‹ gesellschaftlicher Fortschritt erwächst.

Gavroches Opfertod auf den Barrikaden kann dann zwar als Ausdruck eines revolutionären, kollektiven Heroismus gelesen werden – Gavroche, der prototypische *gamin de Paris* als Repräsentant des Volkes von Paris (»Quant au peuple parisien, même homme fait, il est toujours le gamin; peindre l'enfant, c'est peindre la ville«²²⁸) –, indirekt aber auch als eine skeptische Reaktion Hugos in Bezug auf die erhoffte Veränderung traditioneller Heldenbilder sowie der sich an ihnen ausrichtenden aufgeklärten Gesellschaft (»les révolutions ne sont-elles pas des transfigurations?«²²⁹). Paris als Kosmos, dieser Satz wird dann bei Hugo auch anders lesbar als ambivalente Formel der Vermischung von Zivilisation und Barbarei im Zeichen des Karnevals, einer ›fête éternelle‹, eines ›mardi gras‹,²³⁰ bei dem noch die Guillotine ihren Platz hat. In einem solchen Szenario scheint die Freiheit, die Paris der Welt verkündet habe, ihre Stoßrichtung sowie die Revolution ihr gesellschaftlichem Perfektibilitätsdenken verpflichtetes Telos zu verlieren – eine mit Blick auf moderne Heldenbilder ambivalente Wendung.

Unter dem programmatischen Titel ›Railler, régner‹ (›Verspotten, herrschen‹) bringt Hugo in einer brillanten Apostrophe an die von ihm als erhaben charakterisierte Stadt²³¹ diese Ambivalenz auf den Begriff. Paris erscheint als Motor einer universellen Revolution – sein Lachen als Vulkanausbruch, sein 14. Juli als Erlösungsdatum der Welt, sein Licht, das Washington, Kościuszko, Bolívar,

Riego, Garibaldi u.a. erschienen sei,²³² als Quelle historischer Größe (»il rayonne le grand sur la terre«²³³). Doch Hugo vereindeutigt im weiteren Verlauf dieser Passage die in ihrem Titel angedeutete Ambivalenz zugunsten der Beschwörung der *grands hommes* von Paris als ›Heldenmacher‹ (»c'est avec l'âme de ses penseurs et de ses poètes que sont faits depuis 1789 tous les héros de tous les peuples«²³⁴). Die plötzliche und unerwartete Manifestation der Freiheit in Paris wird von Hugo in die ursprünglich religiöse Formel des *Fiat lux* (»Es werde Licht«, Gen 1,3) gekleidet, interessanterweise eine Formel, die im 18. Jahrhundert zur Diskussion des Erhabenen herangezogen worden war und deren performative Natur an das Wesen des Heroischen erinnert. Um die Revolution zu beginnen, schreibt Hugo, genügt es nicht, sie theoretisiert zu haben wie Montesquieu, Diderot, Beaumarchais, Condorcet, Voltaire und Rousseau, man habe sie wie Danton erst einmal wagen müssen:

Le cri: *Audace!* est un *Fiat Lux*. Il faut, pour la marche en avant du genre humain, qu'il y ait sur les sommets en permanence de fières leçons de courage. Les témérités éblouissent l'histoire et sont une des grandes clartés de l'homme. L'aurore ose quand elle se lève. Tenter, braver, persister, persévérer, [...]; voilà l'exemple dont les peuples ont besoin, et la lumière qui les électrise. Le même éclair formidable va de la torche de Prométhée au brûle-gueule de Cambronne.²³⁵

(Der Schrei ›Kühnheit!‹ ist ein *Fiat lux*. Für den Vormarsch der Menschheit muß an der Spitze immer wieder stolzer Mut bewiesen werden. Verwegenes Handeln blendet die Geschichte und leuchtet den Menschen. Die Morgenröte wagt, wenn sie heraufzieht. Versuchen, herausfordern, beharren, durchhalten [...] – das ist das Beispiel, das die Völker brauchen, und das Licht, das sie

elektrisiert. Der gleiche gewaltige Blitz schlägt aus der Fackel des Prometheus wie aus Cambronnes Stummelpfeife.)²³⁶

Der Hinweis auf Cambronne, den bereits erwähnten Anführer jenes letzten Aufgebots von Napoleons Armee, der sich mit einem »Merde!« auf den Lippen bei Waterloo selbst zum Opfer bringt, parallelisiert den Stadtraum von Paris dabei in eigentümlicher Weise mit dem Schlachtfeld als traditionellem Raum des Heroischen. Am Ende steht bei Hugo also das Bild eines Festes, nicht als Heroisierungsinstanz, als Zeit-Raum der Bestätigung gesellschaftlicher Heldenbilder, sondern – im Zeichen des Karnevals – ihrer permanenten Umwertung.

»Le dernier éclat de l'héroïsme dans les décadences« – der Dandy als moderner Held bei Baudelaire

Der Aufruf Hugos an die *philosophes*, an die Sonne zu treten, laut zu denken und zu sprechen, mit der Menge auf öffentlichen Plätzen zu »fraternisieren« (»fraternisez avec les places publiques«), endet im hoffnungsvollen Bekenntnis: »Cette foule peut être sublimée« – »diese Menge kann sublimiert werden«, so wie der Dichter von der Menge sublimiert werden kann.²³⁷ Diese Vorstellung des Heroischen, bei der zwischen dem Wort und der Tat, dem Einzelnen und der Gruppe bzw. dem Kollektiv nicht länger unterschieden wird, ist insofern widersprüchlich, als das an sich problematische Verhältnis von Menge und Held als das wechselseitiger Heroisierung harmonisiert wird. Was die Rolle der Kunst anbelangt, hatte bereits Balzac in seinem Roman *Illusions perdues* (1837-1843) in der Entgegensetzung von Schriftstellerexistenz und Journalismus

den Traum eines künstlerischen Heroismus zu Grabe getragen, und damit auch die von der Romantik bis zu Hugo gepflegte Vorstellung einer souveränen Geistesaristokratie, die eine gesellschaftliche Präzeptorenrolle übernehmen könnte. Die Figur des *grand homme* des Aufklärungszeitalters hat ihrerseits ausgedient, da sein Dienst an der Gesellschaft sich im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts i.S. bürgerlichen Kosten-Nutzen-Denkens banalisiert hat. Flaubert spart in seinen Romanen, insbesondere in der *Éducation sentimentale* (1869), nicht mit Kritik am Bürgertum und kommentiert zugleich am Beispiel der Revolution von 1848 recht schonungslos das die Marseillaise singende Volk beim Sturm auf den Königspalast: »Les héros ne sentent pas bon!«²³⁸ (»Die Helden riechen nicht gut!«). Sein Versuch, ein literarisches Programm im Zeichen eines heroische und aheroische Vorstellungen zugleich implizierenden ästhetischen Ethos der *impassibilité* (»Leidenschaftslosigkeit«, »Gleichmut«), *impersonnalité* (»Unpersönlichkeit«) und *impartialité* (»Unvoreingenommenheit«) zu formulieren, spricht eine andere Sprache mit Blick auf die weitere Entwicklung von Vorstellungen des Heldentums in der Moderne und seines gesellschaftlichen *éclat* – in des Wortes doppelter, nicht zuletzt skandalträchtiger, die Gesellschaft herausfordernder Bedeutung.

In eine ähnliche Richtung weisen Baudelaires Ausführungen über die moderne Kunst sowie den Dandy als Symbolfigur einer Zeit des Übergangs von Aristokratie zu Demokratie, als Begründer einer neuen Art der Aristokratie,

d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences; et le type du dandy retrouvé par le

voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirmes en aucune façon cette idée: car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons *savages* soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.²³⁹

(die umso schwieriger zu zerschlagen sein wird, als sie auf den wertvollsten, am schwersten zu zerstörenden Fähigkeiten beruht und auf den himmlischen Gaben, die Arbeit und Geld nicht verleihen können. Der Dandyismus ist der letzte Abglanz des Heroischen in den Zeiten der Dekadenz; und der Typ des Dandys, der vom Reisenden in Nordamerika vorgefunden wird, widerlegt in keiner Weise diesen Gedanken: Denn nichts spricht gegen die Annahme, dass die Stämme, die wir *wild* nennen, die Überreste großer, verschwundener Zivilisationen sind. Der Dandyismus ist eine untergehende Sonne, wie der sinkende Stern ist er erhaben, ohne Wärme und voller Melancholie.)

