

Der Dandy als Held

Heroische Größe in der bürgerlichen Welt

»Die Enthüllung heroischer Zeiten« – mit dieser verheißungsvollen Formel kündigt die Satirezeitung *Le Charivari* eine neue Serie von Honoré Daumier an. Von 1841 bis 1843 erscheinen die amüsanten Blätter der *Histoire ancienne*. In brutaler Weise habe sich Daumier der Antike und Mythologie bemächtigt, urteilt Charles Baudelaire, und auf sie gespuckt. »Und der hitzige Achill, und der schlaue Odysseus, und die brave Penelope, und Telemach, dieser große Tolpatsch, und die schöne Helena, die Troja ins Verderben stürzte«, ziehen an uns vorüber, und »sie alle erscheinen uns in einer possenhaften Hässlichkeit, die an die abgewrackten Körper der klassischen Schauspieler erinnert, die in den Kulissen eine Prise Schnupftabak nehmen.«

Im Heldenkatalog verwandelt Baudelaire einst edle Beiwörter, die als Auszeichnung des Helden und seines Handelns für das Gemeinwohl galten, in alltägliche Eigenschaften. Der Abstand von antikem Vorbild und moderner Lebenswelt ist unüberbrückbar, die heroische Geste auf der klassischen Theaterbühne ist nur noch Pose, die mit einer alltäglich modernen Lebenswelt zusammenstößt. Die Heldenrolle vermag auch in der klassischen Imitation keine substantielle Einheit herzustellen. Im Medium der Karikatur ist zerstört, was noch in der zeitgenössischen Malerei, beispielsweise in den Darstellungen Napoleons, als heroisch intendiert ist.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Karikaturen der *Antiken Geschichte* zeigt nichts eindrücklicher als den Verfall des heroischen Körpers. An den Körperbildern bemisst sich das heroische Leitbild, zeigt sich der Abstand von Antike und Moderne. Natürlich ist es der zeitgenössische Bourgeois, der in der angemäßen Rolle des antiken Heros von Daumier ridiculisiert wird. Gesten und Gesichtszüge, die der Lebenswelt des 19. Jahrhunderts zugehören, sind mit dem antiken Typus, wie er in Statuen oder klassizistischen Körperformen zum Beispiel bei Jacques-Louis David als Ideal ausgebildet ist, nicht in Einklang zu bringen. Das Nackte in den Körperbildern erscheint in überhängenden Bäuchen, stakig dünnen oder zu breiten Männerbeinen, in verdickten Gestalten. Es hebt die unproportionalen und unathletischen Figuren hervor, die darin den eklatantesten Abstand zum heroisch-kriegerischen Typus aufweisen. Noble oder elegante Haltung verunglückt als gestelzte Intention, wenn der »siegreiche Menelaos« vor dem Hintergrund des brennenden Troja das gestreckte Bein geziert auf der Fußspitze aufsetzt, die nicht im Kothurn, sondern im graziilen Ballettschuh steckt. Zwar fallen vom parallel zum Bein weit vorgestreckten Schwert einige Tropfen Blut, aber die lässig-possenhafte Hand am Schaft zeigt, dass das Schwert nur vorgeführt wird und das Blut nicht vom im erhabenen Zweikampf gefallenen Gegner stammt.

Daumier zeigt uns keine realen Verhaltensweisen des Bürgers, sondern

Projektionen idealer Größe, in die jener sich durch Bilderwelten aus Literatur und Kunst hineinzusetzen wünscht. Es ist folglich dieser antiquarische Traum eigener Größe, den Daumier aufs Korn nimmt. Epische Erzählungen und enkomastische Rede, Skulpturen und Gemälde haben den Traum vom Helden, von der Exaltierung des Ich in Pathosformen, Bildern und imaginären Vorstellungen gestaltet. Ihnen liegt der unaufhebbare Wunsch zugrunde, mittels des heroischen Vorbilds die banalen und alltäglichen Grenzen des Lebens zu transzendieren. Der Held ist derjenige, der Grenzen überschreitet. Bewundernswürdig ist seine Souveränität, die sich in besonderer Abkunft und in Wundererscheinungen bereits vor der Geburt ankündigt, die sich in körperlicher Kraft, in Schnelligkeit und Waffengewalt zeigt und Standfestigkeit gegenüber Natur, Schicksal oder auferlegtem Gesetz ist. Den Helden umgibt ein besonderer Glanz, sei es der strahlenden Augen, sei es der wunderbar leuchtenden Erscheinung seiner ganzen Person, er wirkt götterähnlich und erregt Bewunderung.

Epische Formen des Erzählens handeln im Besonderen von Heroen und ihren Taten; Seelengröße zeigt sich aber auch im Bösen oder Schlechten, wofür Dantes *Inferno* mit dem stoischen, im Feuergrab sich aufrichtenden Florentiner Politiker Farinata oder mit der Figur des Odysseus, der seiner frevlerischen Wissenslust Schiff, Mannschaft und das eigene Leben opfert, Beispiele geben. In der klassischen Tragödie im Frankreich des 17. Jahrhunderts sind es vor allem die Helden Corneilles, die Seelengröße im militärischen Handeln für die politische Ordnung verkörpern, dem die Liebespassion zumindest vorläufig geopfert wird. Ihre Größe wird auch in den Augen der anderen als ein Exzess gefeiert: So imaginiert in Corneilles *Cid* die Infantin das Blut der Opfer, das den Lorbeer des Helden Rodrigue begießen wird. Dagegen mokierte sich der Jansenist Blaise Pascal über den »ridicolosissimo eroe«. Der Held ist für ihn ein einziger Trug irdischer Größe, dem er als bescheidenen Anti-Heros den christlichen Heiligen gegenüberstellt.

