

3. Umgebungen 1900

3.1 Interieur-Studien

»Folgen wir diesen Menschen im Maskenzug und mit Charakterköpfen in ihre Wohnungen. Diese sind zugleich Theaterdekorationen und Rumpelkammern, Trödelbuden und Museen.«¹

Wohnungen, mit Stofftapeten ausgeschlagen. Orientalische Teppiche auf Diwanen, mit unzähligen Kissen bedeckt. Schwere Düfte von Opium, Haschisch und anderem Räucherwerk liegen in der Luft. Die Konturen des Raumes zeigen sich verhüllt. Allerlei Figuren, Kistchen, Dosen und Plunder scheinen wahllos verstreut – oder sind sie nicht viel eher sinnstiftend platziert? In einem bunten Wirbel von Stilen, Farben und Formen betritt man die Innenräume des 19. Jahrhunderts. Dieses ›Innere‹ wird in der Literatur als schwer durchdringbare »orientalische Ensembles«² markiert. Im 19. Jahrhundert zieht für die Zeitgenossen »unerkannt fast [...] der Orient erst recht im Innenraum ein.«³ Diese Räume gleichen, wie es Arzt und Kulturkritiker Max Nordau in seinem Buch *Entartung* (1893) zuspitzt, Theaterdekorationen oder Museen.

»Alles in diesen Häusern sucht die Nerven zu erregen und zu verwirren. Das Unzusammenhängende und Gegensätzliche aller Einrichtungsstücke, der beständige Widerspruch zwischen ihrer Form und ihrem Zweck, die Fremdartigkeit der meisten Gegenstände soll verblüffen.«⁴

1 Max Nordau: *Entartung. Erster Band*. Berlin 1893, 2. Aufl., 19. (Im Folgenden: Nordau 1).

2 Sternberger: *Panorama*, 149.

3 Ebenda, 162. Vgl. zum Orientalismus des 19. Jahrhunderts: Linda Nochlin: *The Imaginary Orient*. In: *Art in America*. May 1983, 119–191. (Im Folgenden: Nochlin). Vgl. auch: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. Jahrhundert bis 21. Jahrhundert*. Marburg 2010. (Im Folgenden: Schmidt-Linsenhoff).

4 Nordau 1, 21.

Nordau schreibt eine Fallgeschichte in Form einer imaginierten Begehung einer Künstler- oder Ästhetizistenwohnung. Dieser virtuelle Rundgang soll das »akzelebrierte Nervenleben«⁵ der Bewohnenden sichtbar machen.

»Die Ruhe, welche man angesichts eines Gesamtbildes von leichter Übersichtlichkeit empfindet, das Behagen, in das der Geist gelullt wird, wenn er alle Einzelheiten seiner Umgebung sofort begreift, soll nicht aufkommen. Wer hier eintritt, soll nicht duseln, sondern vibrieren.«⁶

Die bereits im vorherigen Abschnitt angesprochene These Walter Benjamins, dass die Wohnung ihre Bewohner ausdrücke, verdreht sich bei Nordau ins Pathologische. »Die Wohnwelt war aber auch Wahnwelt.«⁷ Die Wohnung des 19. Jahrhunderts wird nicht nur als Privatraum, sondern, eingedenk Nordaus Aussage, umso mehr als ein symptomatischer Raum betrachtet. Zumindest eines lässt sich somit aus Nordaus Diagnose für die weitere Betrachtung ableiten: (Wohn-)Räume erweisen sich als Exteriorisierung ihrer Bewohner. Der Innenraum wird zur Außendarstellung und zum Beweisgegenstand der Pathologie der Habitanten herangezogen. Dass der Pathologiediskurs hierbei ein Machtdiskurs ist und über die Dezision von normal/anormal, gesund/krank und über Ausschluss bzw. Einschluss funktioniert,⁸ wird an dieser Stelle aus konzeptionellen Gründen vorerst impliziert und in Kapitel 6 weiter ausgeführt.

Der Blickwinkel dieses Kapitels richtet sich auf die Umgebungen des 19. Jahrhunderts und fasst diese als Ensemble technischer Prozesse auf. So wird an dieser Stelle für die weitere Betrachtung geklärt, inwiefern Umgebungen des 19. Jahrhunderts, zumal diejenigen, die hier unter der Perspektive des Dandyismus betrachtet werden, als »Geste für zukünftige Anordnungen« Analysemomente für die Fragen technologischer Umgebungen des 21. Jahrhunderts liefern können. Dies geschieht, indem zuerst der Begriff der »Geste« geklärt wird, worauf eine diskursgeschichtliche Analyse der Innenräume und des Interieurs des 19. Jahrhunderts folgt. Denn es begegnen sich beide Umgebungen, die des 19. und die des 21. Jahrhunderts, in einer paradoxalen Kreuzung von Kontrast und Äquivalenz. Diese Problematik ist im Folgenden zu klären.

5 Vgl. »Steigerung des Nervenlebens«. Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Band 1*. Gesamtausgabe Band 7. Frankfurt a.M. 1995, 116-131, 116. (Im Folgenden: Simmel: *Großstadt*).

6 Nordau 1, 21.

7 Hermann Glaser: *Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik*. Frankfurt a.M. 1981, 101.

8 Vgl. Michel Foucault: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt a.M. 2003. Vgl. Kapitel 6 Pathologie und Ästhetik. (Im Folgenden: Foucault: *Anormale*).

Geste für zukünftige Anordnung

»[N]un geht es um die Grazie der medialen Geste.«⁹ Die Geste kann sowohl als Schnittstelle wie auch als ein Aushandlungsmodus zwischen humanen und non-humanen Agenten verstanden werden. Sie wird somit ebenso zu einem Interface zwischen Umgebung, Kunst und Technik. »Eine ›rhythmische‹ Kunst der Geste – Denkgeste oder Denkstil, Geste oder Stil des Knüpfens von Beziehungen [...]«¹⁰, formuliert Nancy.

Warum aber sollte man die Innenräume des 19. Jahrhunderts heranziehen, um eine Medienästhetik des Dandyismus für eine Analyse smarter Wohnumgebungen fruchtbar zu machen? Walter Benjamins Ausspruch zur Fotografie, dass »im Sosein jener längst vergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können«¹¹, konstituiert eine Perspektive, mit der die Medienästhetik des Dandyismus als eine Geste für zukünftige Anordnungen begriffen werden kann.¹² Rebecca Schneider beschreibt in *A Small History (of) Still Passing* einen Moment des »still«, des »noch« in Anlehnung an die zitierte Passage aus Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie*. Eine vermeintlich vergangene Anordnung, welche in ihrer Geste sowohl zukunftsweisend als auch immer noch präsent ist. Dandyismus wird hier im Weiteren als eine solche Anordnung begriffen. Diese Perspektive ermöglicht eine Betrachtung ästhetischer und technischer Relationen zwischen Dandyismus, Interieur und Umgebung. »It may be that there is an activism in reading against the grain of the thrill to death, or against the life/death binary, in our approach to supposedly distinct media of capture.«¹³ In diesem Sinne werden die Innenräume und ihre Anordnungsensembles hier gegen den Strich gelesen. So lassen sich im Rückgriff auf das 19. Jahrhundert Zusammenhänge von smarten Umgebungen aufzeigen, insofern sich im Dandyismus des 19. Jahrhunderts Gesten ablesen lassen, die sich in der Umgebungstechnologie wiederholen. Geste wiederum wird hier im Sinne von Jean-Luc Nancy begriffen als »ein Verhalten, eine Weise, sich irgendwohin zu bewegen oder etwas kommen zu lassen, eine Disposition – einladender Wink oder Sich-entziehen [*dérobade*] –, die aller Bedeutungsherstellung vorausgeht.«¹⁴ Eine Geste für zukünftige Anordnungen ist, so verstanden, eine Form von Exposition, die sich durch

9 Datendandy, 78.

10 Nancy: Sinn, 195.

11 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M. 1963, 45–64, 50. (Im Folgenden: Benjamin: *Photographie*).