Baudelaire geht so weit, selbst Cäsar, Catilina und Alkibiades als leuchtende Beispiele eines gesellschaftlichen Typus (»des types éclatants«)²⁴⁰ zu bezeichnen, der 1829 und 1830 den öffentlichen Diskurs bestimmt. Balzac, in dessen Texten sich wie bei Stendhal Beispiele für diese Figur finden lassen, widmet ihm einen eigenen, kritischen Essay, den *Traité de la vie élégante* (1830), der Aristokrat Barbey d'Aurévilly räsoniert in *Du dandysme et de George Brummel* (1845) über das, was er für eine Metamorphose des eigenen Stands hält (und setzt wohl nicht zufällig in seinem Roman *Le Chevalier des Touches* [1864] dem Kampf der *chouans* gegen die Erste Französische Republik ein Denkmal), aber es ist erst Baudelaire mit *Le peintre de la vie moderne* (1863), der den Dandy und das, was man seinen Kult der Kraft, der Form

und der Differenz genannt hat, in einer epochemachenden Deutung als eine neue Ausprägung der Aristokratie darstellt und ihn in einem Atemzug mit dem Soldaten als heroische Figur anführt.²⁴¹

Beim Dandytum handelt es sich laut Baudelaires paradoxer Formulierung um eine außerhalb der Gesetze stehende Institution mit strengen Gesetzen,²⁴² die man, das Zitat hat diesen Gedanken schon nahegelegt, nicht nur in der fernen Vergangenheit, sondern auch an den fernen Gestaden der Neuen Welt finden könne, »puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde«.²⁴³ Chateaubriands Auseinandersetzung mit der Neuen Welt auf der Suche nach neuen heroischen Paradigmen (in Abgrenzung zu obsolet gewordenen kriegerischen Heldenbildern aristokratischer Provenienz) vereinnahmt Baudelaire nun umstandslos für seine Bestimmung der Figur des Dandy als Repräsentant einer »dekadenten« Geistesaristokratie. Bei diesem Verweis auf die Neue Welt geht es zum einen um die Evokation des verloren gegangenen Glanzes einer untergegangenen Zivilisation.²⁴⁴ Diese Parallele dient Baudelaire aber auch dazu, die gesellschaftliche Rolle des Künstlers als *peintre de la vie moderne*, als Maler des modernen Lebens, neu zu bestimmen, für das die Neue Welt nicht weniger steht. »L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant«²⁴⁵ lautet die Überschrift des entsprechenden Kapitels der Abhandlung und damit von Baudelaires Reflexionen über die Moderne, die Kunst der sowie den Künstler in der Moderne – *Le peintre de la vie moderne* ist zugleich auch das Porträt des Malers Constantin Guys (1802-1892) und seiner Ästhetik. Der Dandy wird Baudelaire mithin zur »Reflexionsfigur des Künstlers«;²⁴⁶ Heldenfigur und Künstlerfigur verschmelzen in seiner Gestalt.

In den Prosagedichten von *Le spleen de Paris* (1869) beschreibt Baudelaire, wie der Künstler im beweglichen

Chaos der Stadt seine Aureole verliert (*Perte d'auréole*),²⁴⁷ und sich nunmehr dem Rausch einer universellen Kommunion mit der Menge, der »ivresse de cette universelle communion«²⁴⁸ (*Les foules*), überlassen kann. Es geht Baudelaire somit in gänzlich anderer Weise als z.B. Balzac oder Hugo darum, den urbanen Raum und seine Figuren auf Verkörperungen jener, paradoxerweise Melancholie und Träumerei entspringenden heroischen Energie (»énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie«,²⁴⁹ *Le mauvais vitrier*) abzusuchen. Der Blick des Dichters richtet sich auf den Dämon der Handlung bzw. des Kampfs (»Démon d'action« bzw. »Démon de combat«,²⁵⁰ *Assommons les pauvres*), auf die Heldentat (»action d'éclat«,²⁵¹ *Le mauvais vitrier*) zwischen Hysterie und Teufelskult, im Zeichen eines *Enivrez-vous*,²⁵² des im gleichnamigen Prosagedicht eingeforderten Rausch-Zustands als Reaktion auf die Kontingenzerfahrung der modernen Großstadt. Betrachtet man die in den Gedichten beschriebenen Taten, z.B. die mutwillige Zerstörung der Waren eines Glasers oder die plötzliche und unbegründete körperliche Aggression gegen einen Armen, präfigurieren sie in vielem den *acte gratuit* André Gides (vgl. u.a. *Les Caves du Vatican*, 1914).

Der Heroismus des Dandy besteht laut Baudelaire im Analogieschluss nun darin, in einem moderne Gesellschafts- und Publikumsstrukturen repräsentierenden urbanen Kontext gesellschaftlicher Indifferenz (u.a. gegenüber dem Künstler, der Kunst und ihren Idealen) souverän und seinerseits mit einer »insensibilité vengeresse«,²⁵³ einer von Rachedgedanken motivierten Empfindungslosigkeit, sowie einer Dialektik von »*self-purification and anti-humanity*«²⁵⁴ (*Fusées*) die eigene Ausnahmestellung zu behaupten. Durch Auftreten und Habitus begründet der Dandy ein Distinktionssystem jenseits traditioneller gesellschaftlicher, profaner wie religiös-spirituelle Auszeichnungsformen und

berauscht sich dabei an der eigenen Kaltblütigkeit sowie dem eigenen Dandytum (»enivré de son sang-froid et de son dandysme«, ²⁵⁵ *Fusées*). Man hat diese Haltung durchaus kritisch auch als einen »Heroismus der Schwäche« ²⁵⁶ bezeichnet, der den Dandy, weil der Held in der Moderne als Projektionsfigur der Gesellschaft nicht mehr vorstellbar sei, in die Rolle des Heldendarstellers schlüpfen lässt.

Ästhetik und Heldentum

Der Glanz der Kunst – Heredias *Les Trophées* (1893) und der Ästhetizismus

Die Verschmelzung von Helden- und Künstlerfigur als letzte Erscheinungsform des Heroischen in der Moderne, als »dernier éclat d'héroïsme dans les décadences«, die exzentrische Figur des Dandy zwischen Heldenpose und authentischem Heldentum, die das Ergebnis seiner Selbstbehauptung in einer gegenüber dem Exzeptionellen scheinbar gleichgültig gewordenen Gesellschaft ist – hier werden am Beispiel von Baudelaires Überlegungen Tendenzen sichtbar, die, auch wenn sie bereits in der Romantik einsetzen, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die weitere Entwicklung der Literatur maßgeblich prägen.

Wenn Théodore de Banville 1874 als einer der maßgeblichen Dichter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts daher Baudelaire ein eponymes Gedicht widmet, dann vor dem Hintergrund von dessen epochemachender Darstellung des modernen Menschen als eines, so Banville, »héros pensif«,²⁵⁷ eines nachdenklich-melancholischen Helden, der sich zwar erinnere, aus Schlamm und Licht geformt worden zu sein (»d'avoir été pétri de fange et de lumière«²⁵⁸), dessen absurde Kämpfe in der zeitgenössischen Wirklichkeit jedoch laut Banville erbarmungsloser geführt würden als die des Achill. Das Exil der von den Menschen vertriebenen Götter, das in Banvilles Gedichtzyklus *Les Exilés* (1857-1879) thematisiert wird, korrespondiert dabei, wie Banville in der Einleitung schreibt, mit der Situation der Dichter in der Moderne, die als »chercheurs de paradis«,²⁵⁹ als Paradiessucher in der unbe-seelten Natur, unter einem glänzenden, aber leeren Himmel

umherirrten (»Les bois profonds, les monts et le ciel éclatant / Sont vides«, *L'exil des dieux*²⁶⁰). Der Dichter erscheint als neuer Held, dessen suchender und herausfordernder Blick das Publikum blendet: »les hommes pensifs s'éblouiront de voir mes regards de héros, fixés sur le devoir, mépriser tous les vils intérêts de la terre«²⁶¹ (*Le cher fantôme*).

Generell hat auch die Lyrik die Entwicklung von Konzepten des Heroischen nach der Französischen Revolution nachvollzogen, die sie selbst als zentrales Medium wie auch den Dichter als Akteur von Heroisierungsprozessen unmittelbar betrifft. Das Stichwort Romantik ist bereits gefallen: Victor Hugos Konzeption einer Dichterexistenz im Kontext von Französischer Revolution, der Revolutions- sowie der napoleonischen Kriege, die er etwa in seinen *Odes et ballades* (1822-1853) als *imitatio heroica* entwirft, kommt ohne den häufigen Rekurs auf die Licht- und Glanzmetaphorik nicht aus; das gilt auch für seine Auseinandersetzung mit Napoleon in so unterschiedlichen Gedichten wie *A la colonne de la Place Vendôme* (1827), *Lui* (1828), *A la colonne* (1830), *Napoléon II* (1832), *Le retour de l'empereur* (1840), *L'expiation* (1853), *L'avenir* (1872). Lamartine seinerseits thematisiert in *Destinées de la poésie* von 1834 die Transformation der Lyrik im Übergang von einem aristokratischen zu einem demokratischen, von einem epischen zu einem kritischen Zeitalter (»parce que la société est devenue critique, de naïve qu'elle était«²⁶²).²⁶³ Er ordnet den Dichter dabei, z.B. in seinem Lord Byron gewidmeten Gedicht *L'homme* (1820), nicht allein in theologische Zusammenhänge ein – eine Bezugnahme, die in der romantischen Dichtung bis hin zum Postulat einer sakralisierten poetischen Weltsicht reichen kann –, sondern positioniert ihn zugleich auch in Abgrenzung zum bzw. in der Nachfolge des Helden, dessen Asche das lyrische Ich kritisch bezüglich des heroischen Anspruchs auf

Unsterblichkeit befragt («J'ai pesé dans mes mains la cendre des héros: J'allais redemander à leur vaine poussière / Cette immortalité que tout mortel espère»²⁶⁴). Lamartines Gedicht *Bonaparte* aus den *Nouvelles méditations poétiques* (1823) wiederum ist ein Beispiel für eine ähnlich geartete Auseinandersetzung mit Napoleon.²⁶⁵