Baudelaires Konzeption des Dandy bezieht sich dialektisch auf den aristokratischen Typus des 17. Jahrhunderts und dessen Ethos zurück und erfasst zugleich das Dandytum als besonderes Kulturphänomen des 19. Jahrhunderts. An der historischen Schwelle des Übergangs von der Aristokratie zur Demokratie, die Baudelaire zunehmend der Ökonomie des Geldes unterstellt sieht, definiert sich das Dandytum als heroische Leistung. Sie soll retten, was selbst dem Untergang geweiht ist. In einer berühmten Formel heißt es: »Das Dandytum ist der letzte Glanz des Heroismus in den Zeiten der Dekadenzen.«

Die Unmöglichkeit, die bürgerliche Welt im Spiegel der Heroen und klassischer Größe zu repräsentieren, illustriert besonders eindrücklich Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary. Sitten der Provinz* aus dem Jahr 1857. Mit seinem sezierenden Blick der Nüchternheit schockierte Flaubert die Leser des 19. Jahrhunderts. Seine Kunst lag geradewegs in »realistischen« Details und Verfahren, die der hohen Literatur unwürdig zu sein schienen und ohne jedes gesellschaftliche Telos ein mediokres Spiegelbild der eigenen Zeit entwarfen. Die für Charles Bovary vorbereitete Mahlzeit, jenes »im

Westerwelle, Karin, Der Dandy als Held, in: Heldengedanken, Über das heroische Phantasma, Meier, Doppelbett 7/24/725, Sept/Okt. 2009, S. 888-896.

Ofen gegarte Stück Kalbfleisch«, das ihm seine Mutter fürsorglich nach Rouen schickt, gehört zu jenen unter »Realismusverdacht« monierten Details. Es erschien als zu wenig erbaulich und verwies auf eine banale Alltäglichkeit, die nicht idealisierend überschritten wurde.

In seinem Roman hat Flaubert auf poetologischer Ebene und in direkter Auseinandersetzung mit antiken Topoi die mangelnde Größe in der bürgerlichen Welt bespiegelt. Er hat den Heroismusverlust verdeutlicht, den ein verklärender Blick auf Kunst und Literatur nicht wahrhaben wollte. Das erste Porträt des männlichen Protagonisten bietet uns keine objektive oder realistische Beschreibung und Veranschaulichung von Charles Bovary. Der mediokre Held ist da noch ein Schüler und wird über eine Beschreibung der Kleidung eingeführt: Das Porträt von Charles Bovary ist eine Karikatur, die Karikatur ein Analysemodus von Wirklichkeit.

Dieser Modus setzt sich im Folgenden im stotternden Hervorbringen seines Namens fort. »Charbovary« erzeugt in der Verballhornung »carrus« (Wagen) und »bos« (Ochse) ein Namenskonzept des niedrigen Personals, überdies evoziert der Name den Titel der Karikaturzeitung *Charivari*. Die Konfrontation zwischen aktuellem Schulalltag und satirischem Antikebezug treibt der geistreiche Schulmeister weiter. Er verwandelt in seiner Anrede die »casquette«, die Mütze von Charles, in einen »casque«, einen Helm. Charles' grotesker Helm steht jenem heroisch furchteinflößenden entgegen, der bei Homer dem kleinen Astyanx beim Abschied Hektors von Andromache Angst macht. Flaubert ironisiert die Kopfbedeckung von Charles Bovary, indem er auf die antike Funktion des schreckeneinflößenden Helms anspielt. Das Heroische, die Größe der Erscheinung der Figur ist gänzlich zurückgenommen, der Schrecken geht nunmehr vom hässlich-banalen Gegenstand aus.

Der angebahnte Vergleich zwischen antik-epischer und moderner Kleidung und Welt wird im Folgenden durch den Erzähler weitergeführt: Die Beschreibung des Lachens der Schüler erscheint vor dem Hintergrund des virgilischen Sturmwindes des Meeres, die Mütze von Charles konturiert sich vor dem homerischen Objekt des Schilds des Achill. Doch die stärkste Form der Verzerrung des Heldenhaften und der schönen Ordnung von Welt liegt in der Beschreibung der »casquette« als Parodie der Homerischen Schildbeschreibung des Achill aus dem 18. Buch der *Ilias* vor: »der *Neue* hielt seine Mütze immer noch auf den Knien. Es war eine dieser vielgestaltigen Kopfbedeckungen, die etwas von einer Pelzmütze, einer Tschapka, einem Filzhut, einer Otterfellkappe und einer Baumwollmütze haben ... Eiförmig und über Stäbchen gespannt, fing sie mit drei kreisrunden Wülsten an, dann wechselten, durch einen roten Streifen getrennt, Rauten aus Samt und Kaninchenfell; schließlich folgte eine Art Sack, der in einem kartonierten Polygon endet, das mit verwickelter Litzenstickerei bedeckt war, und von dem an einer langen, zu dünnen Kordel, eine kleine Troddel aus Goldfäden wie eine Quaste herunterhing. Sie war neu; der Schirm glänzte.«