12 Für den Hinweis auf den Terminus der »Geste für zukünftige Anordnungen« danke ich Rembert Hüser.

13 Rebecca Schneider: *A Small History (of) Still Passing*. In: Bernd Huppau, Christoph Wulf (Hg.): *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and The Invisible*. Routledge 2009, 254–269, 255.

14 Jean-Luc Nancy: *Das nackte Denken*. Zürich, Berlin 2014, 11.

einen Doppelaspekt von Exzess und Entzug auszeichnet. Ex-Position ist zugleich als eine aus sich hinausweisende Geste in *ästhetische* (Wahrnehmungs-)Anordnungen zu verstehen. Dandyismus weist sich damit als eine »ästhetische Entelechie« aus, als Umgebungsphänomen. »Die Äußerlichkeit als Intimität der ästhetischen Entelechie gibt den Ausschnitt des Ortes: das Empfinden [und das Wahrnehmen (F.H.)] ist notwendig örtlich.«¹⁵ Entelechie meint in diesem Sinne, der aristotelischen Metaphysik folgend, nicht nur mehr als die Summe seiner Teile zu sein bzw. sein Ziel in sich selbst zu haben, sondern beschreibt ein Umgebung-Werden: Dieser Begriff versteht sich als Unmöglichkeit einer Grenzziehung zwischen wahrnehmendem Subjekt und affizierendem Objekt, als Verschränkung von Umgebendem und Umgebenem. Diese Perspektive verdeutlicht sich, stellt man ihr einen raumästhetischen Ansatz der Grenzziehung gegenüber.

Bildrahmen und Henkel

Georg Simmel schreibt in seinem Essay *Der Bildrahmen*, dass das Kunstwerk eine Einheit bilde und keine Relation zu seiner Umgebung bedürfe, sich sogar nach außen hin abschließen müsse.¹⁶ Symbolisiert und verstärkt werde diese Abschottung des Kunstwerkes durch den es umgebenden Rahmen. Der Rahmen stellt Distanz her durch die Trennung von Umgebung, Betrachter und Kunstwerk. Aus dieser Perspektive spricht Simmel etwa Möbeln jeden Kunstwert ab. »Das Möbelstück aber berühren wir fortwährend, es mischt sich in unser Leben und hat deshalb kein Recht auf Für-sich-Sein.«¹⁷ Das Möbel ist rahmen- und damit distanzlos. Das Kunstwerk steht dagegen im Widerspruch »mit seiner Umgebung ein einheitliches Ganzes ergeben zu sollen, während es selbst doch schon ein Ganzes ist«.¹⁸ Das Kunstwerk befindet sich in einem ständig fortlaufenden dialektischen Aushandlungsprozess, dessen Medium der Rahmen ist, »wenn er im Anschaulichen die Aufgabe lösen soll, zwischen dem Kunstwerk und seinem Milieu, trennend und verbindend, zu vermitteln [...]«.¹⁹ Das Kunstwerk hat für Simmel eine »inselhafte Unberührtheit«.²⁰ Der Bildraum des Kunstwerkes im Gegensatz zum ihn Umgebenden sei abgeschlossen.

15 Nancy: Sinn, 178.

16 Vgl. Georg Simmel: *Der Bildrahmen*. Ein ästhetischer Versuch. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen*. 1901-1908. Band 1. Gesamtausgabe Band 7. Frankfurt a.M. 1995, 101-108. (Im Folgenden: Simmel: *Bildrahmen*).

17 Ebenda, 105.

18 Ebenda, 107.

19 Ebenda, 107f.

20 Georg Simmel: *Der Henkel*. Ein ästhetischer Versuch. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen*. 1901-1908. Band 1. Gesamtausgabe Band 7. Frankfurt a.M. 1995, 345-350, 345. (Im Folgenden: Simmel: *Henkel*).

Aus dieser Perspektive wird eine Grenze zwischen Leben, Vitalität, Bewegung und Kunst gezogen. Denkt man jedoch Ästhetik als Wahrnehmungs- und Aneignungsakt (*aisthesis*), der in steter Aushandlung durch Assoziation und Dissoziation als Ensemblebildung verstanden wird, dann bildet Ästhetik Umgebung aus. Diese Umgebung lässt sich trotz aller *messiness* in Partialobjekte aufgliedern. Das Ornement, als eine Form von Ästhetik, bildet die Verbindung der Dinge untereinander, wie Georg Simmel es im Text *Der Henkel* anmerkt, wie unten weiter ausgeführt wird.

Gegen die Auffassung Simmels, so wird im Folgenden behauptet, zeigen sich die Interieur-Umgebungen des 19. Jahrhunderts als ineinander verwobene heterogene Ensembles. Als Gegenbeispiele zu Simmels These können etwa die angesprochenen Panoramen und die verschiedenen Glasgebäude, wie Treibhäuser, Passagen und ähnliches dienen.²¹ Der Distanz des Rahmens werden damit immersive »Medien der Nähe des 19. Jahrhunderts« gegenübergestellt.²² »Was Simmel nicht für möglich hält, weil jedes Kunstwerk einen Rahmen benötigt, der den Rezipienten befähigt, Werk und Umwelt zu differenzieren, haben sich populäre Medien des 19. Jahrhunderts dezidiert als Ziel gesetzt.«²³ Die Wohnumgebungen stehen in größeren Wechselwirkungen mit den menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten als Simmel, an einem einheitlichen (Kunst-)Werkbegriff festhaltend, akzentuiert. Wenngleich er dialektische Aushandlungsprozesse zwischen Kunstwerk und Umgebung nicht leugnet, geht er dabei aber von der Geschlossenheit des Kunstwerkes aus. Schon Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts wie Baudelaire oder Huysmans narrativierten ihre Umgebung, die Großstadt, die Innenräume etc. zu künstlichen Paradiesen und elaborieren damit heterogeneres Umgebungswissen als es Simmel konstatiert.

Hôtel Pimodan: Ein künstliches Paradies

»Und oft, wenn die Winde sich legen und die Fluten sich glätten, schauen die Seeleute, wenn sie über ihr dahingleiten, diese schweigende Stadt, die da, wie unter einer Glocke, am Grunde der durchsichtigen Gewässer ruht [...].«²⁴

21 Vgl. Niels Werber: Das Glashaus. Medien der Nähe im 19. Jahrhundert. In: Pablo Abend, Tobias Haupts, Claudia Müller (Hg.): *Medialität der Nähe: Situationen – Praktiken – Diskurse*. Bielefeld 2012, 367–383. (Im Folgenden: Werber).

22 Vgl. ebenda.

23 Ebenda, 369.

24 Charles Baudelaire: Les Paradis artificiels. Die künstlichen Paradiese. Opium und Haschisch. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 6. Les Paradis artificiels. Die Künstlichen Paradiese*. München. 1991, 183. (Im Folgenden: Baudelaire: Paradiese).