Vorläufer oder Mitglieder des *Parnasse* wie Théophile Gautier, der bereits erwähnte Théodore de Banville, Leconte de Lisle und Heredia greifen in der zweiten Jahrhunderthälfte diese Perspektiven auf; insbesondere das Thema des Exils, das auch bei Hugo eine wichtige Rolle spielt, wird zur Selbstbeschreibung der Dichter als Heroen herangezogen, die ein problematisches Verhältnis zur Gesellschaft kennzeichnet. Es sind auch gattungsgeschichtliche Erwägungen – Stichwort Heldengesang –, die die Autoren das Heldenthema in weit ausholenden, über die griechisch-römische Antike hinausgreifenden Darstellungen (vgl. etwa Leconte de Lisles *Poèmes antiques* [1852] und *Poèmes barbares* [1862]) sowie die Rolle des Sängers und Dichters für Heroisierungsprozesse, aber auch konkrete Heldenfiguren thematisieren lassen. Insbesondere Herakles (vgl. etwa Leconte de Lisles Gedicht *Héraklès solaire* in den *Poèmes antiques*) wird dabei zu einem Referenzpunkt der Heldendarstellung des *Parnasse*. Prägender noch für die Auseinandersetzung der Dichter mit dem Heroischen ist ihre Darstellung bestimmter künstlerischer Artefakte bzw. Medien der Heroisierung, nicht selten antiker Provenienz, wie Medaillen, Trophäen, Emailen, Kameen (vgl. etwa Gautiers Gedichtsammlung *Émaux et camées* [1852-1872]), Skulpturen und Monumente. *L'art*, das Schlussgedicht von *Émaux et camées*, eine Art Poetik des *L'art pour l'art*, proklamiert dabei die Unsterblichkeit der Kunst gegenüber dem vergänglichen Ruhm von Helden und Herrschern («Tout passe. – L'art robuste / Seul a l'éternité: / Le buste /

Survit à la cité«²⁶⁶). Der Kampf mit der rebellischen Materie (»Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle«²⁶⁷), die überwunden und transformiert werden muss – vom Kampf gegen den Marmor ist die Rede (»Lutte avec le carrare«²⁶⁸) –, ist ein zusätzliches Attribut der heroischen Natur von Kunst und Künstler.

Ähnliche Vorstellungen prägen Heredias Gedichtsammlung *Les Trophées* (1893), die bereits in ihrem Titel die Trophäe als das materielle Siegeszeichen des Helden fokussieren. Auf diese Weise erscheinen die Gedichte des Bandes selbst als eine Gabe an den siegreichen Helden und damit, vor jeder inhaltlichen Erwägung, als Teil einer Heroisierungspraxis. Dieser Rahmen, der ein hierarchisches Verhältnis zwischen Held, Künstler und Kunst zu suggerieren scheint, stellt ein Gegengewicht zur in den Gedichten vorgetragenen, sehr selbstbewussten Auseinandersetzung mit der Rolle der Kunst im Heroisierungsprozess dar. So wird in den Gedichten der kunstvollen Ausgestaltung der Waffen mehr Aufmerksamkeit geschenkt als der Darstellung der mit ihnen errungenen Siege. In *L'estoc* und insbesondere in *L'épée* werden der metallene Glanz des Schwertes (»L'Hercule d'or« samt seiner »splendide écorce«²⁶⁹) und insbesondere der als Künstler präsentierte Schmied als derjenige, der den Sieg des Helden erst ermöglicht hat, hervorgehoben, wenn es in einer Umkehrung der gesellschaftlichen Hierarchie heißt, das Schwert trage das Wappen eines »Fürsten der Schmiede« (»Car elle porte au creux de sa brillante gorge, / Comme une noble Dame un joyau, le poinçon / De Julian del Rey, le prince de la forge«²⁷⁰). In *Émail* und *Rêves d'Émail* wird unter implizitem Rückgriff auf Gautiers *Émaux et camées* eine Poetik der Heroisierung expliziert, indem die konkrete Anfertigung einer Emaille-Arbeit mit heroischen Motiven aus Sicht des Künstlers kommentiert wird.²⁷¹ Wie in diesem Gedicht, das den Glanz

der Emaillé als Medium der Evokation des Heroischen in Szene setzt, wird auch in *Vitrail* die Frage nach dem Primat der Kunst gegenüber dem Heldentum aufgeworfen: Die Helden, die im Lichtstrahl eines Kirchenfensters sich vor vielen hundert Jahren für den Kreuzzug vorbereitet hätten, ruhten nunmehr als steinerne Grabfiguren im gleichen Licht: »Ils gisent là sans voix, sans geste et sans ouïe, / Et de leurs yeux de pierre ils regardent sans voir / La rose du vitrail toujours épanouie.«²⁷² All ihrer Heldenattribute beraubt, kontrastiert ihr leerer Blick mit jener Erleuchtung, die das im Licht strahlende Kirchenfenster als Vorschein des himmlischen Leuchtens und Ausdruck der Zeitlosigkeit der Kunst versinnbildlicht.

Die Gedichte der *Trophées* bewegen sich ständig zwischen einer metatextuellen Ebene, auf der sie die Geschichte des Verhältnisses von Kunst und Heldentum in den Blick nehmen und über die Thematisierung der Rolle der Kunst im Heroisierungsprozess reflexiv auf die Gesellschaft bezogen bleiben, und einer Darstellungsebene, auf der wie in einer Art Resümee der Geschichte des Heroischen historische, mythologische und literarische Heldenfiguren aufgerufen werden – von der griechischen und römischen Antike über das Mittelalter bis zu den spanischen Eroberungen der Frühen Neuzeit. Dabei ist es der Begriff des *éclat*, der beide Ebenen im Zeichen des Heroischen miteinander verbindet.

Die Avantgarde und das heroische Selbstopfer der Kunst

Der enge Zusammenhang zwischen dem Glanz des Helden und der Kunst bzw. zwischen dem Helden und dem Glanz der Kunst hat sich als ein Leitmotiv dieser Studie herausgestellt. Heredias Gedichte sind ein guter Beleg für die

Produktivität dieser wechselseitigen Beziehung. Der Glanz des Helden bzw. des Heroischen und seine Darstellung durch den Künstler gibt diesem nicht nur die Möglichkeit, im Licht des Helden zu scheinen, sondern auch die eigene künstlerische Leistung als Heldentat zu begreifen. Der *éclat* als Figur heroischer Performanz korrespondiert dabei mit der performativen Natur der Kunst, die Heldentaten in Szene setzt und damit den Helden in gewisser Weise erst erschafft. In Maurice Blanchots Aufsatz »Le Héros«, der den Anfang dieser Studie markierte, heißt es an zwei Stellen, dass, so wie es Heldentum nur in der Tat geben könne, der Held nur im und durch das Wort existiere.²⁷³ Die Kunst verleihe dem Namen sein Renommee (»assure le nom dans la renommée«²⁷⁴), stifte Ewigkeit, um selbst ewig zu werden (»l'œuvre d'art éternise et s'éternise«²⁷⁵).

Die voranstehenden Textbeispiele haben uns einige Varianten dieser Poetik des Heroischen vor Augen geführt, Beispiele dafür, wie die Kunst mit der Darstellung der widersprüchlichen Natur strahlenden Heldentums umgeht und wie sie ihre Verfahrensweisen zugleich explizit reflektiert. Es wurde deutlich, wie in literarischen Texten den für den Begriff des *éclat* und damit für die Vorstellung vom Glanz des Helden charakteristischen Widersprüchen Rechnung getragen wird: der Gleichzeitigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Helden, seiner im Begriff der Aura zum Ausdruck gebrachten Nähe und Ferne, dem Spannungsverhältnis zwischen der Materialität der Heldentat und der Immaterialität ihres Glanzes, um nur einige der Paradoxien des Heroischen erneut aufzulisten, die die Literatur vor die Herausforderung stellt, darzustellen, was sich jeder Darstellung zu entziehen scheint – wie der in jeder Hinsicht unvergleichliche Held. Dass der Umgang der Literatur mit dem Heroischen im gerade beschriebenen Sinn sie dabei nicht nur dazu gebracht hat, ihre eigene Rolle

in der Gesellschaft und ihr Verhältnis zur (historischen) Wirklichkeit zu überdenken, sondern auch ihre eigenen sprachlichen Mittel und ästhetischen Verfahren, liegt auf der Hand.