Bei Homer berichtet der Erzähler, wie der Schild für Achill in kostbaren Materialien gefertigt wird, und beschreibt, mit welchen zahlreichen Bildern

Hephaistos den Schild geschmückt hat. Neben den kosmischen Elementen Erde, Meer, Himmel mit Sonne, Mond und Sternbildern zeigt er vielfältige Bilder des menschlichen Lebens. Flaubert hat die kosmische Ordnung der Schildbeschreibung und die dargestellten Szenen gänzlich aufgelöst. Bei ihm hat die Mütze physiognomischen Charakter, sie wird mit dem Gesicht eines Dummen verglichen. Als besonderes Objekt der Veranschaulichung der »bêtise« übersteigt die Mütze aber die bereits ausgeführte Beschreibung der individuellen Kleidung und Charakteristik von Charles Bovary, sie führt ins abgrundtief Hässliche und Dumme, das selbst stumm und unattraktiv bleibt. Diese Tiefe ist ein uninteressantes Hässliches, in dem es nichts zu entdecken gibt und keine Erkenntnis zu vermuten ist.

Die grotesk-obszöne Beschreibung der Mütze, die auf den Knien von Charles liegt, ist Zeichen und obszöne Veranschaulichung männlicher Potenz. Sie verweist in ihren ekphrastischen Elementen zugleich auf die Gesetze und Grenzen der schöpferischen Kraft der Autorfigur, die ihren Blick auf die bürgerliche Welt in der Mütze zur Darstellung bringt. Die Mütze steht also nicht nur für den traurigen Helden mit der Narrenkappe Charles Bovary, sie steht auch für die Komposition eines Romans jenseits heroischer Größe: Nicht Ereignis und Geschichte, sondern Langeweile, Dummheit und das Stereotype stehen in seinem Zentrum.

Aristokratie und Heldentum

Die Französische Revolution hat das Ancien Régime und die politische Trägerschaft, den Feudaladel und seine Privilegien, abgeschafft. Nicht erst im 19. Jahrhundert ist damit ein ethisches und ästhetisches Leitbild des »héros« als militärisch-kriegerischer Typus, der Größe, Ruhm und Ehre verkörpert, obsolet geworden. Bereits vor dem demokratischen Zeitalter ist der durch Waffentaten hervortretende Held eine schwindende Kategorie. In Humanismus und Renaissance und im klassischen Zeitalter wird sie von anderen Typen wie dem »honnête homme« und dem »homme illustre« ersetzt. Nach dem Urteil des Chevalier de Méré, der in der Tradition der höfisch-aristokratischen Verhaltensregeln des *Hofmannes* von Baldassare Castiglione steht, fand bereits die Höflings- und Konversationsgesellschaft am Typus des waffengewandten Chevaliers weniger Vergnügen als an jenen »gentilhomme«, die durch Eleganz und Esprit am Hof oder im Salon hervortraten. Castiglione hatte dem angehenden Höfling nicht nur die Aneignung ritterlicher Fähigkeiten und Fertigkeiten, sondern auch die Unterweisung in den Künsten und Wissenschaften empfohlen.

Von Norbert Elias ist die Ausbildung der höfischen Gesellschaft mit ihrem Verhaltenskodex der »politesse« als gewaltdisziplinierend beschrieben worden; mit ihr prägt sich ein europäisch wirksam gewordenes Modell aus. Anders urteilt der Romancier Stendhal, der die Salon- und Hofgesellschaften des 19. Jahrhunderts vor Augen hat. In der Perspektive des ästhetischen Interesses sieht er die Ausbildung einer »extremen Höflichkeit« als ursächlich dafür verantwortlich, »die Energie in den reichen Klassen der Nation« zer-

stört zu haben. An ihre Stelle sei lediglich eine »extreme Eitelkeit« getreten, die, von der Höflichkeit immer weiter angestachelt, ständig im Herzen der Menschen zugenommen habe. Gegen diese Zivilisationsformen stellt Stendhal den »amour-passion«, der mit der Erscheinung des »großen Mannes« verbunden sei. Für seine eigene Zeit diagnostiziert er: »In Frankreich sind die großen Leidenschaften ebenso selten wie die großen Männer.«

Mit der Ausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert haben sich Bild und Modell des Helden entscheidend verschoben. Die Aufklärung hat eine neue Kultfigur, den »homme illustre« und den »grand homme«, geschaffen. Humanität, Milde und Patriotismus, die sich mit großen Talenten und großen Tugenden vereinen, gelten als Eigenschaften des großen Mannes. Ihm gegenüber tritt der Held, der sich durch Kühnheit, Mut und Kenntnis des Kriegshandwerks auszeichnet, zurück. Sein Ruhm scheint mehr von Zufall und Glück bedingt, während den großen Mann innere »virtus« auszeichnet. Die Feier des Vorbilds eigener Größe führt, wie Jean-Claude Bonnet aufgezeigt hat, zur Erfindung des Pantheon und zum Kult der »grands hommes«.