In Baudelaires Text markiert der Blick durch die (Taucher-)Glocke auf die Stadt die Künstlichkeit der Umgebungen des 19. Jahrhundert bereits im Wahrnehmungsakt und weist damit zugleich auf die Technizität der Umgebung hin. Angeregt von Interieurs, wie demjenigen Robert de Montesquiou, welches über Interieurfotografie im Postkartenformat verbreitet wurde, werden Diskurse der Innenräume immer weiter mit denen der Technik, der Ästhetik und der Dekadenz verwoben. Baudelaires *Künstliche Paradiese*, seine Rauschstudie über Opium und Haschisch, verdankt sich nicht nur Drogenerfahrungen oder der exzerpierenden und aneignenden Lektüre der Texte De Quinceys, Poes und anderer, sondern der Umgebungswahrnehmung. Baudelaire beschreibt den Eindruck einer »Frau in reiferen Jahren«²⁵, die sich im Haschischrausch in einem Schloss befände und das ihr zugewiesene Boudoir beschreibt.

»Dieses Boudoir war sehr klein, sehr eng. In der Höhle des Kranzgesimses rundet der Plafond sich zu einer Wölbung; die Wände sind mit schmalen, länglichen Spiegeln bedeckt, die Holztäfelung dazwischen mit locker gemalten Landschaften ausdekoriert. [...] Sie sehen, das gleicht ein wenig einem sehr vornehmen Käfig, einem sehr schönen Bauer für einen sehr großen Vogel. [...] Anfangs war ich sehr erstaunt, weite Räume vor mir, neben mir, auf allen Seiten sich erstrecken zu sehen; klare Flüsse wanderten da durch grünende Landschaften, die sich in stillen Gewässern spiegelten. (Sie erraten es: das waren die gemalten Landschaften, wie die Spiegel sie zurückwarfen.)«²⁶

Baudelaires drogeninduzierte Umgebungserfahrung gleicht einem Kino- oder, angesichts der beschriebenen technischen Bedingung, einem Panoramabesuch. »Die Beschreibung rekonstruiert die Konturen der Wände mit der liebevollen Insistenz eines Blicks, der sie benutzt hat, um darin zu versinken.«²⁷ Die Umgebung zeigt sich für den Betrachter als Gitter- oder Netzwerk, in das man eingebunden ist. Baudelaire wird noch deutlicher, »das Gitterwerk jedoch brachte mich auf den Gedanken, ich sei in einer Art Käfig oder in einem nach allen Seiten hin offenen Haus«.²⁸ In diesem Haus sind die Dinge miteinander verbunden, ein nach allen Seiten offenes Netzwerk, mit einem anderen Wort: *online*. Diese Ausdifferenzierung und Korrespondenz der Dinge spiegeln sich in der Ausdifferenzierung der Umgebung wider.

»Der Objektivierungsprozeß der Kulturinhalte [...] steigt nun endlich in die Intimitäten des täglichen Lebens hinunter. Die Wohnungseinrichtungen, die Gegenstände, die uns zu Gebrauch und Zierde umgeben, waren noch in den ersten

25 Vgl. ebenda, 79.

26 Ebenda, 80f.

27 Roberto Calasso: *Der Traum Baudelaires*. München 2012, 58.

28 Baudelaire: *Paradiese*, 81.

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts [...] von relativ großer Einfachheit und Dauerhaftigkeit.«²⁹

Dies schreibt Simmel seinem Ansatz vom abgeschlossenen Kunstwerk treu bleibend. Doch fügt er korrigierend hinzu, dass »jenes ›Verwachsen‹ der Persönlichkeit mit den Gegenständen«³⁰, von Mensch und Ding, durch eine sich beschleunigende und ausdifferenzierende Dingkultur des späten 19. Jahrhunderts verändert werde.³¹ In den Umgebungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf die etwa Benjamin Bezug nimmt, bildet sich auch für Simmel »eine Fülle von Mannigfaltigkeiten dem Ich gegenüber gleichsam Partei bilde[nd]«³². Die Dinge sind in der Überzahl. Sie sind in der Wohnumgebung, eine Zusammensetzung, die eine »dynamisch, ständig fluktuierende Gemengelage aus Kultur und Natur, aus semiotischen und materiellen Dingen [...]«³³, bildet, die schon von Zeitgenossen wie Baudelaire als Netzwerk empfunden wird.

Der als goldener Käfig beschriebene Raum der *Künstlichen Paradiese* ist einem Salon im real existierenden Hôtel Pimodan (Abb.2) nachempfunden, in welchem der Autor Théophile Gautier (1811-1872) seinen Klub der Haschischesser abgehalten haben soll, zu dem auch Baudelaire gehörte, der im selben Hotel ein Zimmer bewohnte.³⁴

»Ein prächtiger Saal, ein boudoir, ein Schlafzimmer. Jahrelang vernachlässigt, war alles rauchgeschwärzt, aber ein einziger Zauber. Stukkaturen, Steinreliefs, zwei Bilder von Hubert Robert, im Saal, in einer Nische auf halber Höhe, eine Tribüne für Musiker. Die Dekoration reichte in jeden Winkel, wie eine tropische Vegetation. Nur ein paar böhmische Spiegel, die sie vervielfachten, durften sie unterbrechen.«³⁶

29 Vgl. Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*. In: David O. Frisby, Klaus Christian Köhnke (Hg.): *Gesamtausgabe Band 6*. Frankfurt a.M. 1989, 637. (Im Folgenden: Simmel: Geld).

30 Vgl. ebenda.

31 Vgl. dazu auch: Christoph Asendorf: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Re: fresh. Texte zur Medienkultur. Band 1. Weimar 2002, 95. (Im Folgenden: Asendorf).

32 Simmel: Geld, 638.

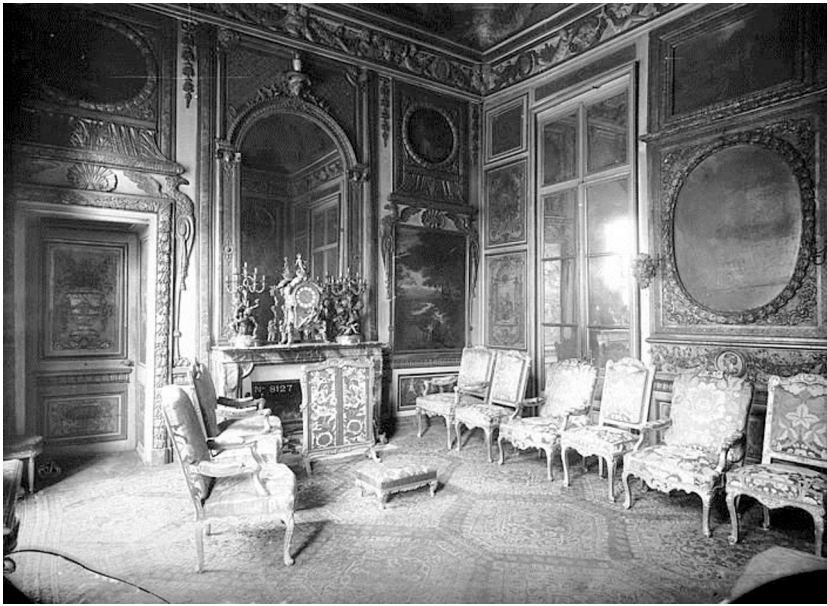
33 Vgl. Susanne Witzgall: *Neue Materialist_innen in der zeitgenössischen Kunst*. In: Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier (Hg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Zürich, Berlin 2014, 137-150, 142.