Diese Selbstbefragung ihrer eigenen Möglichkeiten ist jedoch nicht nur die Folge der ästhetischen Herausforderung der Repräsentation des Helden in der oder seiner Hervorbringung durch die Kunst. Es ist vielmehr, und Baudelaire hat dies treffend analysiert, ein Katalog gemeinsamer Merkmale, der diese Selbstreflexion befeuert. Baudelaires Essay über den Dandy wird immer wieder dazu herangezogen, die Position des Künstlers in der Moderne über die als heroisch gezeichnete Figur des Dandy zu beschreiben. Eine andere Parallele scheint jedoch nicht weniger wichtig, die Baudelaire ausgehend vom Begriff des *éclat* (der Dandy als »le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences«) implizit entwickelt. Der glänzende, aber ephemere Charakter des *éclat* entspricht demnach nicht nur dem Wesen des Helden wie dem des Dandys, sondern dient darüber hinaus auch zur Bestimmung moderner Kunst: Es geht dabei um den in Baudelaires Aufsatz formulierten doppelten Schönheitsbegriff der Moderne, der sowohl ewig bzw. ideal als auch flüchtig und *circonstanciel* erscheint. Der heroische Charakter moderner Kunst läge nach dem Wegfall des Kriteriums der Nachahmung als bis zur Romantik jahrhundertlang gültigem Prinzip der Entstehung neuer Kunst zugleich im »Kampf« gegen Kunstformen, die als historisch erledigt gelten, wie auch gegen den ephemeren Charakter künstlerischer Arbeit (u.a. mit Blick auf ihre gesellschaftliche Anerkennung). Diese Vorstellung hat insbesondere die Kunst der Avantgarden und Neoavantgarden von der Wende vom 19. zum 20. bis in die 60er- und 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts geprägt. Ihr in zahlreichen Manifesten, Aktionen und Texten propagiertes heroisches Selbstver-

ständnis zeigt sich dabei allerdings nicht nur im Eklat, also der skandalträchtigen Transgression der Regeln, Normen, Wertvorstellungen und ästhetischen Prinzipien der bürgerlichen Gesellschaft, sondern darüber hinaus auch in der Bereitschaft zur Selbstaufgabe – ein heroisches Grundmotiv par excellence –, wenn zutrifft, was die einschlägigen Theorien der Avantgarde als deren subversives Moment beschreiben, nämlich die Aufhebung der Kunst und ihre Überführung in Lebenspraxis.²⁷⁶

Schluss

Auch wenn in den letzten beiden Kapiteln der Eindruck aufkommen mochte, die Rivalität des Künstlers zum Helden und des Kunstwerks zur Heldentat sei mit der scheinbaren Deklassierung des Helden zu einer Spielfigur der Kunst gleichsam entschieden, zeigt diese spannungsreiche Beziehung tatsächlich doch eher, wie sehr der Held eine Faszinationsfigur für die Literatur bzw. die Kunst sowie die Gesellschaft geblieben ist. Außerdem ließen sich für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts weitere lyrische oder narrative Texte – auch von in den vorstehenden Kapiteln genannten Autoren – anführen, die z.B. im Kontext des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 Patriotismus und Heldentum in Szene setzen. Das gilt selbst für Autoren des Naturalismus, die ansonsten – wie Émile Zola in *La Débâcle* (1892) – schonungslos mit Krieg und Heldentum abrechnen und bevorzugt Antihelden inszenieren. *L'éclat du héros*, die Strahlkraft des Helden, hat über die Jahrhunderte hinweg nicht nachgelassen – auch wenn bzw. gerade weil heute kaum mehr jemand davon sprechen würde, dass wir in glanzvollen, von Helden bevölkerten Zeiten leben, wie dies z.B. noch dem Selbstverständnis des 17. Jahrhunderts oder Teilen des 18. Jahrhunderts entsprochen hatte, der Held also in gleich mehrfacher Hinsicht zu einer Ausnahmeerscheinung geworden ist. Und auch wenn sich die konkreten Heldenbilder in den vorstehend betrachteten drei Jahrhunderten zum Teil grundlegend verändert haben, heterogener geworden sind – hier ist insbesondere die Krise militärischen Heldentums ein wichtiges Datum –, reflektiert der Glanz des Helden immer noch kollektive Vorstellungen vom Wesen des Heroischen sowie vom Verhältnis von Held und Publikum.

Somit ist es gerade die Kontinuität der Figur des *éclat*, die es erlaubt, Traditionen, Transformationen und Umbrüche von Vorstellungen des Heroischen zu beschreiben. Gerade weil es sich beim Glanz um eine nicht primär inhaltlich bestimmte Figur aus dem Bereich der Licht- und Glanzmetaphorik handelt, die Heroisierungsprozesse bildlich artikuliert, ist sie in der Lage, unterschiedliche Heldenbilder als das Produkt gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse in wechselnden historischen Kontexten begrifflich zu machen. Dies gilt auch für andere, scheinbar heterogene Figuren des Außerordentlichen (wie z. B. den Märtyrer, den Heiligen, den Herrscher oder den *grand homme*), deren Seins- und Wirkungsweise in den Texten ebenfalls durch den Begriff des *éclat* zum Ausdruck gebracht wird und die der Begriff demnach i. S. einer Typologie untereinander und mit der Heldenfigur verbindet. Der Begriff des *éclat* verweist aber auch auf die verschiedenen Lichtquellen, die den Glanz der genannten Figuren hervorrufen, sei es nun ein göttliches Licht, das Licht der Vernunft oder der Schein des Goldes im ökonomisch-materiellen Sinn (der *éclat de la fortune*) – den Glanz, der zunehmend nicht mehr als bloßer Effekt eines Beleuchtetwerdens erscheint, sondern, wie dies das Beispiel des Dandys der Mitte des 19. Jahrhunderts gezeigt hat, eines Selbstleuchtens. Mit Blick auf die Autonomie und das transgressive Potential solchermaßen ›moderner‹ Heldenfiguren gegenüber Versuchen gesellschaftlicher Indienstnahme ist diese über Verwendungsweisen von *éclat* sichtbar gewordene Unterscheidung nicht unwesentlich.

Im Laufe der Zeit wird der Begriff somit immer vielschichtiger, sein Bedeutungs- und Verwendungsspektrum immer größer, wodurch sich auch sein reflexives Potential mit Blick auf Heroisierungsprozesse erhöht. Als ursprünglich visueller Ausdruck der Präsenz des Helden und

legitimitätsstiftende Evidenzfigur des Heroischen diene der Begriff zunächst sogar, wie am Beispiel des ›Sonnenkönigs‹ gesehen, zur Begründung politischer Systeme wie etwa des Absolutismus im 17. Jahrhundert. Auch im 18. Jahrhundert erfolgen die revolutionären und republikanischen politischen Umbrüche im Zeichen des Lichts der Vernunft. Und in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhundert ist es etwa der glanzvolle gesellschaftliche Auftritt des Parvenü, der den Wegfall traditioneller gesellschaftlicher Legitimationsstrategien kompensieren und seinen gesellschaftlichen Aufstieg beglaubigen soll. Im Verlauf der Geschichte verwandelt sich der Begriff *éclat* jedoch immer stärker von einem Topos, einer Figur kulturellen Orientierungswissens, in eine Reflexionsfigur, die unser Wissen über den Helden sowie das Heroische auf den Prüfstand stellt. Man sollte sich allerdings davor hüten, das hat die *longue durée*-Untersuchung von Formen heroischer Ausstrahlung deutlich gemacht, diesen Prozess allein als Folge einer Krise bestimmter Heldenbilder anzusehen. Er ist vielmehr bereits in dem vom Glanz des Helden und dessen Strahlkraft begründeten Beobachtungsdispositiv angelegt, das Publikum und Helden aufeinander bezieht. Das Bedürfnis der Gesellschaft nach einer Lichtgestalt, deren Glanz das Publikum selbst erleuchtet, korrespondiert dabei mit dessen Funktion, den Held als solchen erst dadurch zu konstituieren, dass es die glanzvolle Ausstrahlung des Helden zurückspiegelt. Der Glanz des Helden ist das Medium einer wie auch immer idealtypischen unmittelbaren Kommunikation zwischen dem Helden und dem sich auf ihn projizierenden Publikum.

Doch auch wenn dieses Dispositiv ursprünglich der gesellschaftlichen Selbstbespiegelung im Zeichen der Affirmation einer bestimmten heroischen Ethik diene, hat sich gezeigt, wie bestimmte Effekte der (visuellen) Wahr-

nehmung des Helden in seinem Glanz diese Funktionalisierung heroischer Ausstrahlung durch Gesellschaft bzw. Publikum problematisieren. Dazu zählen u.a. skeptische Fragen nach dem Grad der Entsprechung der strahlenden Oberfläche heroischer Erscheinung und authentischem Heldentum. Dazu gehört aber auch, wie das Beispiel von Mme de Lafayettes *La Princesse de Clèves* gezeigt hat, die Frage, wie sehr das mimetische Begehren der Protagonisten, das sich auf das Begehren des Anderen richtet, die ›prästabilisierte‹ Harmonie der Koexistenz heroischer Figuren gefährdet. Die Inszenierung dieses mimetischen Begehrens erfolgt dabei oftmals über die Darstellung des erwähnten Dispositivs wechselseitiger Betrachtung von Held und Publikum, weshalb viele der behandelten Texte – u.a. in Form von Porträtbeschreibungen des Helden im gesellschaftlichen Rahmen oder über die Ausgestaltung von Momenten der Begegnung von Held und Publikum auf Festen und aus Anlass anderer gesellschaftlicher Zusammenkünfte – weniger das Schlachtfeld und damit den Raum heroischer Bewährung als vielmehr den gesellschaftlichen Raum als denjenigen von (De-)Heroisierungsdynamiken fokussieren. Die Langlebigkeit der Figur des Glanzes des Helden verdankt sich somit nicht zuletzt dem Umstand, dass sie paradoxerweise auch in der Lage ist, die Ambivalenz des Helden, auch seine Schattenseiten bzw. seine dunklen Seiten mit in den Blick zu nehmen.