Die zentrale Position des Helden, wie sie im Epos, aber auch in Oden und Hymnen in schönen Taten und tugendhaften Handlungen besungen wird, ist mithin ein jeweils neu zu besetzender Ort, an dem sich neue Figuren präsentieren. Diese erlangen ihr Prestige oder aber ihre melancholische Größe, wenn man sich die Genealogie der alten Platzinhaber vergegenwärtigt. Die Malerei Antoine Watteaus ist auch im Blick auf das 19. Jahrhundert von besonderem Interesse. Watteau hat den dem König vorbehaltenen Platz des lebensgroßen Porträts neu gestaltet und ausgefüllt: Die Position des Helden nimmt ein Anti-Held der Commedia dell'arte ein, der ewig scheiternde Pierrot oder Gilles. Der Kunstkritiker W. Bürger hat 1860 Watteaus besondere Malweise und den symbolisch öffentlichen Repräsentationsverlust pointiert charakterisiert: »Man malte Heroen, und er malte Jahrmarktsgaukler.«

Anders als die mythologisierende und verklärende Repräsentation von Personen des Hofes, die seine Zeitgenossen betrieben, erfand Watteau eine neue Darstellungsart, die mit neuen Gegenständen, ihren besonderen Physiognomien, Gesten und ihren Landschaften zu entdecken war. Eine Figur der Peripherie gelangt ins Zentrum und besetzt die Leerstelle des Helden. Gaukler- und Jahrmarktsgestalten werden zu einer Reflexionsfigur für den Künstler des bürgerlichen Zeitalters. In seinem Prosagedicht *Der alte Jahrmarktsgaukler* lässt Baudelaire diese Figuren Revue passieren. Die »Hercules sans emploi« sind belustigende Jahrmarktsgestalten, denen der alte Kern heroischer Größe der mythologischen Figur noch eingeschrieben ist. Kraftvoll, aber handlungsuntätig, weder für das Gute noch das Böse auf dem Weg, wird Herkules eine Figur des Stillstands und der kostümierten Pose.

Das Regierungs- und Machtpathos von Königen und Fürsten wird in einem Katalog von repräsentativen Prädikaten sichtbar. Sie umgaben sich und ihre Umgebung mit jenen Begriffen, Worten und Zeichen, die ihre Majestas zur Anschauung brachten: Ehre, Exzellenz, Eminenz, Ruhm und Glanz. Zeremonielle Formen von öffentlicher Repräsentation durchdrangen

893

im Ancien Régime weite gesellschaftliche Bereiche. Ein fein gestuftes System von repräsentativ-schmückenden Zeichen gab, wie Balzac im 1830 erschienenen *Traktat des eleganten Lebens* diagnostiziert, über gesellschaftliche Stellung und Privilegien Aufschluss: »Und so sind Wappen, Livrées, rote Kappen, langes Haar, Wetterhähne, rote Absätze, Mitren, Taubenhäuser, Chorgestühl und Weihrauch, Adelsprädikate, Bänder, Diademe, Schönheitspflästerchen, Rouge, Kronen, Schnabelschuhe, Mörser, lange Kleider, Fellpantöffelchen, Scharlachrot, Sporen etc., etc., nach und nach materielle Zeichen für die mehr oder weniger große Nichtbeschäftigung, die sich ein Mann leisten konnte, geworden.«

Nichtbeschäftigung gilt Balzac als ein Privileg des Aristokraten oder des Reichen, der anders als die arbeitstätigen Menschen über Zeit und Geld verfügt, um sich dem »eleganten Leben« zuzuwenden. Die Französische Revolution, so Balzac, habe die Garderobe, die im Laufe von vierzehn Jahrhunderten erfunden wurde, mit Gewalt abgeschafft und in Papiergeld verwandelt. Bloß nach ihrem Geldwert betrachtet, verlieren die symbolischen Zeichen ihren repräsentativen Wert. Aber auch die nachrevolutionäre Gesellschaft habe nicht darauf verzichtet, zwischen Arm und Reich, zwischen Herrschenden und Beherrschten zu unterscheiden. An die Stelle eines Systems der gesellschaftlichen Distinktion von Schichten sei nunmehr in einer Gesellschaft, die die Differenzen abgeschafft habe, ein System der Nuancen getreten. Der gesellschaftliche Mensch zeichne sich gerade dadurch aus, neue Distinktionen zu finden. Die öffentliche Meinung sei jene Kraft, die solche Differenzen durchsetze und damit auch die Mode als System unterhalte. Balzac sieht auf die »hommes de lettres« und die »artistes« und seine gesellschaftliche Aura ist optimistisch, zumindest versucht er für den Künstler eine Ausnahmestellung zu begründen und ihn in seiner Gedankenarbeit als Beherrscher und nicht als den von der Gesellschaft Beherrschten zu etablieren: »Der Artist ist immer groß. Er hat eine eigene Eleganz und ein ihm eigenes Leben, denn in ihm reflektiert alles seine Intelligenz und seinen Ruhm.«

Der Dandy als Held

Balzac hat in seinen Romanen das Scheitern des Dichters in seiner Ambition, auch gesellschaftlich zu reüssieren und im Glanz des aristokratischen Lebensstils zu erscheinen, vorgeführt. In *Die verlorenen Illusionen* ist es der Dichter und Schriftsteller Lucien de Rubempré, mit bürgerlichem Namen Lucien Chardon, der aus der Provinz nach Paris auszieht, um ein gesellschaftliches Ziel zu erreichen: »se mettre en vue«, sich glanzvoll ins Zentrum der Blicke und Wertschätzung zu stellen. In dem Maße, wie er gesellschaftliche Ambitionen verfolgt, sich in der Eleganz und dem Glanz der aristokratischen Gesellschaft schmücken und als Dandy erscheinen will, scheitert Lucien de Rubempré als Dichter, weil er dem Prinzip der geistigen Arbeit abschwört und sich vom Luxus korrumpieren lässt.