34 Vgl. Roberto Calasso: *Der Traum Baudelaire*. München 2012, 56ff.

35 Gemeinfrei: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:H%C3%B4tel_de_Lauzun_ou_H%C3%B4tel_de_Pimodan_-_Grand_salon_c%C3%B4t%C3%A9_de_la_chemin%C3%A9e_Paris_04_-_M%C3%A9diath%C3%A8que_de_l'architecture_et_du_patrimoine_-_APMH0008127.jpg (Aufruf: 17.11.20.)

36 Roberto Calasso: *Der Traum Baudelaire*. München 2012, 57.

Abbildung 2: Der große Salon im Hôtel Pimodan



© gemeinfrei Wikimedia Commons³⁵

Im großen Salon des Hôtels Pimodan (Abb.2) erscheint alles durch die Ornamente verbunden. Man bewegt sich im Raum über und durch die Ornamente, die wie ein Netz über den gesamten Raum gelegt sind. Durch das Ornament schreibt sich ein textiles Prozessieren ein. Die erste Lochkartensystematik entstammt der Textilproduktion des 18. Jahrhunderts und schreibt über Gewebe, Muster und Ornamente Informationen ein, insoweit man von Stoffen als Gewebe und Textilien im Raum ausgeht.³⁷ Dies gilt jedoch ebenso für Musterungen und Ornamente an den Wänden und Dingen, für die Möbel im Raum, die durch ihr Design letztlich ihre Adressierbarkeit gewährleisten, wie es später unter anderem *RFID-Chips* in smarten Umgebungen zu leisten haben. Die Dinge, insofern sie in Gebrauchszusammenhängen stehen, zeichnet damit ein Doppelaspekt von Ästhetik als Vermittlungstechnik aus. Simmel verdeutlicht dies am Beispiel des Henkels:

»Diese Doppelstellung der Vase nun ist es, die sich in ihrem Henkel ausspricht. Er ist das Glied, an dem sie ergriffen, gehoben, gekippt wird, mit ihm ragt sie

37 Vgl. Schneider. Vgl. auch: Almut Bohnsack: *Spinnen und Weben. Entwicklung von Technik und Arbeit im Textilgewerbe*. Reinbek 1981.

anschaulich in die Welt der Wirklichkeit, das heißt der Beziehungen zu allem Außerhalb hinein, die für das Kunstwerk als solches nicht existieren.«³⁸

Der Henkel ist zugleich in die »Kunstform« einbezogen. Er muss mit »dem Vasenkörper eine ästhetische Anschauung bilden« und gleichzeitig sowohl adressier-, nutz-, als auch in seinem Gebrauchswert, noch erkennbar sein.³⁹ Simmel formuliert mit der Problematik des Henkels eine Frage des *Interfacedesigns*, die sich in ihrer Brisanz in den Fragen des Internets der Dinge und des *smart homes* wiederholt. Wie kann die *messiness* der Technologie durch Design in eine ästhetische Anordnung überführt werden, die zum einen Unmerklichkeit und *calmness* suggeriert und zum anderen Adressierbarkeit der Technologien untereinander gewährleistet, ohne den humanen Faktor in der Umgebung gänzlich auszusperren, sondern über Ästhetik, als Wahrnehmungsakt, im Besonderen einbezogen wird.

Im großen Salon des Pimodan bildet sich von den Spiegeln an den Wänden, den ornamentalisierten Bilderrahmen, dem Stuck im gleichen Stil, den brokat- oder samtbezogenen Stühlen bis zum Orientteppich eine Atmosphäre, die Baudelaire als ein Versinken beschreibt. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive ist dieses Raumensemble als immersiv beschreibbar, jedoch nicht in Form eines Eintauchens in eine virtuelle Realität. Sondern es muss vielmehr als ein Sich-Einfügen in eine technisch und ästhetisch erweiterte Realität, in eine *augmented reality* des 19. Jahrhunderts, verstanden werden.

Immer wieder werden technische Topoi künstlicher Umgebungen, wie etwa Taucherglocke, Aquarium, Treib- oder Glashaus sowie das Panorama verwendet, um die künstlichen Paradiese und den Sog der Räume des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. »Der Medienverbund, der die Immersion des Besuchers in eine »künstliche Welt« ermöglicht, hat die »natürliche Welt« in ein Panoramabild verwandelt.«⁴⁰

Bibel der Dekadenz

Der Zusammenhang aus Interieur und Umgebung ist im Diskurs des Ästhetizismus virulent: Joris-Karl Huysmans' Dekadenzroman *À rebours* (1884) vereint Diskurse dandyistischer Ästhetik und des Interieurs des 19. Jahrhunderts zu einem literarisch-kanonischen Panoramabild des Dandyismus. Huysmans' Interieurbeschreibungen sind von Stéphane Mallarmés Schilderungen beeinflusst, der als einer der wenigen Gäste Robert de Montesquiou über dessen Refugium Auskunft geben konnte.⁴¹ Der Roman stellt zum einen ein paradigmatisches Interieur zum

38 Simmel: Henkel, 346.

39 Vgl. ebenda.

40 Werber, 378.

41 Vgl. Klaus Bartels: Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht. In: Christine Künzel, Jörg Schönert (Hg.): *Autoreninszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007, 25-46, 37.

Ende des 19. Jahrhunderts aus und zum anderen entwirft dieser ein dandyistisches Ensemble, an das als Bibel der Dekadenz⁴² in verschiedenster literarisch-ästhetischer Weise immer wieder angeschlossen wird. Die Handlung des Romans ist die Folgende: Der adelige Jean Floressas Des Esseintes zieht sich nach einem ausschweifenden Leben in Paris in ein selbst entworfenes Refugium auf dem Land zurück, verfällt dort seinem Spleen, dem er nur durch radikale Kuren, wie künstlicher Ernährung durch Klistiere und der Konversion zum Katholizismus beikommt. Der Text führt verschiedenste künstliche Paradiese, imaginative bzw. simulierte Reisen und künstliche Erinnerungen der Figur vor, welche mit ihrer Umgebung verschmilzt. Die Kälte, Glätte und radikale Favorisierung der Ästhetik vor jedweder Ethik werden im Text genauso durchgespielt, wie die Schattenseiten des Dandyismus: Neurosen, Spleen und Pathologie. Zentral ist die aus der Blasiertheit des Dandyismus entsprungene Produktivität des Protagonisten. In Form von Erfindungen, Simulationen, Experimenten, künstlichen Nachahmungen der Natur, der gesamten Einrichtung des Refugiums, vermittelt Des Esseintes' *Ennui* eine Entäußerung von Technik in Ästhetizismus. Die Umgebung wird, spitzt man diese Perspektive zu, zu einer *l'art pour l'art* durch Technik, sie wird *techné* und *aisthesis*, insofern, wie auch von Baudelaire geschildert, sich durch die Anordnungen der Dinge und der Umgebung zum einen ein Netzwerk aus Relationen bildet, in dem der humane Agent ebenso implementiert ist wie die Dinge, und zum anderen im Gegensatz zu Simmels Auffassung durch die Oberflächenästhetik die Grenze zwischen Kunst und Raum verschwimmt. Es gibt in diesem *environment* dementsprechend ein technisches Apriori der Wahrnehmung. Umgebung ist damit immer schon ein Wechselspiel aus Ästhetik (Wahrnehmung) und Technik mitsamt ihren Interfaces. Der in diesem Zusammenhang bereits bei Baudelaire angedeutete Bezug zu einer *augmented reality* verdeutlicht sich umso mehr bei Huysmans:

Die bereits erwähnten Fensteraquarien, die die Umgebungsbelichtung und -farbe in Des Esseintes' Speisezimmer beliebig verändern, dienen dem *mood*- und Farbmanagement. Einen Akzent in der Verschwommenheitsästhetik des Interieurs spielt dabei die Farbgestaltung der Räume. Farbe ist nicht nur in digitalen Zeiten ein Medium des *moodmanagements*:

»Die Farbe also, als das Hauptelement und Mittel der ›Stimmung‹ das ist des letzten, aus der Innerlichkeit der Empfindung hervorgezogenen [sic!] und herstellbar gewordenen Überzugs, kriecht oder schwimmt nun über alle Flächen, Körper, Ecken und Kanten, über Böden, Decken und Wände und duldet keine freie Stelle, keine Unterbrechung, keine Öffnung.«⁴³

42 *À rebours* als Bibel der Dekadenz zu bezeichnen, geht auf Paul Valéry zurück.

43 Sternberger: *Panorama*, 163.

Des Esseintes ist ein Meister dieses ästhetizistischen *moodmanagements*, welches er bis zum Exzess unter anderem in der Farbgestaltung seiner Räume auslebt:

»Seit langem schon kannte er sich aus in den echten und falschen Farbtönen. Einst, als er noch Frauen bei sich empfing, hatte er ein Boudoir komponiert, in dem sich die Körper inmitten der aus mattem, japanischen Kampferholz geschnitzten, zierlichen Möbel unter einem Zelt aus indischem rosa Satin mild mit Farbe überhauchten in dem ausgeklügelten Licht, das der Stoff filterte.«⁴⁴

Die Räume sind angefüllt mit Dingen, einem »Mobilier von prunkender Seltsamkeit«.⁴⁵ In Replik auf Franz Kafka trifft Benjamin eine Äußerung zur Dingwelt, die sich ebenso auf *À rebours* applizieren lässt. »Es ist das Gesetz einer neuen Ordnung, zu der alle Dinge, in denen es sich ausprägt, windschief stehen, das alle Dinge, alle Menschen entstellt, an denen es in Erscheinung tritt.«⁴⁶ Wenn der smarte, weiße Raum in *ALIEN COVENANT* ein hyperrealistisches Museum der Dinge ist, betritt man durch das Haus Des Esseintes' ein surrealistisches Museum. Unter einer *Musealisierung des Hauses*⁴⁷ kann man für das 19. Jahrhundert verstehen, dass infolge der Industrialisierung, des Zerfalls des Adels und der Herausbildung einer breiten Bürgerschicht, sich in den Wohnungen und Häusern verschiedene Räume für verschiedene Belange herausbildeten, die nicht unmittelbar an ein Familienleben gekoppelt werden: »Bücherzimmer, Bilderzimmer, Gerätezimmer, »ein gläsernes Stübchen« (eine Art Wintergarten).«⁴⁸

Diese Aufteilung bildet sich ebenso in *À rebours* ab:

»Ein Ankleidezimmer mit Verbindungstür zum Schlafzimmer nahm die eine Hausecke ein; vom Schlafzimmer gelangte man in die Bibliothek, von der Bibliothek in das Speisezimmer, das in der anderen Hausecke lag. [...] Hinter der anderen Front der Behausung verbargen sich vier Zimmer, die in ihrer Anordnung genau den ersten glichen. So lag die Küche über Eck und schloß sich an das Speisezimmer an. Eine große Diele, durch die man die Wohnung betrat, grenzte an die Bibliothek, eine Art Boudoir an das Schlafzimmer, das einen Winkel beschreibende Ankleidezimmer an der Toilette.«⁴⁹

Diese Musealisierung des Interieurs hat eine bemerkenswerte Verbindung zur Interieurfotografie. Dessen Verbreitung zum Ende des 19. Jahrhunderts etwa durch Postkarten oder die Ausstellung in Schaufenstern stattfand:

44 Huysmans, 18.

45 Ebenda, 19.

46 Walter Benjamin: Aufzeichnungen 1906-1932. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 6, Frankfurt a.M. 1985, 229-464, 434.

47 Vgl. Asendorf, 94.

48 Ebenda.

49 Huysmans, 77.

»In France, house museums developed from popular interest in biography, home decorating, the rise of aestheticism, and tourism, as one might expect, but also from sudden proliferation of photographs that exposed contemporary domestic interiors. These were displayed in shop windows and kiosks and reproduced widely in magazines and books, early examples of what we now call photojournalism.«⁵⁰

Surrogate

Das Medium der Fotografie ist demnach nicht nur als Abbildungsmedium mit der Umgebung verbunden, sondern ebenso als Exteriorisierung derselben. Sie lässt Umgebungs- und Einrichtungskonzepte proliferieren und lässt, als reproduzierbares Medium, die abgebildeten Umgebungen ebenso reproduzierbar werden.

In der Tradition der literarischen Dekadenz gleicht die Wohnumgebung von Des Esseintes einem Treibhaus, in dessen Atmosphäre es gärt, wimmelt, prozessiert.⁵¹ »Das Glashaus, das derart eine künstliche Welt generiert, die sich leibhaftig betreten lässt, ist ein hochtechnischer Medienverbund.«⁵² Topoi, die mit dem Glas- oder Treibhaus in Verbindung stehen, wie diejenigen von Ausschließung, Schwüle, Künstlichkeit und Amoralität werden dabei in *À rebours* sowohl aufgerufen, als dass auch Des Esseintes ganz konkret Treibhauspflanzen in sein Refugium implementiert. Die Künstlichkeitsfaszination wird noch weiter auf die Spitze getrieben.

»Doch auch die Wahl, die endgültig auf die Treibhausblume gefallen war, hatte sich unter dem Einfluß seiner allgemeinen Anschauungen, seiner nun feststehenden Meinungen noch verengt. Sein natürlicher Hang zum Künstlichen hatte ihn seinerzeit in Paris die echte Blume zugunsten ihres Abbildes verwerfen lassen, das dank der Wunder des Gummis und der Drähte, des Perkalins und des Tafts, des Papiers und des Samtes wirklichkeitsgetreu verfertigt werden konnte.«⁵³

Die Nachfrage nach Surrogaten, hier beispielhaft künstliche Blumen, ist zeittypisch. So konstatiert Sternberger:

»Diejenigen, die sich ehemals an künstlichen Blumen erfreuten, nahmen sie aber keineswegs als puren Ersatz der echten hin. Indem vielmehr das natürliche Vorbild nachgeahmt wurde, erschien es zugleich veredelt, und die Nachahmung war

50 Elizabeth Emery: *Photojournalism and the origins of the french writer house museum (1881-1914). Privacy, Publicity, and Personality*. Burlington 2012, 2.

51 Vgl. Stefan Rieger: Treibhaus. In: Benjamin Bühler, Stefan Rieger: *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*. Berlin 2014, 232-246.

