

NACH DEM SCHICKSAL: NAPOLEON BEI HEINE UND TOLSTOJ

JAN NIKLAS HOWE 
 (LUDWIG MAXIMILIAN UNIVERSITÄT, MÜNCHEN)

ABSTRACT

The article uses the contrast between Heinrich Heine and Tolstoy's descriptions of Napoleon to explore the paradigm shift from artistic to political figures in nineteenth-century models of genius. Departing from a brief sketch of five fundamental elements of eighteenth-century genius aesthetics, it outlines how poetic genius (personified by Goethe) is succeeded by political genius (Napoleon) in Heine's work. Genius as a political category maintains a constitutive underdetermination which accounts for its superlative and enigmatic quality. At the same time, the politicisation of personal genius means that it can be questioned in terms of historical and military achievements. The article demonstrates that this option of critical evaluation, instrumentalised by Heine against Napoleon's enemies, is turned against the emperor himself in later nineteenth-century accounts, as a brief reading of *War and Peace* exemplifies. Both Heine's exuberant and Tolstoy's polemic depiction of Napoleon are centred on the concept of fate. This focus points to rivalry between literature and politics with regard to the possibility of individual self-assertion. Genius becomes a way of describing historical events that allows for individual agency in the face of necessity and chance, war and mobilised masses; it also re-establishes literature's authority to evaluate historical events.

Der Aufsatz zeichnet anhand gegenläufiger Napoleon-Beschreibungen bei Heine und Tolstoj die Ersetzung des Künstlergenies durch den genialen Feldherrn im neunzehnten Jahrhundert nach. Ausgehend von einer kurzen Skizze zu fünf grundlegenden Elementen der Genieästhetik des achtzehnten Jahrhunderts wird zunächst gezeigt, wie in Heines Schriften poetisches Genie (Goethe) durch politisches Genie (Napoleon) abgelöst wird. Der Genie-Begriff behält dabei auch als politische Kategorie eine konstitutive Unterbestimmtheit, die ihn zu einem unhintergehbaren Superlativ macht. Allerdings wird die Zuschreibung von Genie hinterfragbar, mit Blick auf tatsächliche politische (etwa militärische) Erfolge. Die Begründung für die Zuschreibung von Genie über Handlungen, bei Heine zur Glorifizierung Napoleons eingesetzt, wird im späteren neunzehnten Jahrhundert gegen den Kaiser selbst gewendet, wie eine kursorische Lektüre von *Krieg und Frieden* zeigt. Heines begeistertes Porträt und Tolstoj's Karrikatur Napoleons sind jeweils um das Konzept des Schicksals zentriert und verweisen auf eine Konkurrenz zwischen Literatur und Politik mit Blick auf die Möglichkeit individueller Selbstbehauptung. Genie bedeutet eine Möglichkeit, in der Beschreibung historischer Ereignisse individuelle Handlungsmöglichkeiten wieder einzuführen, gegenüber den Zwängen von Schicksal, Zufall, Krieg und mobilisierten Massen. Bei Heine wie Tolstoj wird ein literarischer Deutungsanspruch gegenüber historischen Ereignissen artikuliert.

Zwischen der Genieästhetik des achtzehnten Jahrhunderts und dem Kreativitätsdispositiv des zwanzigsten erfährt die Konjunktur des schöpferischen Menschen in Europa eine markante Delle. Sie lässt sich über verschiedene literarhistorische Narrative erfassen: über beginnenden Genie-Ekel und Ironisierungen schon um 1800, über die schleichende Pathologisierung des Genies in der Romantik und das Misstrauen realistischer Literaturen gegen übersteigerte Künstler-Repräsentationen, literatursoziologisch über Verschiebungen im künstlerischen Habitus oder schlicht über einen 'Formverbrauchseffekt',¹ dem auch Strategien künstlerischer Selbstvermarktung notwendig unterliegen. Aus dieser Abwendung vom Genie als Modell des Schriftstellers einen generellen Genie-Verzicht der Nachromantik abzuleiten, wäre falsch. Vielmehr lässt sich eine Transformation von einer primär poetischen Kategorie zur politischen Denkfigur des 'Großen Mannes' beobachten, im Zuge derer das Genie unmittelbar anschlussfähig wird für die Beschreibung von Staatsmännern, Feldherren und Erbmonarchen, langfristig und im Vorgriff auf das Kreativitätsdispositiv aber auch anschlussfähig für die Beschreibung individuellen Unternehmertums.² Ich gehe im Folgenden von einer groben Dreiteilung der modernen Geschichte des schöpferischen Menschen aus, die das Dichtergenie als poetologisches Phantasma im achtzehnten Jahrhundert, den großen Mann als politisches Leitbild im neunzehnten Jahrhundert und das kreative Individuum als ökonomisches Paradigma des zwanzigsten Jahrhunderts umfasst.

Die zentrale politische Genie-Figur in der Literatur und in der öffentlichen Wahrnehmung des europäischen neunzehnten Jahrhunderts ist Napoleon. Ich werde im Folgenden versuchen, den Übergang vom Dichtergenie zum Feldherrngenie anhand von Heines Überlegungen zu Goethe und Napoleon zu rekonstruieren, um abschließend die von Heine bereits eröffnete, aber ungenutzte Möglichkeit handlungsorientierter Genie-Kritik anhand von Tolstojs Napoleon-Polemik in *Krieg und Frieden* aufzuzeigen. Genie als politische Kategorie bleibt zwar wie Genie als ästhetisches Konzept konstitutiv unterbestimmt, verliert aber den Status eines unhinterfragbaren Superlativs; Genie wird zugleich aber politisch, militärisch und historisch kritisierbar. Ich möchte an diesen zwei Extrempositionen der literarischen Napoleon-Rezeption mögliche Implikationen der politischen Transformation des Genie-Begriffs für das im achtzehnten Jahrhundert entworfene Leitbild des schöpferischen Menschen skizzieren: Heines Napoleonbegeisterung und Tolstojs

¹ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 77.

² Ich verwende Fabian Heubels Begriff mit Andreas Reckwitz im Sinne einer gesellschaftlichen Gleichzeitigkeit von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt a. M. 2013; Fabian Heubel, *Das Dispositiv der Kreativität*, Darmstadt 2002.

wütende Ablehnung verbindet ein gemeinsames Moment übertriebener Parteinahme, darüber hinaus aber vor allem eine stringente Politisierung des Genies, das als analytische Kategorie der Ästhetik bereits obsolet ist. Bei Heine ist das politische Genie als eine säkulare Ermächtigungsfigur gegenüber Schicksal und Notwendigkeit angelegt, sie bedeutet eine Aufwertung des Einzelnen gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung und eine Aufwertung der poetischen Kategorie des Tragischen gegenüber dem politischen Alltagsgeschäft: Napoleon bewegt die Massen und geht an dieser Bewegung selbst zugrunde. Das ins Politische übersetzte Genie nach Heine bringt eine Konkurrenz von Literatur und Politik mit sich, die sich auf die Möglichkeit individueller Selbstbehauptung gegenüber den Kategorien von Notwendigkeit und Zufall, Bewegung und Masse bezieht. Mit Tolstojs Geniepolemik kehrt der Topos des Genies vom Schlachtfeld in die Literatur zurück und mit ihm ein schwerer und poesiegesättigter Schicksalsbegriff. Schicksal ist in *Krieg und Frieden* ein poetisches Korrektiv des Genies: die Massen bewegen sich unaufhaltsam, und Napoleon bewegt sich mit.