Mehr aber noch als an den Regeln des Ausschlusses der aristokratischen Gesellschaft scheitert er an den Verstrickungen der Macht der Presse, die er

aufgrund seiner Eitelkeit nicht zu durchschauen in der Lage ist. Zeitungen und Journale erweisen sich als die eigentlichen Steuerungsinstrumente von öffentlichem Ansehen. Vergleicht man Balzacs Konzeption des Dandy als Figur gesellschaftlichen Aufstiegs mit der späteren von Baudelaire, beansprucht erst Letzterer den Dandy als Reflexionsfigur des Künstlers. Anders als bei Balzac – oder bei Barbey d'Aureville und dessen berühmter Schrift *Über das Dandytum und über George Brummell* von 1845 – steht bei ihm der Dandy in einem profunden Antagonismus zum gesellschaftlichen Feld.

Baudelaire ist von seinem Freund und ersten Biographen Charles Asselineau 1869 als »ultra-fashionable« charakterisiert worden. Das Porträt, das der Maler Émile Deroy 1844 von Baudelaire angefertigt hat, erinnert Asselineau an den jungen Dichter, der seinen Wohnsitz in Paris auf der Ile Saint-Louis hatte und in den schäbigen Vierteln durch einen »Luxus ungewöhnlicher Kleidung« auffiel: Bereits dem »schwarzen Anzug« zugetan, also jener Männerkleidung, die alte Farbenpracht der vorrevolutionären Männermode abgelöst hat, präsentierte sich Baudelaire mit glänzenden Stiefeln, hellen Handschuhen und dem »chapeau de dandy«. Im Medium der frühen Photographien, wie sie uns überliefert sind, zeigt sich Baudelaire nicht als mondäner Dandy. Félix Nadar, Étienne Carjat und Charles Neyt haben ihn in hieratischer Haltung, die nüchterne Züge klerikaler Strenge suggeriert, aufgenommen. Die Pose ist sicherlich nicht nur dem frühen Verfahren und dem Zwang der langen Belichtungsdauer geschuldet. Gehrock oder schwarze Kleidung, große Fliege, Spazierstock oder Zigarre charakterisieren eine Figur des öffentlich-städtischen Raumes, die Privat-Persönliches in keiner Weise preisgibt, aber auch keine Nonchalance, keine »sprezzatura«, vermittelt. Der Blick ist durchdringend, die Mimik abweisend, die zugeknöpfte Kleidung wirkt ernst, keinesfalls lässig oder modisch elegant.

Konzentration und Undurchdringlichkeit, die Baudelaire auf den Photographien zeigt, scheinen seiner neuen Konzeption des Dandy zu entsprechen. Von den Schriften zum Dandytum sind nur zwei besonders zu erwähnen: das Kapitel »Der Dandy« aus der Schrift *Der Maler des modernen Lebens* (1863) und die Tagebuchaufzeichnungen. Danach ist der Dandy die in ihrer Eleganz zugleich distinguierende und abweisende Maske, die der in der Gesellschaft verkehrende Künstler annimmt. Gegenüber seinen wichtigsten Vorläufern Balzac und Barbey d'Aureville zeigt sich Baudelaires deutende Kraft darin, ein im zeitgenössischen Leben bereits ausgeprägtes Muster modischen Verhaltens und der Selbstdarstellung auf die Künstlerfigur zu applizieren. Der Künstler als Dandy präsentiert sich im »vivre masqué« der Öffentlichkeit; die Formen der Eleganz werden zu undurchdringlichen Masken. Zwar sucht der Künstler in der Eleganz eine besondere Originalität, diese soll aber kein hervorstechendes Merkmal sein, sondern selbst im Rahmen des sich Ziemen- den bleiben. Anders als in manifestartigen Selbstdarstellungen, die mit Provokation und Skandal arbeiten, sticht das elegante Detail nicht hervor. Anders als beim romantischen Künstler sind die offene Form der Revolte und die unkonventionelle Erscheinung des Bohemien nicht intendiert. Der dandyistische Künstler will sich von den Massen unterscheiden, aber das beson-

dere Detail ist, wie Roland Barthes diagnostiziert, anders als das Exzentrische nicht oder nur schwer zu imitieren.

An der Oberfläche ist der Dandy eine glatte und abweisende Erscheinung. Er ist eine Figur der Kälte, die die anderen vielleicht berührt oder erstaunt, selbst aber – wie der aristotelische Gott – unbewegt und unberührt bleibt. Alle äußeren modischen und eleganten Zeichen der Kleidung gelten nicht für sich selbst, sie haben auch nicht die Funktion, Geld und Vermögen zur Darstellung zu bringen. Als Kennzeichen von Muße und Luxus, das heißt eines Freiraumes, der über bloße Naturnotwendigkeit hinausgeht, sind sie aber geeignet, eine geistig-spirituelle Dimension des künstlerischen Menschen anzuzeigen, die jenseits aller Zweck- und Nutzenrechnung liegt. Die äußeren Repräsentationszeichen sieht Baudelaire nunmehr als Zeichen einer inneren Größe, die größter Disziplin unterworfen sind. Besteht der disziplinarische Kult auf der einen Seite darin, das Geistige und damit unsichtbare Originalität im gesellschaftlichen Raum in zeremonieller Form zu repräsentieren, so untersteht er auf der anderen Seite dem Imperativ, jede affektunterworfenen Bewegung des Körpers zu unterdrücken. Jede Art von Schockerfahrung, die aus dem äußeren Raum kommen könnte, ist damit ausgegrenzt.