Die komplexe literarische Arbeit am Begriff *éclat* als eine Form der Auseinandersetzung mit dem Helden hat im Laufe der Zeit verschiedene Formen angenommen: etwa die genderspezifische Aufspaltung des *éclat*-Begriffs bei Mme de Lafayette i.S. einer Inszenierung des Glanzes weiblicher Tugend, der sich als inkompatibel mit jenem der Galanterie eines Duc de Nemours erweist. Unter *gender*-Gesichtspunkten hätte eine Linie verfolgt werden

können, die auch jenseits des 17. Jahrhunderts weibliche Ausprägungen eines heroischen *éclat* stärker fokussiert hätte, die libertine Literatur war ein kurz erwähntes Beispiel, Suzannes Kampf gegen ihre Unterdrückung in Diderots *La Religieuse* ein anderes. Weitere Formen der am Begriff und der Inszenierung des *éclat* ansetzenden Auseinandersetzung mit dem Heroischen war die Multiplikation der Bezugfelder des heroischen *éclat* zwischen Heroisierung und Deheroisierung bei Diderot, von seiner Verwendung im libertinen, religiösen bzw. religionskritischen Kontext über jenen kriegerischen Heldentums bis hin zu jenem der sogenannten *grands hommes* etc., der Versuch Chateaubriands, durch die Transformation der Licht-Metaphorik den Glanz Napoleons rhetorisch abzublenken, oder Victor Hugos, Licht und Dunkelheit der napoleonischen Heldenfigur und der von ihr geprägten Zeit paradoxal zu verklammern. Der Einsatz von Ironie und anderen indirekten Darstellungsformen, mit denen Hugo auf das bereits zum Stereotyp gewordene Bild Napoleons reagiert, nimmt den Helden als Figur und (selbsternannten) Repräsentanten des *éclat* geschichtsphilosophisch überhöhter historischer Entwicklungen ernst und präsentiert bzw. kritisiert ihn zugleich im Zeichen der deheroisierenden Logik des Karnevals. Diese Arbeit am Begriff kann dabei auch extreme Formen annehmen, wie etwa Diderots paradox anmutendes Unterfangen, bei seiner Beschreibung zweier traditioneller Heldendarstellungen in Gemälden die Phänomenologie des Heldenbildes, zu der die lichtvolle Erscheinung des Helden auch weiterhin gehört, fortzuführen, den Begriff des *éclat* jedoch zu tilgen und damit das traditionelle Verständnis vom Glanz des Helden zu problematisieren.

Die von den untersuchten Autoren sehr bewusst betriebene Auseinandersetzung mit den medialen, und d.h. hier

insbesondere textuellen Äquivalenten der Vorstellung vom Glanz des Helden sowie die Tatsache, dass sich die Literatur nicht selten als der eigentliche *dispensator gloriae* versteht, führen zu einer kritischen Betrachtung der zur Heroisierung, aber auch zur Deheroisierung eingesetzten künstlerischen und sprachlichen Mittel sowie ihrer Effekte. Anders gesagt: Die Selbstreflexion der Literatur im Modus des Heroischen kommt der Reflexion des Heroischen selbst gleich. Dies gilt nicht nur für die Literatur, sondern für (mediale) Artikulationen des Heroischen in grundsätzlicher Weise. Tocqueville etwa verdeutlicht für die Zeit vor, aber auch nach der Französischen Revolution, für Absolutismus wie demokratische Gesellschaft, dass Heroisierung ein Phänomen des (kollektiven) Imaginären ist, das er, zunächst einmal in einem gänzlich außerliterarischen Sinn, als poetisch bezeichnet. Es geht um die Distanz als ein laut Tocqueville im Ancien Régime auf die Vergangenheit, beim Helden der demokratischen Gesellschaft auf die Zukunft bezogenes Merkmal der auratischen Erscheinung des Helden. Sie wird durch das Imaginäre sowie seinen fiktionalen Konterpart im Modus der Repräsentation des Heroischen zu überbrücken gesucht, um eine Nähe zum Publikum herzustellen, ohne die Heroisierung ebenso wenig vorstellbar ist wie ohne Distanzeffekte. Chateaubriand hatte seinerseits diesen heroisierenden Distanzeffekt am Beispiel des Todes von Napoleon in der Ferne evoziert, Hugo angesichts der gleichen historischen Figur vom »obscurissement légendaire«, vom Dunkel der Legende als Teil von Heroisierungsprozessen gesprochen.

Insofern die literarische Darstellung des Helden in seinem Glanz auch epistemologische Problematiken impliziert (von der Schein-Sein-Problematik über die Illumination, aber auch die Blendung des Publikums bis hin zur gerade dargestellten Problematik der Repräsentation), ist

die Heldenfigur in einer gewissen Weise immer auch schon eine potentiell postheroische Figur, i.S. einer in ihrer Darstellung geleisteten Reflexion des Heroischen. Beispiele wären der Held, wie ihn uns die Romane des 19. Jahrhunderts, insbesondere der postnapoleonischen Zeit, vor Augen führen, als Wiedergänger in einer nicht mehr epischen, sondern prosaischen Zeit, dessen Rückkehr unter Einsatz komplexer erzähltechnischer Konfigurationen inszeniert wird, aber auch die Figur des Dandy, der sich in einer gegenüber dem Künstler, der Kunst und ihren Idealen indifferenten Gesellschaft zum Heros stilisiert, bei dem Kunst und gesellschaftliches Handeln i.S. einer Lebenskunst zusammenfallen. Und ganz grundsätzlich gilt dies womöglich für jede Heldenfigur, deren Glanz sich gemäß der Logik von Heroisierung und Deheroisierung stets einzutrüben oder verloren zu gehen droht, und dessen Rückgewinnung i.S. einer Reheroisierung durch neue Heldentaten bzw. das Erschließen neuer Felder des Heroischen angestrebt wird – dieser intermittierende Charakter des heroischen Glanzes, des *éclat du héros*, belegt, dass der Moment heroischer Apotheose immer auch schon ein Kippmoment darstellt, Heroisierung und Deheroisierung zusammenfallen können.²⁷⁷

Gerade weil der *éclat* als Figur des Lichts und der Blendung den Blick auf den Helden sowohl freigibt als auch verdeckt, Heroisierung und Deheroisierung zugleich bezeichnet, bringt das Bild vom Glanz des Helden den Wunsch des Menschen nach einer Projektionsfigur zur Anschauung, die stets aufs Neue menschliche Grenzen transgrediert und transzendiert, die für jeden ein anderes Antlitz besitzen kann und deren Faszination nicht zuletzt auf ihrer Unbestimmtheit beruht. Vorstehend konnten schlaglichtartig einige Beispiele für literarische Darstellungsformen solcher Heldenfiguren gegeben werden, Protagonisten einer

offenen, nicht abgeschlossenen Geschichte, insofern gerade ihr *éclat*, das Unvorhersehbare ihres Auftritts, konstitutiv für unser Verständnis von Helden und damit von Heldentum ist.

Anmerkungen

1 Maurice Blanchot, *Le Héros*, in: *Nouvelle Revue Française*, 145, 1965, S. 90-104, hier S. 93.

2 Übersetzungen aus dem französischen Original stammen, falls nicht anders angegeben, vom Verfasser. Die Graphie der Zitate aus der Primärliteratur richtet sich nach den jeweils verwendeten historischen bzw. kritischen Ausgaben.

3 Jean Starobinski, *Sur Corneille*, in: ders. (Hg.): *L'œil vivant*, Paris 1999, S. 29-70, hier S. 32.

4 Ebd., S. 58.

5 Jean Starobinski, *Über Corneille*, in: ders. (Hg.): *Das Leben der Augen*, übers. v. Henriette Beese, Frankfurt a.M. u.a. 1984, S. 20-51, hier S. 42.

6 Vgl. Bernhard Giesen, *Die Aura des Helden. Eine symbolgeschichtliche Skizze*, in: Anne Honer (Hg.): *Diesseitsreligion. Zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur*, Konstanz 1999, S. 437-444.

7 Starobinski, *Sur Corneille*, S. 60.

8 Mein ganz herzlicher Dank für ihr so umsichtiges wie eigenständiges Mitwirken beim Entstehen dieses Buchs und für ihr großes Engagement während der Schlussredaktion gilt Johannes Aderbauer, Claudia Müller und Melina Riegel. Henning Hufnagel danke ich für die kritische Lektüre des Kapitels zum Ästhetizismus und seine wertvollen Hinweise.

9 »Éclat«, *Dictionnaire de l'Académie Française*, Bd. 1, Paris 2005, S. 1594; »Éclat«, *Le Nouveau Littré*, Paris 2007, S. 600f.

10 Vgl. Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in: *Studium Generale*, 10, 1957, S. 432-447; Dieter Bremer, *Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 17, 1973, S. 7-35; Karin Becker, *Licht, (L)lumière(s), Siècle des Lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich*, Köln 1994; Rolf Reichardt, *Lumières versus Ténèbres. Politisierung und Visualisierung aufklärerischer Schlüsselwörter in Frankreich vom 17. zum 19. Jahrhundert*, in: ders. (Hg.): *Aufklärung und historische Semantik. Interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte*, Berlin 1998, S. 95-148; Christina Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Frankfurt a.M. 2008; Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald (Hg.), *Entre soleil et lumières. Les stratégies de la représentation et les arts du pouvoir*, Tübingen 2014.

11 Haiko Wandhoff, Christina Lechtermann, Einleitung, in: dies. (Hg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern 2008, S. 7-12, hier S. 7.

12 Vgl. Haiko Wandhoff, Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung. Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts, in: Christina Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern 2008, S. 15-36, hier S. 22.

13 Vgl. Christian Hecht, Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003.

14 Vgl. Theodore Litman, Le sublime en France (1660-1714), Paris 1971.

15 Vgl. Anne Coudreuse, Le refus du pathos au XVIIIe siècle, Paris 2001.

16 Vgl. Brigitta Coenen-Mennemeier, Der schwache Held. Heroismuskritik in der französischen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. u.a. 1999.