Ausgehen möchte ich von einigen Beobachtungen zum Genie im achtzehnten Jahrhundert. Die folgende Theorieskizze bezieht sich auf Material aus der englischen Empfindsamkeit, der französischen und der deutschen Aufklärung inklusive ihrer Randerscheinungen. Ich greife fünf gemeinsame funktionale Bestimmungen dieser Poetiken des schöpferischen Menschen heraus, die für das, was ich hier als politisches Genie diskutiere, relevant sind: Erstens die Denkfigur eines verallgemeinerbaren Superlativs, dessen doppelte Attraktivität in einer gleichzeitigen Behauptung von Unerreichbarkeit und Nachahmbarkeit liegt. Zweitens die Position des Genies in der symbolischen Ordnung, die David Wellbery als die des Phallus bezeichnet hat.³ Gemeint ist damit eine Zuschreibung von Ursprung und Zeugung, aber auch eine Zuweisung derjenigen Position, um die sich Begehren, Aggression, Konkurrenz, Neid organisieren – aus dieser Phallus-Funktion leitet sich der elitäre, nationalchauvinistische und misogyne Charakter der historischen Geniemodelle ab. Drittens ist das Genie nach Kant die einzige Variable im Wechselspiel von Norm und Regel in der Kunst,⁴ nämlich diejenige regelsetzende Ausnahme, aus der die Regel ihre Legitimität bezieht. Genie hat deshalb in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts ein konstitutives Moment des Regellosen, Irrationalen und Unsinnigen.

³ David Wellbery, *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Palo Alto 1996, S. 145.

⁴ Die entsprechende Passage in der *Kritik der Urteilskraft* lautet (leicht abweichend von der entsprechenden Passage in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*): 'Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.' Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 2001, S. 193.

Viertens beschreibt Genie eine spezifische Figur von Einschluss und Ausschluss, die sowohl selbstbegründend als auch letztbegründend ist. Behauptet wird eine Irreduzibilität auf andere Faktoren wie Einbildungskraft, Vernunft, Urteilskraft oder Geschmack und mithin eine Unhintergebarkeit des Genies, die eng mit der Ursprungs-Zuschreibung korrespondiert: Genie ist eine letztgültige Erklärung für das Unerklärliche und selbst konstitutiv unerklärlich. Fünftens übernimmt Genie eine wissenspoetologische Funktion: Das Überlaufen der Wissensspeicher im achtzehnten Jahrhundert löst eine Sehnsucht nach Überspringung der Prozesse zur Akkumulation von Wissen aus. Das Genie ist die Figuration eines epistemologischen Ganzheitsphantasmas mit Ordnungsfunktion und deshalb notwendig eine Zuschreibung an eine Person, nicht an ein Produkt oder einen Prozess:⁵ Ganzheit wird durch das große Individuum repräsentiert – im achtzehnten ebenso wie im neunzehnten Jahrhundert bedeutet dies: durch den großen Mann.⁶

Ich beginne mit einem Treffen zweier ‘großer Männer’ im Sinne Michael Gampers, Goethe und Napoleon, im Oktober 1808 in Erfurt.⁷ Die wenigen Sätze, die Goethe aus diesem Treffen kolportiert hat, sind berühmt: Napoleon begrüßt Goethe demnach mit dem merkwürdigen, in jedem Fall aber zur Begrüßung ungeeigneten Satz: ‘Vous êtes un homme’, weist ihn auf einen konzeptionellen Fehler in den *Leiden des jungen Werther* hin (Goethe verrät auch später nicht, um welchen Fehler es sich handelt) und beendet eine Diskussion über die griechische Tragödie etwas herrisch mit dem Satz: ‘Was will man jetzt mit dem Schicksal, die Politik ist das Schicksal.’⁸ Goethes erstaunlichen Stolz auf diese Begegnung, den er auch dann noch zur Schau trägt, als Bonapartismus in Sachsen-Weimar längst nicht mehr politisch opportun ist,⁹ hat Hans Blumenberg seinem schwierigen Verhältnis zum ‘Prometheischen’ zugeordnet, das in Goethes Spätwerk, ebenso wie die Kategorie des ‘Dämonischen’ einzelne poetologische Funktionen des problematisch gewordenen Genies übernimmt.¹⁰ Mir scheint der Verweis auf das Schicksal auch außerhalb von Goethes Werk folgenreich. Mit seiner Absage an die tragische Unausweichlichkeit formuliert Napoleon einen doppelten

⁵ Die problematische Zuordnung des kreativen Moments zu den Instanzen *person*, *process*, *press* und *product*, die Mel Rhodes als ‘four p’s of creativity’ bezeichnet, ist damit eindeutig zugunsten der Person aufgelöst. Vgl. Mel Rhodes, ‘An Analysis of Creativity’, *The Phi Delta Kappan*, 42, 7/1961, 305–10 (307).

⁶ Michael Gamber, *Der große Mann: Geschichte eines politischen Phantasmas*, Göttingen 2016.

⁷ Gustav Seibt merkt süffisant an, dass einer der beiden Männer 1,69 m groß war und der andere maximal drei Zentimeter größer. Vgl. Gustav Seibt, *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*, München 2008, S. 124.

⁸ Ebd., S. 127.

⁹ An Karl Ludwig v. Knebel schreibt er, Napoleon sei ‘die höchste Erscheinung, die in der Geschichte möglich war, auf dem Gipfel dieser so hoch, ja überkultivierten Nation’. Vgl. Rüdiger Safranski, *Goethe. Kunstwerk des Lebens*, München 2013, S. 481.

¹⁰ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, S. 504–5.

Autonomieanspruch. Er fordert erstens eine moderne subjektpolitische Lösung menschlichen Handelns vom Schicksal und zweitens eine Aufwertung der Politik als des Raumes relevanten Handelns gegenüber dem Mythos als Handlungsrahmen. Die Unterordnung der poetischen Kategorie des Schicksals (Schicksal ist in dieser Anekdote ausdrücklich auf die attische Tragödie bezogen) unter die Politik dokumentiert dabei eine Zäsur in der Geschichte des Genie-Gedankens: Das politische Genie des neunzehnten Jahrhunderts weist hier dem Vertreter der Geniezeit des vorherigen achtzehnten Jahrhunderts seinen Platz in der Vorgeschichte der politischen Moderne zu.¹¹ Und gleichzeitig scheint sich Napoleon (der Anekdote zufolge), indem er sowohl poetische Kompetenz mit Blick auf den Werther reklamiert als auch poetologisch-tragödientheoretische Kompetenz, ausdrücklich in die Tradition des Dichtergenies einzuschreiben. Mit Goethe verbindet ihn, 'ein Mann' zu sein – damit der Satz tatsächlich mit Bedeutung aufgeladen werden kann, muss wohl ergänzt werden: ein großer Mann. Der Staatsmann tritt auf als dasjenige praktische Genie, das an die Stelle der poetischen Kategorie des Schicksals konkrete Politik setzt. Es handelt sich also um einen Bruch, an dem die Kontinuitäten betont werden, eine *translatio imperii*, für die der Begriff des Schicksals noch im Zuge seiner Abschaffung zentral bleibt.