In radikaler Weise ist der Dandy als derjenige gedacht, der weder stoische »admiratio« noch christliche »misericordia« kennt und sich somit jeder menschlichen Kommunikation entfremdet. Der Dichter liegt jenseits jeden Bildes, das die Gesellschaft von ihm hat. Als Figur absoluter Selbstkontrolle wird er als derjenige vorgestellt, der vor dem eigenen Spiegelbild isst und schläft und damit seine leiblichen Bedürfnisse der ständigen Beobachtung des Bewusstseins unterwirft.

Die Beobachtung des Selbst kulminiert in einer autarken Bestimmung des eigenen geistigen Geschicks und in dem Selbstbewusstsein, souverän über Auszeichnung und Rang und damit über Ruhm zu bestimmen. Weder das quantitative Maß menschlicher Wertschätzung, das Votum der Menge, noch die Unterwerfung unter die Nachzeit entscheiden über Ansehen und Ruhm: »Ein großer Mann und Heiliger für sich selbst sein, darin liegt die einzig wichtige Sache.« Profane und spirituell-religiöse Auszeichnung und Anerkennung des Einzelnen werden unabhängig von gesellschaftlichen Instanzen – obwohl auf ihnen noch in der Negation beruhend – aus der Souveränität des seiner selbst bewussten Ich gesetzt. Der Dandy ist folglich eine Figur allergrößter Einsamkeit. In diesem Punkt verbindet sich der Dandyismus auf besondere Weise dem Phänomen literarischer Produktivität und der Rezeption von Kunst. Die Möglichkeit eines Werkes blitzt auf, das sich an niemanden wendet und ohne Leser auskommt. In den *Künstlichen Paradiesen* erscheint der Gedanke größter Einsamkeit von Werk und Autor besonders eindrücklich: »Um endlich alles auszusprechen, ist es unverzichtbar, dass ein Buch für jemanden geschrieben worden ist? Ich habe, was mich angeht, so wenig Geschmack an der lebenden Welt, dass ich, ähnlich diesen empfindsamen und untätigen Frauen, die, so sagt man, ihre Vertraulichkeiten per Post an imaginäre Freunde schreiben, sehr gerne nur für die Toten schreibe.«

Die künstlerische Selbststilisierung im Habitus des Dandy ist eine Auszeichnung jenseits gesellschaftlicher Institutionen. Insofern erscheint der Dandyismus als »eine unklare Institution, genauso seltsam wie das Duell«. Baudelaire erläutert den Dandyismus über einen obsoleten, institutionell abgeschafften Ehrenkodex des Ancien Régime und erneuert auf der Ebene der künstlerischen Erfindung einen Wert und eine Distinktion, ohne dass in der modernen demokratischen Gesellschaft eine Institution bestehen würde, die den Rahmen des Dandytums definieren könnte. Mit Pierre Pachet gesprochen ist der Kampf von zwei Helden, die sich von der übrigen sozialen Welt im Ritus des Duells isolieren, durch die Vereinzelnung des Dandy ersetzt. Der Dandy sucht Distinktion und Hervorhebung seiner selbst in einer Welt, wo es keine Verfahrensweisen gibt, die ihm dies gestatteten. Das Heroische des Dandyismus liegt in der Erfindung und Aufrechterhaltung eines artifiziellen Systems der Auszeichnung, die eine Differenz im Geistig-Spirituellen markiert, aber durch keine gesellschaftliche Instanz abgesichert wird. Der heroische Dandyismus verweist auf die Produktivität des Künstlers, die sich gegen die Kommunikationslosigkeit in der indifferenten Gesellschaft und auch gegen die eigene Diagnose, für die Toten zu schreiben, aufrechterhält. Heroisch ist der Dandyismus in dem Maße, wie er diesen agonalen Momenten standhält.

Und was ist mit Baudelaires Verdikt »Die Frau ist das Gegenteil des Dandy«? Wenn in der bürgerlichen Welt heldenhafte Größe und »passio« nicht möglich sind und diese Welt zudem von – wie Stendhal feststellt – einer alles eintüschenden Hypokrisie beschädigt wird, so scheint doch gerade im Roman des 19. Jahrhunderts der weiblichen Imagination eine besondere Funktion für die Schaffung von differentiellen Rollenentwürfen und die Genese des anderen, neuen Helden zuzukommen.

Die Überlegenheit von weiblichem Selbstbewusstsein und weiblicher Phantasie spielt Baudelaire in seiner frühen Novelle *La Fanfarlo* aus. Der Düpierte der Erzählung ist am Ende der dandyhafte Samuel Cramer, der sich gegenüber den weiblichen Figuren und ihren Strategien nicht behaupten kann. Überdies hat Baudelaire in seiner Besprechung von Flauberts Roman in *Emma Bovary* den leidenschaftlichen Gegenpol zur banalen und leidenschaftslosen Bürgerlichkeit gesehen. Im Widerspruch zu den weiblichen Rollenbegrenzungen der Zeit erscheint Emma Bovary als Trägerin eines Dandyismus, der dem Prinzip der Verführung gehorcht. Sie inkarniert das Herrschenwollen über die männliche Welt, auch wenn oder wahrscheinlich gerade weil sie sich dazu banaler Mittel, nämlich jener des eleganten Lebens, der Kleidung und Pomade, bedient. In ihrer Wut anlässlich der gescheiterten Operation ihres Mannes, der ihr keine »jouissance spirituelle« zu geben vermag, bezeichnet Baudelaire sie als »petite lady Macbeth«. Er stilisiert sie damit als eine Figur der Überschreitung – die Frauenfigur Shakespeares in dem Gedicht *Das Ideal* aus den *Blumen des Bösen* als jene Instanz, die gegenüber den banal-kitschigen Kunstformen für eine Größe der Imagination steht, die sich an Michelangelo und Aischylos misst.