52 Werber, 373.

53 Huysmans, 108.

überdies dem roheren Naturprodukt durch Dauerhaftigkeit und Glanz überlegen.«⁵⁴

Was Sternberger für das Panorama als Chiffre für das gesamte 19. Jahrhundert festhält, trifft ebenso auf die Umgebung zu: »Eine Kunst der Mischung und Zusammensetzung von natürlichen und künstlichen Elementen – und ihr Ziel ist nicht wiederum Kunst oder gar Schönheit und Genuß des Schönen, sondern eine neue, andere, eben von Menschen hergestellte Natur.«⁵⁵ Das Wechselverhältnis aus natürlichem und künstlichem Material, vor allem die Nachahmung der Natur, spielen dabei eine wichtige Rolle. Die Entwicklung von Surrogatstoffen, wie Kautschuk⁵⁶ oder verschiedener Webstoffe⁵⁷ sind dafür Beispiele. »[D]er dandy [...] erwärmt sich für die surrogate, weil ihm diese affirmation eine entwicklung der qualität seines verstehens ermöglicht.«⁵⁸

Dandyismus selbst lässt sich, auch diskursgeschichtlich betrachtet, als Surrogatformation begreifen, die in die Lücke des zerfallenen Adels einrückt und auf einer ästhetischen Selbstermächtigungsebene dieses Macht- und Souveränitätsvakuum bespielt. Dandyismus ist selbst ein Surrogat. Seine Anordnung und Proliferation sind des Weiteren als Aneignungsgesten zu verstehen.

Ganz im Sinne dieser Surrogatfaszination sinniert Des Esseintes: »Seiner Meinung nach war es möglich, die Gelüste zu stillen, die im normalen Leben angeblich so schwierig zu befriedigen sind, und zwar durch eine kleine List, mittels einer hochverfeinerten Verfälschung des Gegenstandes, auf den sich diese Gelüste richten.«⁵⁹

Es gibt aus dieser Perspektive keine Natur, sondern immer nur eine Mischung, ein Netzwerk und temporäre Verbindungen von heterogenen Materialien und Dingen.

Für Des Esseintes gibt es »keinen Wald von Fontainbleau, keinen Mondschein, die von elektrischen Lichtstrahlen überflutete Kulissen nicht täuschend ähnlich nachahmte, keinen Felsen, den Pappmaché nicht nachbildete, keine Blume, der prächtiger Taft und zart bemalte Tapeten nicht gleichkämen!«⁶⁰

Was in Huysmans Narration in der Umgebung seines Protagonisten hervorgebracht wird, gibt eine Antwort auf Sigfried Giedions Frage »Was geschieht mit der

54 Sternberger: Panorama, 155.

55 Ebenda, 17.

56 Asendorf, 89.

57 Vgl. Schneider.

58 Vgl. Oswald Wiener: Eine Art Einzige. In: Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.): *Riten der Selbstauflösung*. München 1982, 35–78, 58. (Im Folgenden: Wiener).

59 Huysmans, 31.

60 Vgl. Huysmans, 33.

menschlichen Umgebung im neunzehnten Jahrhundert?«⁶¹ Was *À rebours* literarisch elaboriert, fasst Giedion für die Wohnumgebungen des 19. Jahrhundert wie folgt zusammen:

»Die Interieurs der Zeit mit ihrem gedämpften Licht, ihren schweren Vorhängen, Teppichen, dunklen Hölzern und ihrer Angst vor dem Leeren atmen eine besondere Art von Wärme und Unruhe. Alles in allem spiegeln sie den tiefen Pessimismus wider, der in jener Periode das Gebiet des Seelischen überschattet. Das ist die eine Seite des Jahrhunderts, die im direkten Gegensatz zum praktischen Leben steht, im Gegensatz zur Aggressivität und zum Optimismus der Industrie.«⁶²

Schildkröte und Interface

Eine notorisch dekadente Auseinandersetzung mit der Relation von Ding und Umgebung liefert in *À rebours* die berühmte Passage um eine Landschildkröte. Des Esseintes bewundert seinen neuen orientalischen Teppich, dessen Farben ihn auf das Äußerste erfreuen. Doch ganz im Blasiertheitsdiskurs und in seinem *Ennui* gefangen, hält die Freude darüber nur kurz an. Es kommt, wie es kommen muss: Der Teppich langweilt ihn. Des Esseintes bestellt daraufhin bei einem Fachhändler in Paris eine Riesenschildkröte.

»Diese Schildkröte war ein wunderlicher Einfall, den Des Esseintes noch einige Zeit vor seiner Abreise aus Paris gehabt hatte. Als er eines Tages einen schimmernden Orientteppich betrachtet hatte und mit den Augen dem silbrigen Schein gefolgt war, der über das aladinglebe und pflaumenviolette Wollgewebe lief, hatte er sich gesagt: es wäre angebracht, etwas auf den Teppich zu setzen, das sich bewegt und dessen dunkler Ton die Lebendigkeit dieser Farben noch verstärkt.«⁶³

Die Schildkröte ist zum einen ein Globalisierungsphänomen, höchstwahrscheinlich aus Südamerika importiert, Luxusgegenstand und Schmuck, zum anderen ein funktionales Vermittlungswesen, Medium, um die Ornamente und die Farben des Raumes zu verstärken und damit selbst ein ästhetisch-technischer Aktant im Raum. Die bloße Schildkröte *in natura* reicht somit nicht aus, sondern muss, um eingefügt zu sein, selbst mit einer künstlichen Oberfläche überzogen werden.

»Er beschloß folglich, den Panzer der Schildkröte mit einer Goldglaser überziehen zu lassen. [...] Zuerst war Des Esseintes entzückt von der Wirkung, meinte dann, daß dieses riesenhafte Schmuckstück noch immer einen groben Entwurf

61 Giedion, 426. (Hervorhebung im Original).

62 Ebenda, 430.

63 Huysmans, 55f.

darstelle und erst wirklich vollendet sei, wenn darin seltene Edelsteine eingelegt worden seien.«⁶⁴

Das Reptil soll den Zweck eines Interfaces zwischen den Dingen in der Umgebung erfüllen. In *À rebours* erscheint die Schildkröte wie ein »umweltabhängiger Automat«⁶⁵, der die Spuren der Einzelgegenstände für den Gesamteindruck der Umgebung verwischen soll.

Der Komplex um die Schildkröte bildet nicht nur in kybernetischen Zusammenhängen des 20. Jahrhunderts eine Auseinandersetzung mit Fragen der Kontrolle und Steuerung. In Huysmans Text⁶⁶ sind diese angelegt, »wenn Des Esseintes noch durch arrangements seiner umgebung auf sich einwirkt [...].«⁶⁷ Er versucht, die Umgebung durch die Farb- und Bewegungsteuerung mittels des Tieres zu gestalten, um letztlich proto-kybernetisch durch den Anblick des Reptils zum einen Feedback für sein eigenes *moodmanagement* zu erhalten und zum anderen ästhetischen Gewinn daraus zu ziehen, ein solch luxuriöses Tier für die eigene Umgebung einzuspannen. Die Schildkröte löscht folgerichtig, sobald sie ihre Dingfunktion erfüllen soll, ihre Vitalfunktionen aus und wird damit ganz zum Ding.