Diesen Herrschaftswchsel, die räumlich und zeitlich gedachte Transformation des 'Goetheschen Kunstreich[s]' nach der 'Endschaft der "Goetheschen Kunstperiode"'¹² dokumentiert anschaulich Heinrich Heine, der die Konstellierung der beiden großen Männer geschickt nutzt, um sich selbst als Bindeglied zu etablieren. Ort des Zusammentreffens von Goethe und Napoleon ist bei Heine nicht Erfurt, sondern sein eigenes Denken und Schreiben, in dem er den Übergang vom Genie als Dichterkönig zum Genie als Feldherrn verhandelt und implizit zugleich seine eigene Positionierung als politischer Dichter vorantreibt. Zu Heines Sonder- und Zwischenstatus in der deutschen Literatur, den Adorno auf den Begriff einer Wunde bringt,¹³ trägt entscheidend seine Fähigkeit bei, romantische Gesten gleichzeitig zu ironisieren und zu perpetuieren.

¹¹ Wie sehr diese Zuweisung wiederum Goethe beschäftigt, hat Friedrich Nietzsche festgehalten: 'das Ereignis, um dessentwillen er seinen Faust, ja, das ganze Problem "Mensch" umgedacht hat, war das Erscheinen Napoleons'. Friedrich Nietzsche, 'Jenseits von Gut und Böse', in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, V, S. 184. Diese Anekdote veranschaulicht, wie Geniegeschichte geschrieben wird. Die an sich belanglose Episode erhält Sinn erst durch die Eigenpoesie des großen Namens: Blumenberg, Nietzsche, Napoleon, Goethe. In die Geschichte der großen Männer schreibt man sich wie Nietzsche (und wie Heine) ein, indem man große Männer zitiert.

¹² Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*, in ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, 16 Bde., hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, VIII/1, S. 125. Im Folgenden zitiert als: *DHA*.

¹³ Theodor Adorno, 'Die Wunde Heine', in ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1958, S. 144–52.

Dazu gehört die Geste von Bewunderung und Verehrung,¹⁴ die er in der Schilderung einer angeblichen Begegnung mit Goethe in der *Romantischen Schule*¹⁵ in Perfektion ausführt und zugleich demonstrativ übertreibt, so dass die erhabenen und die lächerlichen Bestandteile der Geste kaum unterscheidbar sind:

Wahrlich, als ich ihn in Weimar besuchte und ihm gegenüberstand, blickte ich unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe mit den Blitzen im Schnabel. Ich war nahe daran, ihn griechisch anzureden; da ich aber merkte, daß er deutsch verstand, so erzählte ich ihm auf deutsch: daß die Pflaumen auf dem Wege zwischen Jena und Weimar sehr gut schmeckten. Ich hatte in so manchen langen Winternächten darüber nachgedacht, wieviel Erhabenes und Tiefsinniges ich dem Goethe sagen würde, wenn ich ihn mal sähe. Und als ich ihn endlich sah, sagte ich ihm, daß die sächsischen Pflaumen sehr gut schmeckten. Und Goethe lächelte. [...] Goethe ist todt. [...] Les dieux s'en vont.¹⁶

Der Tod der Götter ist ein strategischer Bestandteil von Heines Romantik-Kritik. Neben dem griechisch übersteigerten Weimarer Goethe, der mit dem Genius der Kunstperiode deckungsgleich wird,¹⁷ wirken die blassen, mittelalterlichen Karikaturen der deutschen Romantik besonders erbärmlich. Ein zweites strategisches Element tritt hinzu: Durch die Entrückung in die Vorzeit wird die Übersteigerung selbst wirkungsvoller.¹⁸ Das Geniekonzept, das Goethe für Heine verkörpert, ist unwiederbringlich verloren und konstituiert zunächst einen Superlativ, der nicht nachgeahmt, sondern nur betrachtet werden kann. Sehen ist die zentrale Kategorie für Heines Geniekonzeption. Den großen Mann sehen, seinen Blick erwidern und aushalten, diese Ökonomie des Blicks gilt für seine Überlegungen zu Goethe wie zu Napoleon:

¹⁴ Vgl. Johannes Windrich, 'Die Rolle von Bewunderung und Verehrung in der Literatur', in *Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Hermann Kappelhoff u. a., Stuttgart 2019, S. 220–4.

¹⁵ Mit Petra McGillen lässt sich Heines Napoleon-Lob zudem als Strategie schriftstellerischer Selbstprofilierung verstehen, aber auch als Versuch, am politischen Glanz des 'großen Mannes' zu partizipieren. Nach McGillen nutzt Heine den Modus der Ruhmrede, um in der neuen massenmedialen Konstellation des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts ein Publikum für seine Napoleon-Darstellungen zu gewinnen und zugleich seinen eigenen Status als Autor zu sichern. Vgl. Petra McGillen, 'Andauernder Effekt. Medienkonkurrenz und Rhetorik in Heinrich Heines Napoleon-Schriften', in *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk*, hg. von Stefan Keppler-Tasaki und Gerhard Wolf, Berlin u. a. 2015, S. 203–21.

¹⁶ *DHA*, VIII, S. 163–4.

¹⁷ 'In der That, die Uebereinstimmung der Persönlichkeit mit dem Genius wie man sie bey außerordentlichen Menschen verlangt, fand man ganz bey Goethe.' *DHA*, VI/1, S. 162.

¹⁸ Vgl. zu dieser Strategie auch Michael Gamper: 'Dieser Zugang zu den stilisierten Personen verlangte eine Distanzierung, welche die Figur des "großen Mannes" als Vergangenes entrückt, um sie dann umso nachhaltiger zum Element im politischen oder literarischen Machtspiel der Gegenwart machen zu können'. Gamper, *Der große Mann* (Anm. 5), S. 235.