Der Hammer redet Dichter und Denker als Helden

»Die Vorstellung, ein Schriftsteller sei ein Held, entbehrt nicht der Komik.« Heinz Schlaffer

Die meisten heutigen Leser von Thomas Carlyles *Helden und Heldenverehrung* (1841) werden wohl nicht wenig erstaunt sein, wenn ihnen die dort behandelten Dichter und Denker als Helden präsentiert werden. Nun ist »Held« eine der höchsten Formen der Anerkennung, die eine Gesellschaft zu vergeben hat – es sollte deshalb nicht verwundern, dass auch diejenigen, die ungeachtet aller sonstigen Verdienste darauf keinen Anspruch erheben können, die Kategorie für sich und ihre Kollegen in Anspruch zu nehmen versuchen: Dichter, Denker und bildende Künstler zum Beispiel. Wie ist es ihnen gelungen, zumindest zeitweilig diese Form der Anerkennung zu ergattern, die doch in so deutlichem Gegensatz zu ihrem Handeln zu stehen scheint?

Der Held ist, was er ist, durch sein Handeln. Heldisches Handeln ist dadurch charakterisiert, dass es um eines höheren Gutes willen ein für die individuelle Existenz des Helden Wesentliches aufs Spiel setzt: sein Leben, sein Wohlergehen, seine Liebe. Das künstlerische und gar denkerische Handeln aber ist wesentlich risikolos, innerlich, zerebral, allenfalls handwerklich in seiner Materialität. Entwürfe, Pläne, Skizzen künstlerischer oder philosophischer Werke können als Werke eigenen Rechts angesehen und anerkannt werden, Entwürfe und Pläne heldischen Handelns gelten zu Recht für wenig oder nichts, sind schlimmstenfalls Maulheldentum.

Das paradigmatische heldische Handeln ist der Kampf, unmetaphorisch: der gewaltsame Versuch, den Gegner zu töten, und dabei das Risiko eingehen, selber getötet zu werden. »Was ist ein Kampf, an dem der Körper nicht beteiligt ist?«¹ Dichten und Denken als Tätigkeiten sind in diesem Sinne risikofrei; die auf diesem Schlachtfeld davongetragenen Wunden sind allenfalls Hämorrhoiden, Rückenschmerzen und nervöse Schlafstörungen.

Es gilt also, die Arbeit des Künstlers und Denkers zu einem dem Helden vergleichbaren Handeln umzugestalten – und zwar generell, unabhängig von ihrem spezifischen Inhalt und ihrer besonderen Form. Rilke deutet Rodins muskelbepackten *Denker*: »Er sitzt versunken und stumm, schwer von Bildern und Gedanken, und alle seine Kraft (die die Kraft eines Handelnden ist) denkt.« Modell für den *Denker* saß übrigens ein Boxer, dem keinerlei denkerische Ambitionen nachgesagt wurden.

Bezeichnenderweise erfolgte diese Qualifizierung des künstlerischen Schaffens als heldisches Handeln erst mit der Abdankung des Monopols des Kriegers (im religiösen Bereich des Märtyrers) auf den Heldenstatus. Zu-

¹ Heinz Schlaffer, *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*. München: Hanser 2007.

Der Dandy als Held

Heroische Größe in der bürgerlichen Welt

»Die Enthüllung heroischer Zeiten« – mit dieser verheißungsvollen Formel kündigt die Satirezeitung *Le Charivari* eine neue Serie von Honoré Daumier an. Von 1841 bis 1843 erscheinen die amüsanten Blätter der *Histoire ancienne*. In brutaler Weise habe sich Daumier der Antike und Mythologie bemächtigt, urteilt Charles Baudelaire, und auf sie gespuckt. »Und der hitzige Achill, und der schlaue Odysseus, und die brave Penelope, und Telemach, dieser große Tolpatsch, und die schöne Helena, die Troja ins Verderben stürzte«, ziehen an uns vorüber, und »sie alle erscheinen uns in einer possenhaften Hässlichkeit, die an die abgewrackten Körper der klassischen Schauspieler erinnert, die in den Kulissen eine Prise Schnupftabak nehmen.«