»Sie bewegte sich noch immer nicht. Er befühlte sie; sie war tot. Weil sie zweifellos an ein ortsgebundenes Dasein, an ein bescheiden unter ihrem armen Panzer verbrachtes Leben gewöhnt war, hatte sie den gleißenden Luxus, den man ihr aufzwang, den funkelnden Chormantel, den man ihr umlegte, die Edelsteine, womit man, gleich einer Monstranz, ihren Rücken bepflasterte, nicht ertragen können.«⁶⁸

Des Esseintes' Schildkröte ist das Gegenprogramm zu Simmels Bildrahmen. So kann man als Zwischenfazit die Adressierbarkeit der Dinge in der Umgebung unter den Topoi des Ornaments und des *Henkels*, als Frage nach der *calmness* fassen. Dagegen lässt sich das Verwischen der Dinge in der Umgebung, unter das Topos der Schildkröte und die Frage nach der *messiness* subsummieren.

Der Dandyismus ist ein Kristallisationspunkt für die Umgebungsästhetik des 19. Jahrhunderts, der literarisch vor allem im Refugium Des Esseintes' aus Huysmans *À rebours* kanonisiert ist.

»Der ästhetizistische Dandy legt vielleicht am besten sichtbar die Traumenergien bloß, die auch den Bürger antrieben. In vieler Hinsicht ist Des Esseintes'

64 Ebenda, 56f.

65 Benjamin Bühler, Stefan Rieger: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*. Frankfurt a.M. 2006, 211.

66 Vgl. Huysmans, 56ff.

67 Wiener, 58.

68 Huysmans, 67.

Interieur dem der Zeit ähnlich – mit Leder bespannte Wände, Felle auf den Fußböden, craquelierte Fensterscheiben, die nur mattes Licht eindringen lassen und mit Vorhängen verhangen sind, Ofenschirme und schimmernde Orientteppiche sind durchaus zeittypische Requisiten, in denen sich die Neigung zum Überzug ausspricht.«⁶⁹

Verschwommenheit, Ornament

Der Innenraum als »Loge im Welttheater«⁷⁰ schirmt sich zwar von der Natur ab, jedoch: »[D]ie Welt, die er als Interieur zusammengezogen hat, soll wiederum unbegrenzt erscheinen.«⁷¹ Die Welt manifestiert sich im Interieur, bildet ein Netz aus Verweisungszusammenhängen. Es geht um eine »Verunklärung«⁷² der Umgebung, eine gezielt produzierte *messiness*, eine Verschwommenheitsästhetik. Ornamente, Farbe und Stoffe verkleiden und verschleiern den Gebrauchswert der Dinge, verschleiern ihre Zuhandenheit. »Das Gründerzeit-Interieur ist größtenteils ohne Bezug auf die Funktion der Dinge, ihren Gebrauchswert, der so weit wie möglich kaschiert wird.«⁷³ Über eine offensive Ästhetik der Ornamente und Verzierungen wird die Funktion der Dinge versteckt. Im 19. Jahrhundert beginnt die Implementierung von Telegraphendrähten, Gasleitungen und Stromkabel in die Wände, unter Tapeten, Putz oder Mauerwerk.⁷⁴ So notiert Gottfried Semper:

»Welch eine herrliche Erfindung ist die Gasbeleuchtung! Mit welchen Mitteln bereichert sie (abgesehen von deren unendlicher Wichtigkeit für den Bedarf des Lebens) unsere Festlichkeiten! Dennoch sucht man in den Salons die Mündungen der Gasröhren so zu verstecken, dass sie als Kerzen oder Oellampen erscheinen [...].«⁷⁵

Die Technologie wird durch das Ornament eingebettet. Die dem Heimeligen des Wohnens vermeintlich konträre Technik wird durch Ästhetik implementiert. In smarten Räumen dagegen werden die Technologien versteckt, hier jedoch hinter glatten Interfaces, Wänden, Fußböden. Das bedeutet: Nicht der glatte Gebrauchswert als solcher wird durch eine wuchernde Ästhetik verschleiert, sondern durch eine glatte Ästhetik werden die wuchernden Prozesse verborgen. Die *techné* als

69 Asendorf, 96.

70 Benjamin: Passagen 1, 52.

71 Asendorf, 96.

72 Vgl. Giedion, 380.

73 Asendorf, 96.

74 Vgl. zur Elektrizität: Asendorf, 114ff.

75 Gottfried Semper: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung. In: Henrik Karge (Hg.): *Gottfried Semper. Gesammelte Schriften. Band 1. Wissenschaftliche Abhandlungen und Streitschriften*. Zweiter Teilband. Hildesheim, Zürich, New York. 2014, 435-512, 449.

Kunst und Technik, als *technique pour la technique*, hat ihre eigene *aisthesis*: Wahrnehmung durch Technologie. Sie stellt die dandyistische Ästhetik zum einen vom Kopf auf die Füße und setzt diese zum anderen fort.

Arsenal der Masken

Das Ineinanderfallen von Diskursen der Technik und der Ästhetik, wie in den Auseinandersetzungen mit Wohnumgebungen im 19. Jahrhundert, wiederholt sich ebenso in der Diskussion um smarten Räume. Auf beide Räume trifft die Schilderung Walter Benjamins aus *Berliner Kindheit um 1900* zu, die aus der Erinnerung an Kinderspiele in der elterlichen Wohnung stammt und ein Versteckspiel beschreibt: »Die Wohnung war dabei das Arsenal der Masken.«⁷⁶ Das Kind wird dabei selbst zum Ding in der Wohnung, zu einem Teil des animistischen Umgebungsensembles.

»Das Kind, das hinter der Portiere steht, wird selbst zu etwas Wehendem und Weißem, zum Gespenst. Der Eßtisch, unter den es sich gekauert hat, läßt es zum hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine die vier Säulen sind. Und hinter der Türe ist es selber Türe, ist mit ihr angetan als schwerer Maske und wird als Zauberpriester alle behexen, die ahnungslos eintreten.«⁷⁷

Mit Benjamins Kindheitserinnerung lässt sich dieser vibrierende Raum des 19. Jahrhunderts unter anderen Prämissen fassen. Das Kind in Benjamins Erinnerung befindet sich, spitzt man es zu, auch ohne Digitaltechnologie in einem *Ambient Assisted Living*.

Die Maske als »ein sehr frühes Sinnbild der Verhüllung, des Geheimnisvollen und zugleich Schreckbaren«⁷⁸ stellt vor Benjamin auch Gottfried Semper in Beziehung zu Wohnumgebungen. Die Maske wird in Bezug zum Ornament gebracht und damit auf die Wände appliziert.

»Nicht minder aber als jene Natursymbole sind in unserem Falle die der ursprünglichsten Technik entnommenen Typen bedeutsam. Beispiele: die Kränze und gereihten Blattgewinde, die Bouquets, die Schnuren, Stricke, Ketten, Geflechte und Bänder, die früher erwähnten Masken.«⁷⁹

76 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um 1900. Fassung letzter Hand und frühere Fassungen*. Frankfurt a.M. 2010, 61. (Im Folgenden: Benjamin: Kindheit).

77 Ebenda, 61.

78 Gottfried Semper: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: Henrik Karge (Hg.): *Gottfried Semper. Gesammelte Schriften. Band 1. Wissenschaftliche Abhandlungen und Streitschriften*. Zweiter Teilband. Hildesheim, Zürich, New York. 2014, 591-622, 594f.