[Goethes] Augen waren nicht kristlich sünderrhaft scheu, nicht andächtelnd und himmelnd, nicht flimmernd bewegt: – nein, seine Augen waren ruhig wie die eines Gottes. Es ist nemlich überhaupt das Kennzeichen der Götter, daß ihr Blick fest ist und ihre Augen nicht unsicher hin und her zucken. [...] Letztere Eigenschaft hatten auch die Augen des Napoleon. Daher bin ich überzeugt, daß er ein Gott war.¹⁹

Auch die Stoßrichtung dieser Passage ist offensichtlich antiromantisch. Gegen die unruhige Affektökonomie der Romantik setzt Heine eine göttliche, geradezu statuenhafte Ruhe, die er in einem zweiten Schritt als verbindende Gemeinsamkeit zwischen Goethe und Napoleon setzt. Heines Bewunderung für Goethe in den *Reisebildern* ist, anders als in früheren Schriften, überschwänglich – er wird durchgehend mit göttlichen Attributen belegt. Aber gerade diese Vergöttlichung wird unweigerlich ironisch gebrochen:

Die Dame war so gütig, auch mich in dieses ästhetische Gespräch zu ziehen, und fragte: ‘Doktor, was halten Sie von Goethe?’ Ich aber legte meine Arme kreuzweis auf die Brust, beugte gläubig das Haupt und sprach: ‘La illah ill allah, wamohammed rasul allah!’²⁰

Heines Genieästhetik verbindet die Poetik des großen Mannes mit deren Parodie. In dieser Erzählung reagiert er auf einen kolportierten Dissens zwischen zwei jungen Hannoveraner Adligen darüber, ob Goethe oder Schiller ‘größer’ sei. Die pseudoreligiöse Geste des Erzählers parodiert die epigonale Unterwürfigkeit beider Vorredner; sie scheint zugleich trotzdem Ausdruck aufrichtiger Bewunderung, die allerdings weniger Goethes poetischer Produktion als Goethe als ganzem Menschen gilt. Zerrissenheit ist bekanntlich Heines Diagnose für das neunzehnten Jahrhundert,²¹ Ganzheitlichkeit ist ‘ein Verdienst Goethes, das erst spätere Zeiten erkennen werden; denn wir, die wir meist alle krank sind, stecken viel zu sehr in unseren kranken, zerrissenen, romantischen Gefühlen.’²² Goethe personifiziert eine verlorene Totalität, an der nur noch poetische Trauerarbeit geleistet werden kann. Daneben tritt aber in Heines Werk von der *Nordsee* und den *Ideen* bis zu den *Geständnissen* und *Lutezia* mit Napoleon immer wieder eine denkbare Ganzheitlichkeit in der politischen Gegenwart.²³ Tatsächlich verdrängt zumindest in den *Nordsee*-Reisebildern

¹⁹ *DHA*, VIII/1, S. 162–3.

²⁰ Ebd., VI, S. 147.

²¹ Vgl. ebd., S. 143.

²² Ebd., S. 147–8.

²³ Für Ralph Häfner repräsentiert Napoleon in Heines Werk eher die Idee einer möglichen zukünftigen Totalität. In der noch in Heines letzten Werken präsenten Überblendung von Moses und Napoleon gehen nach Häfner Bonapartismus und jüdischer Messianismus eine untrennbare Verbindung ein. Dabei suche Heine im Sinne eines ebenso kosmopolitischen wie skeptischen Demokratie-Verständnisses einen dritten Weg zwischen dynastischer Reaktion

der neue große Mann den alten rasch, Goethe wird als 'Abschweifung'²⁴ aufgegeben. Heine arbeitet nach eigenen Angaben auf Norderney Maitlands Napoleon-Biografie durch: 'Es ist nämlich der große Kaiser selbst, womit ich mich hier beschäftige.'²⁵ Goethe und Napoleon treten dabei in ein Sukzessionsverhältnis: Heine bezieht sie aufeinander, Goethe als den letzten Repräsentanten einer intakten kallistischen Weltordnung, als Dichterstürm und Universalgelehrten, und Napoleon als den ersten Vertreter der neuen und ebenso furchtbaren wie glänzenden Welt, die sich nach dem, zumindest vom korsischen Kaiser ausgerufenen, Ende des Schicksals auftut. Auf beide projiziert er das Phantasma des ganzen Menschen: Goethes ästhetisch-sinnliche Emanzipation und Napoleons politische Emanzipation gelingen, weil sich beide Figuren über die Zerrissenheit ihrer eigenen Zeit erheben können. Ihre gemeinsamen Attribute sind die des Genies: 'synthetisch' und 'intuitiv';²⁶ sie ordnen für Heine die Welt. Napoleon eint (dies ist eine unter deutschen Zeitgenossen umstrittene Einschätzung), das 'vielzersplitterte'²⁷ Deutschland und löst das Denken in Nationen und Ständen auf:

Es sind schon viele große Männer über diese Erde geschritten, hier und da sehen wir die leuchtenden Spuren ihrer Fußstapfen, und in heiligen Stunden treten sie wie Nebelgebilde vor unsere Seele; aber ein ebenfalls großer Mann sieht seine Vorgänger weit deutlicher; aus einzelnen Funken ihrer irdischen Lichtspur erkennt er ihr geheimstes Tun, aus einem einzigen hinterlassenen Worte erkennt er alle Falten ihres Herzens; und solchermaßen, in einer mystischen Gemeinschaft, leben die großen Männer aller Zeiten; über die Jahrtausende hinweg nicken sie einander zu und sehen sich an bedeutungsvoll [...] Für uns ist es vom höchsten Werte, wenn wir über einen solchen Großen so viel erfahren, daß es uns leicht wird, ihn ganz lebensklar in unsre Seele aufzunehmen und dadurch unsre Seele zu erweitern. Ein solcher ist Napoleon Bonaparte. [...] Wir sehen, wie das verschüttete Götterbild langsam ausgegraben wird, und mit jeder Schaufel Erdschlamm, die man von ihm abnimmt, wächst unser freudiges Erstaunen über das Ebenmaß und die Pracht der edlen Formen, die da hervortreten.²⁸

Auch hier dominiert das semantische Feld von Sehen und Sichtbarkeit, in den Varianten Leuchten, Hervortreten, Erkennen, einander Ansehen, Aufnehmen. Heines Metaphern sind die des Künstlergenies aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts: schiere Größe und gewaltige

und nationalrepublikanischem Isolationismus. Vgl. Ralph Häfner, 'Mosaismus – Caesarismus – Bonapartismus. Ambivalenzen des Napoleon-Bildes bei Heine, Balzac und Nerval', in *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*, hg. von Philipp Theisohn und Georg Braungart, Paderborn 2017, S. 167–84.

²⁴ *DHA*, VI, S. 147.

²⁵ *Ebd.*, S. 157.

²⁶ *Ebd.*, S. 160.

²⁷ *Ebd.*, S. 157.

²⁸ *Ebd.*, S. 159.