17 Vgl. Werner Telesko, Napoleon Bonaparte. Der »moderne Held« und die bildende Kunst (1799-1815), Wien u.a. 1998.

18 Vgl. Werner Telesko, Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne, Wien u.a. 2004.

19 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1989, S. 350-384, hier S. 355.

20 Georges Zaragoza, Héroïsme et marginalité. Le crépuscule du héros, Nantes 2002, S. 11.

21 Philippe Sellier, Le mythe du héros ou le désir d'être dieu, Paris 1970, S. 16.

22 Pierre Corneille, Œuvres complètes, Bd. 1, hg. v. Georges Couton, Paris 1980, S. 716.

23 Ebd., S. 761.

24 Zum Begriff der *gloire* bei Corneille vgl. Andreas Kablitz, Corneilles »Theatrum gloriae«. Paradoxien der Ehre und tragische Kausalistik, in: Joachim Küpper (Hg.): Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?, München 2000, S. 491-552. Zur Affektlogik des klassizistischen Theaters vgl. Jakob Willis, Emotions and affects of the heroic. An analysis of Pierre Corneille's drama »Nicomède« (1651), in: helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen, 1/2, 2014, S. 35-46.

25 Corneille, Œuvres complètes, S. 766.

26 Anonym, »Héroïsme«, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. 8, Stuttgart 1967, S. 181-183, hier S. 181.

27 Jean-François Marmontel, »Gloire«, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. 7, Stuttgart 1967, S. 716-721, hier S. 716.

28 Vgl. Georges Minois, *Histoire de la célébrité. Les trompettes de la renommée*, Paris 2012.

29 Marmontel, »Gloire«, S. 716.

30 Ebd.

31 Voltaire, »Gloire, glorieux, glorieusement, glorifier«, Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. 7, Stuttgart 1967, S. 716, hier S. 716.

32 Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986, S. 193.

33 Vgl. Sylvain Menant, Robert Morrissey (Hg.), *Héroïsme et lumières*, Paris 2010, S. 7.

34 Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement*, Paris 1996, S. 53.

35 Hole Rößler, *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*, Wien 2012, S. 26.

36 Ebd., S. 25f.

37 Vgl. Sylvaine Guyot, *Entre éblouissement et »véritables grâces«*. Racine ou les tensions de l'œil, in: *Littératures classiques*, 82/3, 2013, S. 127-142, hier S. 127.

38 Rößler, *Die Kunst des Augenscheins*, S. 110.

39 Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de Lafayette, *Œuvres complètes*, hg. v. Camille Esmein-Sarrazin, Paris 2014, S. 331.

40 Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de La Fayette, *Die Prinzessin von Clèves*, übers. v. Ferdinand Hardekopf, Zürich 2011, S. 5; v. Verf. bearbeitet.

41 Vgl. Alain Niderst, *La Princesse de Clèves. Le roman paradoxal*, Paris 1973, S. 86f.

42 Vgl. Martin Disselkamp, *Barockheroismus. Konzeptionen »politischer« Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2002.

43 Vgl. Telesko, *Erlösermythen*, S. 43f.

44 Nicolas Faret, *L'honnête homme, ou l'art de plaire à la cour*, Genf 1970, S. 7.

45 Vgl. Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981; Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992; Thomas Gaegtens, *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, Paris 2006.

46 Louis XIV, *Mémoires*, hg. v. Jean Longnon, Paris 1978, S. 136; zit. nach Reichardt, *Lumières*, S. 86.

47 Vgl. Christian Quaeitzsch, »Une société de plaisirs«. Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum, München 2010, S. 87.

48 Molière, *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. v. Edric Caldicott u. a., Paris 2010, S. 994f.

49 Molière, *Le Misanthrope*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Edric Caldicott u. a., Paris 2010, S. 633-726, hier S. 650.

50 Molière, *Psyché*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. v. Edric Caldicott u. a., Paris 2010, S. 420-503, hier S. 439.

51 Molière, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 889.

52 Molière, *Komödien*, übers. v. Gustav Fabricius, München 1970, S. 377; v. Verf. bearbeitet.

53 Vgl. Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris 1976.

54 Vgl. Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014.

55 Vgl. hierzu ausführlicher Andreas Gelz, »L'éclat du héros«. Formen auratischer Repräsentation des Helden im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Bild und Text (Mme de Lafayette, Diderot), in: *Comparatio*, 7/2, 2015, S. 217-236.

56 Vgl. Alain Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris 2008; Jörn Steigerwald, *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650-1710)*, Heidelberg 2011; Ruth Florack, Rüdiger Singer (Hg.): *Die Kunst der Galanterie, Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin u. a. 2012.

57 Lafayette, *Œuvres complètes*, S. 333.

58 Vgl. Isabelle Chariatte, *Transfigurations du héros dans la culture mondaine du siècle classique. Madeleine de Scudéry, La Rochefoucauld, le Chevalier de Méré*, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*, 2/2, 2014, S. 37-47. Zur zeitgenössischen Kritik am heroisch-galanten Roman vgl. Nicolas Boileau, *Dialogue des héros de roman*, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Françoise Escal, Paris 1966, S. 441-489.

59 Vgl. Odette Virmaux, *Les héroïnes romanesques de Madame de Lafayette. La Princesse de Montpensier, La Princesse de Clèves, La Comtesse de Tende*, Paris 1981, S. 13.

60 Lafayette, *Œuvres complètes*, S. 338.

61 Vgl. Niderst, *La Princesse de Clèves*, S. 123.

62 Vgl. Sandrine Léopold, *L'écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir*, Oxford u. a. 2009, S. 103; abweichend Julia Knowlton De Pree, *Analyse du regard dans La Princesse de Clèves*, in: *Romance Notes*, 35/2, 1994, S. 145-151, hier S. 145 und 148.

63 Vgl. Zaragoza, Héroïsme et marginalité, S. 26; Mark Bannister, Condé in context. Ideological change in seventeenth-century France, Oxford 2000, S. 216; Menant, Morrissey (Hg.), Héroïsme, S. 9f. und 13.

64 Vgl. Karlheinz Stierle, Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil, in: Fritz Nies (Hg.): Französische Klassik, München 1985, S. 81-133.

65 Jean de La Bruyère, Les caractères ou les mœurs de ce siècle, in: Œuvres complètes, hg. v. Julien Benda, Paris 1951, S. 59-478, hier S. 97.

66 Ebd.

67 François de La Rochefoucauld, Maximes, hg. v. Jacques Truchet, Paris 1967, S. 8.

68 Ebd., S. 12.

69 Ebd., S. 150.

70 Ebd., S. 47.

71 Paul Bénichou, Morales du grand siècle, Paris 1948, S. 155-180. Für eine kritische Auseinandersetzung mit dieser These vgl. die Dissertation von Jakob Willis, Der Glanz des Helden. Ethik und Ästhetik des Helden im Drama des siècle classique (1630-1680), Manuskript.

72 Transformationen des Heroischen im 18. Jahrhundert untersuchen Henning Ritter, Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime, in: Martin Warnke (Hg.): Politische Kunst. Gebärden und Gebaren, Berlin 2004, S. 1-15; Sylvain Menant, Quatre pistes de recherche sur l'héroïsme au XVIIIe siècle, in: Cahiers parisiens, 2, 2007, S. 436-446, und Menant, Morrissey (Hg.), Héroïsme.

73 Vgl. Jean-Claude Bonnet, Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes, Paris 1998; ders., Le Culte des grands hommes en France au XVIIIe siècle ou la défaite de la monarchie, in: Modern Language Notes, 116/4, 2001, S. 689-704. Zur Darstellung des *grand homme* in der Malerei und Skulptur vgl. Thomas Gaegtgens (Hg.), Le culte des grands hommes (1750-1850), Paris 2009.

74 Vgl. Menant, Quatre pistes, S. 441.

75 Vgl. David Bell, Canon wars in eighteenth-century France. The monarchy, the Revolution and the »grands hommes de la patrie«, in: Modern Language Notes, 116/4, 2001, S. 705-738, hier S. 715.

76 »Pour placer le vrai héros à son rang, je n'ai eu recours qu'à ce principe incontestable: que c'est entre les hommes celui qui se rend le plus utile aux autres qui doit être le premier de tous«, Jean-Jacques Rousseau, Discours sur la vérité la plus nécessaire aux héros, in: der., Œuvres complètes, Bd. 1, hg. v. G. Petitain, Paris 1839, S. 511-517, hier S. 512.

77 Voltaire, Correspondance (1704-1738), Bd. 1, hg. v. Theodore Besterman, Paris 1963, S. 554f.

78 Charles Louis de Secondat de Montesquieu, *Pensées*. Le spicilège, hg. v. Louis Desgraves, Paris 1991, S. 391.

79 Vgl. Menant, *Quatre pistes*, S. 436.

80 Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre, *Discours sur les différences du grand homme et de l'homme illustre*, *Histoire de Scipion l'Africain et d'Épaminondas*. Pour servir de suite aux hommes illustres de Plutarque, Paris 1739.

81 Vgl. Michel Vovelle, *Héroïsation et révolution*. La Fabrication des héros sous la Révolution française, in: Nadia Rigaud (Hg.): *Le Mythe du héros*, Aix-en-Provence 1982, S. 215-234.

82 Vgl. Bonnet, *Naissance*.

83 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. v. Bernard Gagnebin u.a., Paris 1964, S. 962.