Im Heldenkatalog verwandelt Baudelaire einst edle Beiwörter, die als Auszeichnung des Helden und seines Handelns für das Gemeinwohl galten, in alltägliche Eigenschaften. Der Abstand von antikem Vorbild und moderner Lebenswelt ist unüberbrückbar, die heroische Geste auf der klassischen Theaterbühne ist nur noch Pose, die mit einer alltäglich modernen Lebenswelt zusammenstößt. Die Heldenrolle vermag auch in der klassischen Imitation keine substantielle Einheit herzustellen. Im Medium der Karikatur ist zerstört, was noch in der zeitgenössischen Malerei, beispielsweise in den Darstellungen Napoleons, als heroisch intendiert ist.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Karikaturen der *Antiken Geschichte* zeigt nichts eindrücklicher als den Verfall des heroischen Körpers. An den Körperbildern bemisst sich das heroische Leitbild, zeigt sich der Abstand von Antike und Moderne. Natürlich ist es der zeitgenössische Bourgeois, der in der angemessenen Rolle des antiken Heros von Daumier ridiculisiert wird. Gesten und Gesichtszüge, die der Lebenswelt des 19. Jahrhunderts zugehören, sind mit dem antiken Typus, wie er in Statuen oder klassizistischen Körperformen zum Beispiel bei Jacques-Louis David als Ideal ausgebildet ist, nicht in Einklang zu bringen. Das Nackte in den Körperbildern erscheint in überhängenden Bäuchen, stakig dünnen oder zu breiten Männerbeinen, in verdickten Gestalten. Es hebt die unproportionalen und unathletischen Figuren hervor, die darin den eklatantesten Abstand zum heroisch-kriegerischen Typus aufweisen. Noble oder elegante Haltung verunglückt als gestelzte Intention, wenn der »siegreiche Menelaos« vor dem Hintergrund des brennenden Troja das gestreckte Bein geziert auf der Fußspitze aufsetzt, die nicht im Kothurn, sondern im grazilen Ballettschuh steckt. Zwar fallen vom parallel zum Bein weit vorgestreckten Schwert einige Tropfen Blut, aber die lässig-possenhafte Hand am Schaft zeigt, dass das Schwert nur vorgeführt wird und das Blut nicht vom im erhabenen Zweikampf gefallenem Gegner stammt.

Daumier zeigt uns keine realen Verhaltensweisen des Bürgers, sondern

Projektionen idealer Größe, in die jener sich durch Bilderwelten aus Literatur und Kunst hineinzuversetzen wünscht. Es ist folglich dieser antiquarische Traum eigener Größe, den Daumier aufs Korn nimmt. Epische Erzählungen und enkomiastische Rede, Skulpturen und Gemälde haben den Traum vom Helden, von der Exaltierung des Ich in Pathosformen, Bildern und imaginären Vorstellungen gestaltet. Ihnen liegt der unaufhebbare Wunsch zugrunde, mittels des heroischen Vorbilds die banalen und alltäglichen Grenzen des Lebens zu transzendieren. Der Held ist derjenige, der Grenzen überschreitet. Bewundernswürdig ist seine Souveränität, die sich in besonderer Abkunft und in Wundererscheinungen bereits vor der Geburt ankündigt, die sich in körperlicher Kraft, in Schnelligkeit und Waffengewalt zeigt und Standfestigkeit gegenüber Natur, Schicksal oder auferlegtem Gesetz ist. Den Helden umgibt ein besonderer Glanz, sei es der strahlenden Augen, sei es der wunderbar leuchtenden Erscheinung seiner ganzen Person, er wirkt götterähnlich und erregt Bewunderung.

Epische Formen des Erzählens handeln im Besonderen von Heroen und ihren Taten; Seelengröße zeigt sich aber auch im Bösen oder Schlechten, wofür Dantes *Inferno* mit dem stoischen, im Feuergrab sich aufrichtenden Florentiner Politiker Farinata oder mit der Figur des Odysseus, der seiner frevlerischen Wissenslust Schiff, Mannschaft und das eigene Leben opfert, Beispiele geben. In der klassischen Tragödie im Frankreich des 17. Jahrhunderts sind es vor allem die Helden Corneilles, die Seelengröße im militärischen Handeln für die politische Ordnung verkörpern, dem die Liebespassion zumindest vorläufig geopfert wird. Ihre Größe wird auch in den Augen der anderen als ein Exzess gefeiert: So imaginiert in Corneilles *Cid* die Infantin das Blut der Opfer, das den Lorbeer des Helden Rodrigue begießen wird. Dagegen mokiert sich der Jansenist Blaise Pascal über den »ridicolosissimo eroe«. Der Held ist für ihn ein einziger Trug irdischer Größe, dem er als bescheidenen Anti-Heros den christlichen Heiligen gegenüberstellt.

Baudelaires Konzeption des Dandy bezieht sich dialektisch auf den aristokratischen Typus des 17. Jahrhunderts und dessen Ethos zurück und erfasst zugleich das Dandytum als besonderes Kulturphänomen des 19. Jahrhunderts. An der historischen Schwelle des Übergangs von der Aristokratie zur Demokratie, die Baudelaire zunehmend der Ökonomie des Geldes unterstellt sieht, definiert sich das Dandytum als heroische Leistung. Sie soll retten, was selbst dem Untergang geweiht ist. In einer berühmten Formel heißt es: »Das Dandytum ist der letzte Glanz des Heroismus in den Zeiten der Dekadenzen.«

Die Unmöglichkeit, die bürgerliche Welt im Spiegel der Heroen und klassischer Größe zu repräsentieren, illustriert besonders eindrücklich Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary. Sitten der Provinz* aus dem Jahr 1857. Mit seinem sezierenden Blick der Nüchternheit schockierte Flaubert die Leser des 19. Jahrhunderts. Seine Kunst lag geradewegs in »realistischen« Details und Verfahren, die der hohen Literatur unwürdig zu sein schienen und ohne jedes gesellschaftliche Telos ein mediokres Spiegelbild der eigenen Zeit entwarfen. Die für Charles Bovary vorbereitete Mahlzeit, jenes »im