Geschwindigkeit, Fußstapfen, Nebel und Licht, Himmelskörper und Götterbilder sind Metaphern aus Goethes *Rede zum Shakespeares-Tag* oder Youngs *Conjectures on Original Composition*. Heine übernimmt sogar die Trennung von Person und Tat, die Edward Young paradigmatisch eingeführt hat:²⁹ 'Meine Huldigung gilt nicht den Handlungen, sondern nur dem Genius des Mannes.'³⁰ Wie in Heines Goethe-Beschreibung gibt es auch hier deutliche Ironie-Signale, gerade in den ehrfurchtsvoll übersteigerten Adjektiven, die aber nicht ausreichend zur Konstitution einer kritischen Distanz gegenüber dem Kaiser-Mythos sind, wie sie etwa Heines Barbarossa-Beschreibungen kennzeichnet.³¹ Genie-Ästhetik und deren Parodie bei Heine sind durchgehend schwer auseinanderzuhalten, weil Heine stilistisch seinen ironischen Habitus auch dann nicht aufgibt, wenn er Ehrfurcht ausdrückt. Ich würde dennoch die stringente Ironisierung des altdeutschen Barbarossa-Lobs strukturell unterscheiden von Heines Napoleon-Lob, im Rahmen dessen Heine eine zumindest temporäre Überwindung des eigenen ironischen Gestus gelingt, und zwar durch die Kombination der gegensätzlichen Motive des großen Mannes und des demokratischen Freiheitsversprechens. Am 'Genius des Mannes' aber partizipieren auch die 'Kleinen' der Geschichte. Im Gegensatz zur religiösen Verehrung für den verstorbenen Goethe hat die Napoleon-Verehrung eine pädagogische Komponente der Seelenerweiterung. Der Superlativ des Genies wird operationalisiert.³²

²⁹ Vgl. Jan Niklas Howe, 'Die Anfänge des schöpferischen Menschen. Edward Youngs "Conjectures"', in *Kritische Kreativität. Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst*, hg. von Kim Kannler, Bielefeld 2019, S. 21–42.

³⁰ Heinrich Heine, 'Reisebilder. Dritter Theil. Italien 1828. Reise von München nach Genua', in *DHA*, VII/1, S. 68. Jost Hermand konstatiert für den späteren Heine allerdings eine Verschiebung des ideologischen Akzents von Heines Darstellungen vom Personenkult um Napoleon auf dessen demokratische Ideen. Nach einem in Heines Schriften der Dreißiger Jahre zu verzeichnenden, der politischen Situation korrespondierenden Bedeutungsverlust des Namens Napoleons gewänne ab 1840 mit einer hegelianisch-dialektischen Sichtweise auch eine Tendenz zur Historisierung des Phänomens Napoleon in Heines Texten die Oberhand. Vgl. Jost Hermand, 'Allmählich abblässender Ruhm. Die Gestalt Napoleons in Heines "Lutezia"', in *Zu Heinrich Heines Spätwerk "Lutezia". Kunstcharakter und europäischer Kontext*, hg. von Arnold Pistiak und Julia Rintz, Berlin 2007, S. 321–30.

³¹ Nach Markus Winkler ist die Trennung von Person und Tat nicht den Genie-Poetiken des 18. Jahrhunderts, sondern auch dem idealistischen Symbol- und Mythoskonzept und damit der deutschen Romantik verpflichtet. An deren frühen utopischen wie späten nationalen Mythoskonzepten partizipiert Heines literarische Erhöhung Napoleons demnach ebenso wie an der Mediengeschichte der gesamteuropäischen Mythologie und der synkretistischen Rhetorik der Presse. Anders als etwa Heines Texte zu Barbarossa betreiben seine Napoleon-Darstellungen keine Kritik oder kritische Genealogie der Mythisierung, sondern setzen Napoleon als Mythos ein, ohne dessen Fiktionalität zu explizieren. Vgl. Markus Winkler, 'Heines Napoleon-Mythos', in *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag*, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner, Stuttgart und Weimar 1998, S. 379–94.

³² Beim späten Heine, der sich in einer *Berichtigung* als den 'freiesten Deutschen nach Goethe' bezeichnet, ist auch der Dichterstern ein kopierbares Modell, zumindest aber eines, das sich um die eigene Person verdoppeln lässt. Vgl. *DHA*, XV, S. 112.

Diese Operationalisierung weist Heine weniger als politischen Bonapartisten als vielmehr als einen ideologischen Vertreter der Genie-Ästhetik aus:³³ Napoleon als genialer Politiker steht für ihn gegen alles Kleine, Mittelmäßige und Provinzielle, unabhängig von seinen politischen und militärischen Entscheidungen. Dabei entrückt er auch Napoleon strategisch in die Vorzeit, nämlich als gespenstische, vampirische Erscheinung in eine Reihe mit den 'kolossalen Figuren von Genie und Eisen, die zugleich große Politiker und Feldherren waren'; Napoleon als Widergänger 'wußte nichts von unserer modernen Zeit und diese begriff auch ihn nicht; das war seine Originalität und der Grund mancher Siege über die Menschen'.³⁴ Zumindest in der deutschen Rezeption ist diese von Heine herbeigeführte Rückkehr des Genies folgenreich: die poetische Anrufung des Genies zieht dessen politische Rückkehr nach sich. Heine selbst schreibt durchaus selbstbewusst, er habe Napoleon in Deutschland 'nicht bloß rehabilitirt, sondern auch durch einen heitern Cultus, den Cultus des Genies, verehrt'.³⁵

In all diesen Charakterisierungen dominiert eine Lesart auch Napoleons als unzeitgenössisch: Er wird in eine nebelhafte Vergangenheit verlegt, als ein Fremdkörper des neunzehnten Jahrhunderts.³⁶ Sein Genie besteht nicht in konkreten Handlungen, sondern im Regelbruch, den schon seine Existenz bedeutet. So heißt es in *Die Nordsee* (1893) über Walter Scotts noch ungeschriebenes Napoleonportrait: 'Aber keinem wahren Genius lassen sich bestimmte Bahnen vorzeichnen, diese liegen außerhalb aller kritischen Berechnung'.³⁷ In Heines progressiver politischer Prosa stellt das Genie als selbst irreguläres, aber regelsetzendes Phänomen im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts einen Archaismus dar, den

³³ Meine Überlegungen zu Heines Napoleon-Bild sind notwendig einseitig, um die Elemente einer politischen Genie-Ästhetik herauszuarbeiten. Es gäbe gute Argumente dafür, Heines Begeisterung in dessen Politik zu begründen. Zahlreiche Stichworte dafür finden sich v. a. in *Ideen. Das Buch Le Grand*: Bekenntnis zu Revolution und Freiheit, Zerschlagung des Heiligen Römischen Reiches, Justizreform, vorläufige Gleichstellung der Religionsgemeinschaften. Dies sind zentrale Anliegen in Heines eigener politischer Biografie; vielleicht verhält sich Napoleon als Genie zu Napoleon als personifizierter Freiheits-Phantasie bei Heine komplementär.

³⁴ *DHA*, XV, S. 176.

³⁵ Ebd., S. 182. In *Geständnisse* finden sich allerdings auch zahlreiche Distanzierungsgesten Heines von diesem Genie-Kult. Seine Napoleonverehrung scheint gebunden an dessen revolutionären und oppositionellen Habitus und z. B. mit seiner Unterdrückung der Pressefreiheit inkompatibel.