84 Vgl. Jackie Pigeaud, Jean-Paul Barbe (Hg.), *Le culte des grands hommes au XVIIIe siècle*, Paris u.a. 1998; Gaetgens (Hg.), *Le culte*.

85 Vgl. zur *République des Lettres* Dena Goodman, *The republic of letters. A cultural history of the French enlightenment*, Ithaca 1994; Daniel Gordon, *Citizens without sovereignty. Equality and sociability in French thought (1670-1789)*, Princeton 1994.

86 Claude-Adrien Helvétius, *De l'esprit*, hg. v. Jacques Moutaux, Paris 1988, S. 123.

87 Claude Adrien Helvétius, *Vom Geist*, Bd. 1, übers. v. Theodor Lücke, Berlin u.a. 1973, S. 163f.

88 Victor de Riqueti Marquis de Mirabeau, *L'ami des hommes ou traité de la population*, Bd. 1, Aalen 1970, S. 66.

89 Marmontel, *Gloire*, S. 717.

90 Bonnet, *Naissance*, S. 29f.

91 Vgl. Mona Ozouf, *Le Panthéon, l'école normale des morts*, in: Pierre Nora (Hg.): *Les Lieux de mémoire*, Paris 1984, S. 139-196.

92 Vgl. Menant, *Quatre pistes*, S. 442.

93 Jean-Paul Marat, *Les Charlatans modernes*, in: *Œuvres politiques (1789-1793)*, Bd. 6, hg. v. Jacques De Cock u.a., Brüssel 1993, S. 3348-3379, hier S. 3369f.

94 Ebd., S. 3370.

95 Voltaire, *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*, in: ders., *Œuvres historiques*, hg. v. René Pomeau, Paris 1957, S. 337-602, hier S. 457.

96 Voltaire, *Romans et contes*, hg. v. Frédéric Deloffre u.a., Paris 1979, S. 150.

97 Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, hg. v. Catriona Seth, Paris 2011, S. 18.

98 Vgl. Sylvain Menant, Dominique Quéro (Hg.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris 2005.

99 Vgl. Menant, *Quatre pistes*, S. 439.

100 Vgl. Ebd., S. 436.

101 Louis de Jaucourt, »Héros«, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 8, Stuttgart 1967, S. 182 f., hier S. 182.

102 Vgl. Paul Pelckman, *La sociabilité des cœurs. Pour une anthropologie du roman sentimental*, Amsterdam 2013.

103 Vgl. Jean-Claude Bonnet, *En guise de conclusion. Le débat sur l'héroïsme au XVIIIe siècle*, in: Sylvain Menant, Robert Morrissey (Hg.): *Héroïsme et lumières*, Paris 2010, S. 251-256, hier S. 251.

104 Vgl. Ebd.

105 Philippe-Louis Gérard, *Le Comte de Valmont ou les Égarements de la raison*, Bd. 2, Paris 1826, S. 352.

106 Jacques Bénigne Bossuet, *Méditations sur l'Évangile*, Bd. 10, Versailles 1816, S. 73.

107 Philippe-Louis Gérard, *Le comte de Valmont ou les Égarements de la raison*, Bd. 1, Paris 1775, S. 358.

108 Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Bernard Gagnebin, Paris 1959, S. 657-992, hier S. 934.

109 Ebd., S. 935.

110 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. v. Henri Coulet u.a., Paris 1964, S. 376.

111 Jean-Jacques Rousseau, *Julie oder Die neue Héloïse*, übers. v. Dietrich Leube, München 2003, S. 392; v. Verf. bearbeitet.

112 Vgl. Becker, *Licht*; Reichardt, *Lumières*.

113 Wandhoff, *Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung*, S. 32.

114 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Bd. 2, hg. v. Jean-Claude Bonnet, Paris 1994, S. 374.

115 Ebd., S. 417.

116 Vgl. Luigi Mascilli Migliorini, *Le mythe du héros. France et Italie après la chute de Napoléon*, Paris 2002, S. 17.

117 Vgl. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, in: *Romanciers du XVIIIe siècle*, Bd. 2, hg. v. Marguerite du Cheyron, Paris 1965, S. 1227-1325, hier S. 1291.

118 Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *La chaumière indienne*, London u.a. 1796, S. xix.

119 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, S. 1282.

120 Ebd., S. 1283.

- 121** Ebd., S. 1295f.
- 122** Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, Paul und Virginie, übers. v. Wilhelm Dreecken, Lahr 1947, S. 136f.
- 123** Vgl. hierzu ausführlicher Gelz, L'éclat.
- 124** Denis Diderot, Œuvres complètes, Bd. 25, hg. v. Jean Deprun u.a., Paris 1986, S. 341.
- 125** Denis Diderot, Contes et romans, hg. v. Jean-Christophe Abramovici u.a., Paris 2004, S. 141.
- 126** Ebd., S. 137.
- 127** Denis Diderot, Œuvres philosophiques, hg. v. Michel Delon u.a., Paris 2010, S. 490.
- 128** Ebd., S. 557.
- 129** Denis Diderot, De la suffisance de la religion naturelle, in: ders., Œuvres complètes, Bd. 1, hg. v. Jules Assézat, Paris 1875, S. 259-273, hier S. 273.
- 130** Denis Diderot, Pensées philosophiques, in: ders., Œuvres philosophiques, hg. v. Michel Delon u.a., Paris 2010, S. 1-31, hier S. 8.
- 131** Diderot, Contes et romans, S. 249.
- 132** Vgl. Roland Mortier, Diderot and the »grand goût«. The prestige of history painting in the eighteenth century, Oxford 1982; Association française pour les célébrations nationales (Hg.), Diderot et l'art, de Boucher à David. Les Salons (1759-1781), Paris 1984; Aurélia Gaillard (Hg.), »Pour décrire un salon«, Diderot et la peinture (1759-1766), Pessac 2007; Elisabeth Lavezzi, Diderot et la littérature d'art. Aspects de l'intertexte des premiers »Salons«, Orléans 2007; Pierre Frantz, Elisabeth Lavezzi (Hg.), Les »Salons« de Diderot. Théorie et écriture, Paris 2008.
- 133** Denis Diderot, Œuvres complètes, Bd. 16, hg. v. Else Bukdahl u.a., Paris 1990, S. 277.
- 134** Ebd., S. 279.
- 135** Ebd., S. 280.
- 136** Vgl. Nikolas Immer, Mareen van Marwyck (Hg.), Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld 2013.
- 137** Vgl. Menant, Quatre pistes, S. 441.
- 138** Vgl. Ebe Nannoni, Le peuple-volcan. Analyse d'une métaphore, in: André Peyronie (Hg.): Révolution Française, peuple et littératures, Paris 1991, S. 41-48; Aurelio Principato, Tourment ou déluge. Métaphores révolutionnaires chez Chateaubriand, in: Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Berchtold u.a. (Hg.): L'événement climatique et ses représentations (XVIIe-XIXe siècles), Paris 2007, S. 464-478, hier S. 464.
- 139** Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, Œuvres complètes, Bd. 1.2, hg. v. Stéphanie Genand u.a., Paris 2013, S. 168.

140 Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *Considérations sur la Révolution française*, hg. v. Jacques Godechot, Paris 1983, S. 64.

141 Vgl. Joseph Campbell, *The hero with a thousand faces*, New York 1949.

142 Vgl. Maurice Descotes, *La légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle*, Paris 1967.

143 Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, hg. v. Tessa Loiseau, Paris 1992, S. 10.

144 Ebd., S. 33.

145 Vgl. u. a. Mascilli Migliorini, *Le mythe*.

146 Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, Bd. 3, hg. v. Yves Ansel u. a., Paris 2014, S. 143.

147 Stendhal, *Die Kartause von Parma*, übers. v. Walter Widmer, München 1978, S. 13; v. Verf. bearbeitet.

148 Stendhal, *Œuvres romanesques*, S. 145.

149 Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. 3, hg. v. Pierre Barbéris, Paris 1976, S. 328.

150 Honoré de Balzac, *Die menschliche Komödie*, Bd. 3, übers. v. Ernst Sander, München 1971, S. 593.

151 Balzac, *La Comédie humaine*, S. 355.

152 Balzac, *Die menschliche Komödie*, S. 621; v. Verf. bearbeitet.

153 Jules Sandeau, *Mademoiselle de la Seiglière*, Paris 1887, S. 175.

154 Ebd., S. 217.

155 Alfred de Vigny, *Servitude et grandeur militaires*, Bd. 3, hg. v. François Germain, Paris 1965, S. 129.

156 Ebd., S. 153.

157 Vgl. Benjamin Marquart, *Deheroisierung im politischen Diskurs. Chateaubriands Auseinandersetzung mit Napoleon (1814-1821)*, in: *helden. heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*, 3/1, 2015, S. 135-146.

158 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Bd. 1, hg. v. Maurice Levaillant u. a., Paris 2013, S. 739f.

159 Vgl. Telesko, *Napoleon*.

160 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, S. 694.

161 Ebd., S. 75.

162 Nicolas Boussard, *L'odieux de la paix, l'apologie de la guerre et la nostalgie de la gloire selon Stendhal*, in: Michel Arrous (Hg.): *Napoléon, Stendhal et les Romantiques. L'armée, la guerre, la gloire*, Saint-Pierre-du-Mont 2002, S. 169-196, hier S. 171.