³⁶ Dass für Heine mit dem Tod Napoleons die Zeit der großen Männer vorbei ist und nunmehr Staatsmänner als vergängliche Erscheinungen zu betrachten sind, arbeitet Ethel Matala de Mazza als inhaltliche wie darstellerische Voraussetzung der unter dem Titel *Lutezia* zusammengefassten Frankreich-Artikel Heines heraus. Der von Heine diagnostizierten 'Verkleinlichung aller Größe' in der 'neuen Philisterwelt' entsprechend werden demnach Könige und Kaiser, die um die Gunst der Menge rivalisieren, klein gehalten, und das prestigeträchtige Politikerportrait durch ein Programm 'ehrllicher' daguerreotypischer Abbildung ersetzt. Vgl. Ethel Matala de Mazza: 'Verkleinlichung aller Größe. Heine und Marx über Staatsmänner nach Napoleon', in *Größe. Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Michael Gamper und Ingrid Kleeber, Zürich 2015, S. 319–33.

³⁷ *DHA*, VI, S. 162.

von seinen reaktionären Konnotationen zu befreien ihm nicht gelingt. Zwei Aspekte der Politisierung des Genies nach Heine bezeugen diese Rückwärtsgewandtheit exemplarisch: Heines Geniekonzeption folgt erstens einer durchgehend kollektiv- und nationalpsychologischen Rhetorik, dabei gibt es ein Sukzessionsverhältnis von treuer deutscher Poesie und flexibler französischer Fortschrittlichkeit. Seine Genieästhetik ist zweitens selbst für die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ausgesprochen misogyn; vor allem seine Polemik gegen Germaine de Staël setzt dezidiert bei ihrer Selbstbeschreibung als weibliches Genie an.³⁸ Auch die zentrale Phantasie der Ganzheit über die politischen Brüche seiner Zeit hinweg enthält eine rückwärtsgewandte Zuschreibung, in der sich erneut Goethe und Napoleon treffen:

Da aber dieser Geist der Zeit nicht bloß revolutionär ist, sondern durch den Zusammenfluß beider Ansichten, der revolutionären und der contrerevolutionären, gebildet worden, so handelte Napoleon nie ganz revolutionär und nie ganz contrerevolutionär, sondern immer im Sinne beider Ansichten, beider Prinzipien, beider Bestrebungen, die in ihm ihre Vereinigung fanden, und demnach handelte er beständig naturgemäß, einfach, groß, nie krampfhaft barsch, immer ruhig milde.³⁹

Diese spezifischere Ganzheit einer dialektischen Ausgleichung von Gegensätzen, für die Goethe, aber eben auch Napoleon stehen, ist offenbar dem klassischen Ideal von Größe durch Einfachheit und Natürlichkeit nachempfunden, einem Ideal also, das Heine und seiner Zeit in ästhetischer Hinsicht längst fremd geworden ist.⁴⁰ Eine Folge dieser historisch deplatzierten Größe ist die ständig drohende Möglichkeit komischen Scheiterns: Heine zitiert in *Ideen. Das Buch Le Grand* immer wieder, als eine Art Kehrsvers, Napoleons Ausspruch 'du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas'.⁴¹ Napoleon scheitert zwar an der Einigung seines zerrissenen Zeitalters, lässt aber die Möglichkeit individueller genialer

³⁸ Natürlich hat Heines Aggressivität gegenüber de Staël darüber hinaus zwei konkrete Gründe: Sie greift erstens den bewunderten Napoleon wiederholt frontal an und bemüht sich zweitens ebenso wie Heine um die Vermittlung deutscher Kultur in Frankreich. Beide beziehen aus dieser Vermittlerstellung ihr jeweiliges soziales Kapital und sind Konkurrenten in den Salons und auf dem Buchmarkt. Aber Heine bemüht schon in der *Romantischen Schule* Stereotype von Unwissenheit, Geschwätzigkeit, Flatterhaftigkeit und Naivität und reagiert in *Geständnisse* explizit auf die Zumutung weiblichen Genies: 'Da Frau von Staël ein Autor von Genie ist und einst die Meinung aussprach, daß das Genie kein Geschlecht habe, so kann ich mich bey dieser Schriftstellerin auch jener galanten Schonung überheben, die wir gewöhnlich den Damen angedeihen lassen und die im Grunde doch nur ein mitleidiges Certifikat ihrer Schwäche ist.' *DHA*, XV, S. 15.

³⁹ Ebd., VI, S. 159–60.

⁴⁰ Im Nordsee-Zyklus erteilt Heine den antiken Göttern und der Antike allgemein eine poetische Absage: 'Denn widerwärtig sind mir die Griechen/ und gar die Römer sind mir verhaßt'. *DHA*, I/1, S. 414.

⁴¹ Ebd., VI, S. 200.

Ganzheit aufscheinen. Sein persönliches Schicksal ist damit ein tragisches, nämlich 'ewig zu leben, ewig bewundert, ewig bedauert'.⁴²

Heines Napoleon-Bild transportiert alle fünf eingangs skizzierten Bestandteile der Genie-Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts. Dabei beeinflusst die Verschiebung des Geniebegriffs ins Politische jedes der fünf Kriterien: Heine übernimmt erstens das Paradoxon eines verallgemeinerbaren Superlativs. Politisches Genie ist als Vorbild für individuelle Lebensführung ungeeignet, weil Größe die absolute Ausnahme bleiben muss; und dennoch führt die bewundernde Beobachtung des Genies zur Erweiterung der eigenen 'kleinen' Seele. Die rhetorische Strategie, ein unerreichbares Vorbild aufzubauen, dessen Nachahmung trotzdem empfohlen wird, bleibt dagegen stabil. Die Position des Genies in der symbolischen Ordnung wird problematisch in der Geschichtsschreibung des neunzehnten Jahrhunderts, weil die Behauptung von Ursprung und Zeugung der Geschichte durch das große Individuum angreifbar wird, wie ich abschließend am Beispiel Tolstoj's zeigen möchte – für Heine besteht dieses Problem noch nicht. Die auffällige Nähe von Napoleon-Verehrung und Liebesbeziehungen, vor allem in *Ideen. Das Buch le Grand* weist auf eine intakte Verbindung von Genie und Phallus hin, ebenso wie die polemische Zurückweisung der Möglichkeit weiblichen Genies gegenüber Germaine de Staël, die agonale Konstruktion des großen Mannes im ständigen Vergleich mit anderen großen Männern und das Motiv der Schöpfung. Mit Blick auf das Verhältnis von Norm und Regel erfährt, drittens, Heines Napoleon die Privilegien des Dichtergenies: Indem Napoleon kontinuierlich 'außerhalb der kritischen Berechnung' positioniert wird, schreibt Heine ihm poetische Möglichkeiten der Wirklichkeitsgestaltung zu, also den Status der regelsetzenden Ausnahme. Heine verwendet viertens Genie deutlich als Figur von Einschluss und Ausschluss, wenn er Goethe gegen die Romantiker und Napoleon gegen Mittelmaß und Kleingeistigkeit setzt. Als politischer Ganzheitsphantasie aber eignet seiner Napoleon-Figur zugleich eine integrative und sogar völkerverbindende Wirkung. Schwierig ist eine Einordnung mit Blick auf das fünfte Kriterium einer wissenspoetologischen Funktion: Gleichbleibend ist die Phantasie, dass in einem großen Individuum das Übermaß widersprüchlicher Informationen aufgefangen werden könne, aber dessen Stellung ist keine epistemologische Außenseiterposition des *poeta vates* mehr, sondern eine Herrscherfigur, und zwar im neunzehnten Jahrhundert immer die gleiche, von Goethe bis Grabbe, von Stendhal bis Dostojewski: Es ist immer Napoleon, der durch diese wiederholte Aufrufung tatsächlich eine Funktion der Vereinheitlichung politischer Leitbilder einnimmt. Quer zu den aristokratischen Konnotationen des Geniebegriffs steht diese Wahl

⁴² Ebd., S. 158.

insofern, als Napoleon geradezu eine Verkörperung gesellschaftlichen Aufstiegs durch persönliches Verdienst darstellt. Wenn Napoleon das Modell des politischen Genies bereitstellt, wird Genie als selbsterklärende Letztbegründung prekär.

Die Anrufung des Genies ist schon bei Heine deutlich nicht mehr auf ein unerklärliches Potenzial gerichtet, sondern auf politische Aktivität und damit auf konkrete Handlungen. Es entsteht in Ablösung des personenzentrierten Geniekonzeptes etwas, das sich als meritokratisches Element des politischen Genies bezeichnen lässt: Das Genie muss genial handeln, es darf nicht einfach nur Genie sein.

Ich möchte abschließend die Folgen dieser Neukonzeption mit einer Position am anderen Ende des Spektrums der Napoleon-Rezeption illustrieren, nämlich mit Tolstoj's akribischer Argumentation in *Krieg und Frieden* gegen Napoleon als Genie. Zwischen Heines erstmalig 1826 erschienenen Buch *Reisebilder* und Tolstoj's verschiedenen Fassungen von *Krieg und Frieden* in den 1860er Jahren liegt ein halbes Jahrhundert der Geschichtsschreibung; beide trennt darüber hinaus die unterschiedliche Wahrnehmung der Befreiung Düsseldorfs und der Belagerung Moskaus. Beide verbindet aber das Genie als zentrales Element ihrer jeweiligen Konzeption des Verhältnisses von Literatur und Politik, und ebenso der unbedingte Wille, die Frage nach der politischen Stellung des Genies anhand von Napoleon Bonaparte zu klären. Tolstoj wendet dabei allerdings Heines Verfahren gegen den Soldatenkaiser.

Tolstoj's Napoleon-Kapitel sind in der Literaturwissenschaft aus verschiedenen Gründen berühmt. Dazu zählen das prekäre Verhältnis von faktuellem und fiktionalem Erzählen, die Gewichtung von geschichtlichen Ereignissen und Romanhandlung sowie die Nähe zu innovativen Modellen der Geschichtsschreibung. Ich möchte einen anderen Aspekt betonen: Die Napoleon-Kapitel enthalten eine negative Genieästhetik, die Heines Napoleon-Kult zwar mit Blick auf ihre politische Positionierung entgegengesetzt ist, seiner formalen Ausrichtung aber konsequent folgt. Das Wort Genie wird im Russischen als 'ге́ний' transkribiert. Häufiger findet sich im Roman das Adjektiv 'гения́льный', in den Konstellationen 'гения́льный челове́к' ('der geniale Mann') oder 'гения́льный полководе́ц' ('der geniale Feldherr'). Diese Verwendungen sind fast durchgehend polemisch auf Napoleon bezogen.

In *Krieg und Frieden* läuft schon die Benennung Napoleons dem Ideal von Ganzheitlichkeit entgegen – Napoleon ist aufgesplittert in mindestens vier Perspektiven seiner Rezeption. Er taucht unter vier verschiedenen Namen auf: Buonaparte, Bonaparte, Bonapartius und Napoleon. Den Namen Buonaparte verwenden im Roman russische Aristokraten, um, wie im Rest Europas, auf Napoleons korsisch-italienische Abstammung hinzuweisen, also auf die Illegitimität seines Herrschaftsanspruchs in Frankreich. Bonaparte (mit oder ohne 'e' am Ende) ist die neutralste Variante, die etwa russische Unteroffiziere verwenden, die politisch nichts

falsch machen möchten. Mit ‘Napoleon’ wird der caesarische und halb-göttliche Aspekt des Kaisers bezeichnet, etwa wenn ihn Fürst Andrej in dem Moment sieht, in dem er selbst zu sterben glaubt. Den Gegenpol bildet das ‘Bonapartius’ (‘Бонапартий’). Nachdem die russisch-orthodoxe Kirche 1806 Napoleon unter diesem Namen als Vorboden des Antichristen bezeichnet hatte, übernimmt Tolstoj diese Namensschöpfung, um die dämonische Funktion Napoleons herauszuarbeiten. Seine Hauptfigur Pierre träumt sich in die Rolle eines orthodoxen Glaubenshelden hinein, der den Antichrist vernichtet.⁴³

In Tolstoj's Polemik tritt ein eitler und überheblicher Napoleon auf, dessen Hybris darin besteht, dass er annimmt, Schlachten, Feldzüge oder politisches Weltgeschehen entscheidend beeinflussen zu können.⁴⁴ Tolstoj zufolge beruht die Zuschreibung von Genie an Napoleon auf einer Verwechslung von Koinzidenz und Kausalität. Anhand der Schlachten von Schewardino und Borodino versucht er minutiös und sogar unter Zuhilfenahme eines detaillierten Stellungsplans nachzuweisen, dass Napoleon die jeweilige Situation falsch eingeschätzt hat, daraus die falschen Schlüsse gezogen und die falschen Anweisungen gegeben hat, die darüber hinaus nicht einmal befolgt worden sind. Napoleons Genie ist eine nachträgliche Konstruktion:

Und Napoleon, der geniale Feldherr, wie sie ihn nennen, lieferte die Schlacht, verlor ein Viertel seiner Armee und dehnte seine Linie noch weiter aus. [...] Indem sie bei Borodino eine Schlacht anboten und annahmen, handelten Kutusow und Napoleon unwillkürlich und unsinnig. Doch später unterlegten Historiker das faktische Geschehen mit schlaue fabrizierten Beweisen für die Voraussicht und Genialität der Feldherrn, die doch die sklavischsten und verblendetesten unter den blinden Werkzeugen des Weltgeschehens waren. Die Alten haben uns Beispiele von Heldenepen hinterlassen, in denen die Heroen das ganze Interesse der Geschichte bilden, und wir können uns immer noch nicht daran gewöhnen, dass für unsere menschliche Zeit diese Art von Geschichte keinen Sinn mehr hat.⁴⁵

⁴³ Nach M. V. Stroganov ermöglicht die Verwendung dieser Namensvarianten eine politische Positionierung von Tolstoj's Figuren. Stroganov sieht trotz Tolstoj's Abneigung gegen Napoleon eine strukturelle Gemeinsamkeit ihres Denkens: Sie gingen von einem Geschichtsdenken in großen Zügen aus, in dessen Rahmen eine Handlung in der Gegenwart Sinn nur vor dem Hintergrund des weit Vergangenen und des Zukünftigen erhält. Vgl. M. V. Stroganov, ‘Tolstoj and Napoleon’, *Tolstoj Studies Journal*, 26 (2014), 54–61.