163 Michel Crozet, *Napoléon et Stendhal. Gloire militaire et gloire littéraire*, in: Michel Arrous (Hg.): *Napoléon, Stendhal et les Romantiques. L'armée, la guerre, la gloire*, Saint-Pierre-du-Mont 2002, S. 367-422, hier S. 370.

164 Vgl. Michael Garval, *A dream of stone. Fame, vision and monumentality in nineteenth-century French literary culture*, Delaware 2004, S. 84.

165 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, S. 1024f.

166 Vgl. Garval, *A dream of stone*.

167 Vgl. Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris 1973; Garval, *A dream of stone*; Élise Radix, *L'homme-Prométhée vainqueur au XIXe siècle*, Paris u.a. 2006; Alexander Sturgis u.a. (Hg.), *Rebels and martyrs. The image of the artist in the nineteenth century*, London 2006.

168 Vgl. Garval, *A dream of stone*, S. 161 und 166.

169 Vgl. Victor Hugo, *Les Misérables*, hg. v. Maurice Allem, Paris 1951, S. 325.

170 Vgl. Maurice Descotes, *Victor Hugo et Waterloo*, Paris 1984.

171 Hugo, *Les Misérables*, S. 327.

172 Ebd.

173 Ebd.

174 Ebd., S. 358f.

175 Ebd., S. 327.

176 Ebd., S. 365.

177 Victor Hugo, *Die Elenden*, Bd. 1, übers. v. Paul Wiegler, Berlin 1983, S. 386.

178 Hugo, *Les Misérables*, S. 351.

179 Ebd., S. 689.

180 Vgl. Ebd., S. 354.

181 Ebd., S. 360.

182 Vgl. Peter Heidenreich, *Textstrategien des französischen Sozialromans im 19. Jahrhundert am Beispiel von Eugène Sues »Les mystères de Paris« und Victor Hugos »Les Misérables«*, München 1987, S. 331f.; Pierre Laforgue, Gavroche. *Études sur »Les Misérables«*, Paris 2014, S. 65-67.

183 Vgl. Karen Masters-Wicks, *Victor Hugo's »Les Misérables« and the novels of the grotesque*, New York u.a. 1994.

184 Hugo, *Les Misérables*, S. 356.

185 Vgl. Ebd., S. 356f.

186 Vgl. Ebd., S. 357f.

187 Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. 6, hg. v. Pierre Citron u.a., Paris 1977, S. 80.

188 Ebd., S. 81.

189 Ebd., S. 77.

190 Ebd., S. 178.

- 191** Ebd., S. 180.
- 192** Ebd., S. 311.
- 193** Ebd., S. 180.
- 194** Ebd., S. 311.
- 195** Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *Corinne ou l'Italie*, hg. v. Claudine Hermann, Paris 1979.
- 196** Ebd., S. 93f.; vgl. Roselyne de Villeneuve, *Saint-Pierre, un pôle dans l'univers de Corinne. Résurgences et correspondances*, in: Simone Balayé (Hg.): *L'éclat et le silence*, Paris 1999, S. 109-143, hier S. 117.
- 197** Vgl. Jacques-David Ebguay, *Le héros balzacien*, Saint-Cyr-sur-Loire 2010.
- 198** Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. 3, hg. v. Pierre Barbéris u.a., Paris 1976, S. 290.
- 199** Ebd.
- 200** Ebd., S. 1329.
- 201** Vgl. Michel Guérin, *L'Ambition ou la gloire en deuil*, in: Michel Arrous (Hg.): *Napoléon, Stendhal et les Romantiques. L'armée, la guerre, la gloire*, Saint-Pierre-du-Mont 2002, S. 237-264.
- 202** Vgl. Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. 5, hg. v. Roland Chollet u.a., Paris 1977, S. 793.
- 203** Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. 7, hg. v. Patrick Berthier u.a., Paris 1977, S. 847.
- 204** Honoré de Balzac, *Die menschliche Komödie*, Bd. 8, übers. v. Ernst Sander, München 1971, S. 698; v. Verf. bearbeitet.
- 205** Balzac, *La Comédie humaine*, Bd. 5, S. 164.
- 206** Ebd., Bd. 3, S. 231.
- 207** Ebd., S. 139f. und 143.
- 208** Balzac, *Die menschliche Komödie*, Bd. 3, S. 388 und 392; v. Verf. bearbeitet.
- 209** François René de Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, Bd. 1, hg. v. Maurice Regard, Paris 1969, S. 71.
- 210** Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, in: ders., *Œuvres*, Bd. 2, hg. v. Jean-Claude Lamberti, Paris 1992, S. 1-862, hier S. 258.
- 211** Vgl. Ebd., S. 586.
- 212** Ebd., S. 585.
- 213** Ebd., S. 587.
- 214** Vgl. Martin Schössler, *Demokratie modern denken. Die Entschlüsselung des modernen Gemeinwesens bei Alexis de Tocqueville*, Wiesbaden 2014, S. 19.
- 215** Tocqueville, *De la démocratie*, S. 586.
- 216** Ebd., S. 587.

- 217** Ebd., S. 584.
- 218** Alexis de Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika, Bd. 2, übers. v. Hans Zbinden, Stuttgart 1962, S. 85; v. Verf. bearbeitet.
- 219** Tocqueville, De la démocratie, S. 585.
- 220** Ebd., S. 586.
- 221** Tocqueville, Über die Demokratie in Amerika, S. 87; v. Verf. bearbeitet.
- 222** Hugo, Les Misérables, S. 603 und 605.
- 223** Ebd., S. 605.
- 224** Ebd., S. 603.
- 225** Victor Hugo, Die Elenden, Bd. 2, übers. v. Paul Wiegler, Berlin 1983, S. 20; v. Verf. bearbeitet.
- 226** Hugo, Les Misérables, S. 603.
- 227** Vgl. Ebd.
- 228** Ebd., S. 608.
- 229** Ebd.
- 230** Ebd., S. 605.
- 231** Ebd., S. 606.
- 232** Vgl. Ebd., S. 606f.
- 233** Ebd., S. 606.
- 234** Ebd., S. 607.
- 235** Ebd.
- 236** Hugo, Die Elenden, Bd. 2, S. 25; v. Verf. bearbeitet.
- 237** Hugo, Les Misérables, S. 608.
- 238** Gustave Flaubert, Œuvres, Bd. 2, hg. v. René Dumesnil u. a., Paris 1968, S. 320.
- 239** Charles Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, in: ders., Œuvres complètes, Bd. 2, hg. v. Claude Pichois, Paris 1976, S. 683-724, hier S. 711 f.
- 240** Ebd., S. 709.
- 241** Vgl. Marie-Christine Natta, La grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme, Paris 1991, S. 25; Alain Montandon (Hg.), L'Honnête homme et le dandy, Tübingen 1993.
- 242** Vgl. Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, S. 709.
- 243** Ebd.
- 244** Vgl. Rhonda Garelick, Rising star. Dandyism, gender and performance in the fin de siècle, Princeton 1998, S. 33.
- 245** Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, S. 687.
- 246** Karin Westerwelle, Der Dandy als Held, in: Merkur, 63/9-10, 2009, S. 888-896, hier S. 894.
- 247** Vgl. Charles Baudelaire, Le spleen de Paris, in: ders., Œuvres complètes, Bd. 1, hg. v. Claude Pichois, Paris 1976, S. 229-319, hier S. 299 f.
- 248** Ebd., S. 244.

- 249** Ebd., S. 238f.
- 250** Ebd., S. 305.
- 251** Ebd., S. 239.
- 252** Ebd., S. 286.
- 253** Charles Baudelaire, *Les Fusées*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. v. Claude Pichois, Paris 1976, S. 1247-1265, hier S. 1255.
- 254** Ebd., S. 1257.
- 255** Ebd., S. 1265.
- 256** Hans-Joachim Schickedanz, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheteten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt a.M. u.a. 2000, S. 31.
- 257** Théodore de Banville, *Les Exilés*, in: ders., *Œuvres*, hg. v. Alphonse Lemerre, Paris 1890, S. 1-211, hier S. 185.
- 258** Ebd., S. 186.
- 259** Ebd., S. 7.
- 260** Ebd., S. 14.
- 261** Ebd., S. 137.
- 262** Alphonse de Lamartine, *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, hg. v. Christian Croisille, Paris 2009, S. 80.
- 263** Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, Paris 1988.
- 264** Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, in: ders., *Œuvres poétiques*, hg. v. Marius-François Guyard, Paris 1963, S. 1-83, hier S. 7.
- 265** Alphonse de Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, in: ders., *Œuvres poétiques*, hg. v. Marius-François Guyard, Paris 1963, S. 109-192, hier S. 118-123.
- 266** Théophile Gautier, *Émaux et camées*, hg. v. Claudine Gothot-Mersch, Paris 1981, S. 149.
- 267** Ebd., S. 148.
- 268** Ebd.
- 269** José Maria de Heredia, *Œuvres poétiques complètes. Les trophées*, Bd. 1, hg. v. Simone Delaty, Paris 1984, S. 128.
- 270** Ebd.
- 271** Vgl. Ebd., S. 130.
- 272** Ebd., S. 115.
- 273** Vgl. Blanchot, *Le Héros*, S. 93.
- 274** Ebd., S. 104.
- 275** Ebd.
- 276** Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 76.
- 276** Vgl. Andreas Gelz, *Deheroisierung. Überlegungen zur Dynamik des Heroischen*, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*, 3/1, 2015, S. 136-140.