⁴⁴ Zu den prominenten Kritikern Napoleons gehört Ralph Waldo Emerson, der ihm ein Kapitel von *Representative Men* (1850) widmet. Dabei stützt er sich nach Galina Alekseeva nicht nur auf dieselben Quellen wie Tolstoj (Swedenborg, Herder, Las Cases, Carlyle), sondern legt seiner Kritik auch ähnliche ethische Kriterien und eine ähnliche Geschichtsauffassung zugrunde: Auch bei Emerson unterliegen historische Akteure einer Art Vorsetzung. Heroismus und militärisches Genie Napoleons werden als Konstrukte erkennbar. Vgl. Galina Alekseeva, ‘Emerson and Tolstoj's Appraisals of Napoleon’, *Tolstoj Studies Journal*, 24 (2012), 59–65.

⁴⁵ Lew Tolstoj, *Krieg und Frieden*, übers. von Barbara Conrad, München 2013, S. 273. Russ: Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Том 9–12. Война и мир, Государственное издательство ‘Художественная литература’, Москва 1940, Buch 3, Teil 2, XIX, S. 185.

Auch in der Geschichtsschreibung, genauer: in der literarischen Wiedergabe militärischen Geschehens, gerät also die Denkfigur des großen Mannes unter Druck. Die Heine'sche Ermächtigungsgeste, die der Literatur die Deutungshoheit über Größe zuschreibt, unabhängig davon, in welchem Bereich menschlicher Errungenschaften sie liegt, wird hier konsequent *gegen* Napoleon eingesetzt. Tolstoj's eigenes historiografisches Gegenmodell kann hier nur kurz skizziert werden; an die Stelle der geniezentrierten Geschichtsschreibung setzt er zwei Formen der Ganzheit, die ohne die Synekdoche des ganzheitlichen Subjekts auskommen: Erstens kollektivpsychologische Konzepte wie den 'Kampfgeist' oder den 'Geist der Truppe' – diese Begriffe legt er Fürst Andrej und General Kutusow in den Mund.⁴⁶ 'Geist' ist nicht greifbar und vor allem nicht rational: 'Nur das unbewusste Handeln ist fruchtbar.' Zweitens operiert Tolstoj mit einer Auffassung von Polykausalität und Kontinuität der Geschichte, er setzt einen unaufhaltsamen Gang der Dinge, für den er den Begriff 'судьба',⁴⁷ 'Schicksal', verwendet.

Im Epilog von *Krieg und Frieden*, der eine doppelte Polemik gegen die Begriffe Genie und Zufall darstellt, dominieren die metaphorischen Umschreibungen dieses Schicksals-Begriffs: das Bild eines Meeres, das nach Osten und Westen schwappt, ohne dass Politiker und Feldherrn etwas daran ändern könnten, das Bild eines Weltenregisseurs und sogar das Bild einer 'unsichtbaren Hand', die Napoleon in seinen Erfolgen und Misserfolgen leitet.⁴⁸ Diese Umschreibungen stellen poetische Synonyme für eine determinierende Macht zur Verfügung, die dem Individuum, auch dem genialen Individuum, keinen Platz in der Politik lässt. Die autonomen, willkürlichen Gestaltungsmöglichkeiten des Genies dagegen sind dem Erzähler vorbehalten; das Genie wird also implizit wieder für die Literatur reklamiert. Im Epilog von *Krieg und Frieden* kehrt auch Heines ironischer Kehrsvers von der Fragilität des Genies aus *Ideen, Das Buch Le Grand* um eine weitere ironische Brechung erweitert und gebrochen zurück: 'Du sublime au ridicule il ny a qu'un pas',⁴⁹ zitiert Tolstoj, beschreibt aber anders als Heine nicht den Übergang von der tragischen napoleonischen Zeit zur komischen Zeit des Bürgertums, sondern konkret den Moment, in dem sich Napoleon auf einem Schlitten aus Moskau absetzt und seine sterbende Armee zurücklässt, für Tolstoj ein Akt der Feigheit und ein Bild der Lächerlichkeit. Für Tolstoj ist es gerade die Tatsache, dass Napoleon seine Handlungsoptionen nicht rational durchkalkulieren kann und sich dieses Kontrollverlustes nicht einmal bewusst ist, die ihn als Genie disqualifiziert. Das Verhältnis von exzeptionellem Individuum und Masse wird umgekehrt; die Menge lenkt

⁴⁶ Vgl. *Война и мир*, Buch 3, Teil 2, 3V, S. 247, S. 250–51; Buch 4, Teil 2, IV, S. 14.

⁴⁷ Vgl. ebd., Buch 3, Teil 2, I, S. 99; Buch 4, Teil 4, V, S. 183.

⁴⁸ Vgl. ebd., Buch 4, Epilog, S. 235–341.

⁴⁹ Vgl. ebd., Buch 4, Teil 3, VIII, S. 165.

den Feldherrn. Damit führt Tolstoj das Modell des politischen und militärischen Genies an seine Grenzen: Das Genie als Mensch der Tat muss an seinen Handlungen und Verdiensten gemessen werden.⁵⁰ Unter Berücksichtigung der konstitutiven Unterbestimmtheit des Genies, dessen singuläre Stellung traditionell über seine Unerklärlichkeit legitimiert wird, bedeutet diese Banalisierung, vierzig Jahre nach Heines *Reisebilder*, aber in Übereinstimmung mit Heines Politisierung des Geniebegriffs, eine literarische Absage an die Übersetzung des Genies in den Bereich des Politischen. Umgekehrt scheint der Verlust des poetischen Genie-Monopols bei Heine und bei Tolstoj aufgefangen zu werden durch die Reklamation einer literarischen Deutungshoheit über das politische Genie: Beider Kompensationshandlung besteht darin, dem Dichter die Position desjenigen zuzuschreiben, der die Vergabe des Attributs 'Genie' kompetent überwacht.

ACKNOWLEDGMENTS

Open Access funding enabled and organized by Projekt DEAL.

⁵⁰ Vgl. ebd., Buch 4, S. 238–9; Buch 4, Epilog, S. 315.