79 Ebenda, 595.

Ein Raum voller Möglichkeiten, gefüllt mit Freunden und Assistenten, die dem Menschen nicht bloß zur Seite stehen, sondern eine ganz eigene Agentenschaft entwickeln. Benjamin notiert in seinem Tagebuch von 1931:

»Hier hast du nichts zu suchen, denn hier ist kein Fleck, auf dem der Bewohner nicht schon seine Spur hinterlassen hätte. [...] Ja dieses Spuren hinterlassen ist nicht nur Gewohnheit, sondern das Urphänomen der Gewohnheit insgesamt, das eben im Wohnen beschlossen ist.«⁸⁰

Im Interieur des 19. Jahrhunderts werden Spuren hinterlassen, die Räume gekerbt, eingerichtet und den Gewohnheiten ihrer Habitanten unterworfen. In den smarten Umgebungen werden die Gewohnheiten als Spuren ausgewertet, verdatet und ausgelesen. In Kontrast zu Benjamins Theorie des »Wohnens 1900« kann man, um diesen Sachverhalt aus dem vorherigen Kapitel kurz zu wiederholen, Martin Heidegger für das »Wohnen 2000« hinzuziehen. »Das Wohnen ist [in smarten Räumen (F.H.)] vielmehr schon ein Aufenthalt bei den Dingen.«⁸¹ Diese Dinge vernetzen und adressieren. In smarten Umgebungen adressieren sich die Dinge untereinander. Vielfältige Kommunikationsschleifen verlaufen ohne den Menschen als Empfänger oder Sender. Im 19. Jahrhundert ist es die angesprochene *messiness*, das Eingewebt-Sein, wie in einem Spinnennetz, welches Benjamin beschreibt und das man als Ensemble von non-humanen Entitäten in Verbindung mit den humanen Habitanten bringen muss. Beide Räume haben jedoch gemeinsam, dass in ihnen keine eindeutige *agency* auszumachen ist.

Schöner Wohnen mit Monsieur Teste

»Ich denke jetzt an die Spuren, die ein Mensch in dem kleinen Raum hinterläßt, darin er sich täglich bewegt.«⁸², schreibt Paul Valéry über Des Esseintes' Bruder im Geiste *Monsieur Teste* (1895). Mit dieser Äußerung lässt sich ein Bogen sowohl zur These Benjamins, als auch zu Aufzeichnungsprozessen smarter Umgebungen spannen: Paul Valérys Text stellt ein Kontrastprogramm und ebenso eine Radikalisierung der Ästhetik *À rebours* dar. Mit *Teste* wird die Baudelaire'sche und Balzac'sche Phantasie »sich in den Augen der Anderen und in seinen eignen Augen zu einem Ding zu machen«⁸³ noch weiter auf die Spitze getrieben. »Sie hätten nach meinem Gefühl abgelehnt, sich als etwas anderes zu betrachten denn als Dinge«⁸⁴, heißt es bei Valéry. Des Esseintes versucht sich zwar schon in radikaler Affirmation der

80 Walter Benjamin: Aufzeichnungen 1906-1932. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band 6*, Frankfurt a.M. 1985, 229-464, 426.

81 Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart 2009, 11. Aufl., 139-156, 145.

82 Paul Valéry: *Monsieur Teste*. Berlin 2016, 2. Aufl., 14. (Im Folgenden: *Teste*).

83 Vgl. Sartre, 51.

84 *Teste*, 14.

Künstlichkeit, aber erst bei Teste wird der letzte Schritt vollzogen. »Ich streiche das Lebendige durch.«⁸⁵, konstatiert er und versucht gänzlich in der Umgebung aufzugehen. »wenn Des Esseintes noch durch arrangements seiner umgebung auf sich einwirkt, so blendet sich Herr Teste, um sie abzusondern, in die kulisse.«⁸⁶ Nicht aufzufallen, sondern durch eine spezifischere Désinvolture oder *calmness* zu erstaunen und selbst niemals erstaunt zu sein, ist das dandyistische Topos, welches auch Monsieur Teste bedient. »Monsieur Teste – tritt ein und verblüfft alle Anwesenden durch seine ›Schlichtheit‹.«⁸⁷ Hat Des Esseintes noch einen humanen, subjektiven Rest als Arrangeur, Experimentator und vor allem als *connaissance* seiner Umgebung, wird bei Teste der humane Appendix aus der Gleichung zu streichen versucht. »Eine der Lieblingsideen des Monsieur Teste (und nicht die am wenigsten chimärische) bestand darin, die Kunst – Ars – beizubehalten und zugleich die Illusionen des Künstlers und Autors auszurotten.«⁸⁸ Die Figur des Monsieur Teste exerziert einen dandyistischen Entzug. Er steht damit in einer Reihe mit Baudelaires *Künstlichen Paradiesen*, über Des Esseintes' Rückzug in die künstlichen Arrangements in *À rebours* und weist den Weg zu weiteren Entwicklungen von Ernst Jüngers Theorie *Über den Schmerz* bis zum Maschine-Werden bei Gilles Deleuze und Félix Guattari. Das von Deleuze so geschätzte »I would prefer not to«⁸⁹ *Bartleby des Schreibers* findet sich auch bei Teste: »Das Wesentliche ist gegen das Leben.«⁹⁰

Das Formelhafte Bartlebys zeigt sich bei Teste darin, Maschine oder Zahl zu werden, in den Daten aufzugehen. So kann die Wohnumgebung für Teste auch nicht anders sein als glatt, funktional und austauschbar; das Kontrastprogramm zum Refugium Des Esseintes. »Nie hatte ich je stärker den Eindruck des *Beliebigen*. Es war irgendein beliebiges Logis, analog der Beliebigkeit von Theoremen – und vielleicht ebenso nützlich. Mein Gastgeber lebte in dem allgemeinsten Interieur.«⁹¹ In eine solch allgemeine Umgebung aufzugehen, eher zu verschwinden, denn als ein Subjekt klassifiziert und verdatet zu werden, ist die andere Seite der dandyistischen Blasiertheitsmedaille. Dandyismus ist eben sowohl ästhetischer Exzess als auch ein Entzug. Auf der einen Seite die produktive Verschwommenheitsästhetik und das *moodmanagement* von Des Esseintes und auf der anderen die Glätte und die kalte, destruktive Funktionalität Monsieur Testes: »Ich bin nicht der Welt zugewandt. Mein Gesicht ist der WAND zugewendet.«⁹², fasst die Umgebungsfas-

85 Ebenda, 15.

86 Wiener, 58.

87 Teste, 68.

88 Ebenda, 69.

89 Vgl. Gilles Deleuze: *Bartleby oder die Formel*. In: Ders.: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt a.M. 2000, 94-123.

90 Teste, 74.

91 Ebenda, 21.

92 Ebenda, 74.

zination des Dandyismus zusammen. *À rebours* und *Monsieur Teste* bilden in ihren Narrationen der Wohnumgebungen des 19. Jahrhunderts die Pole ab, welche Benjamin in seinem Tagebuch 1931 skizziert. In Rekurs auf ein Gespräch mit Bertolt Brecht hat Benjamin am 8. Juni 1931 zwei als dialektisch gekennzeichnete Arten des Wohnens charakterisiert.

»Brecht ging vom ›mitahmenden‹ Wohnen aus. Das ist ein Wohnen, das seine Umwelt ›gestaltet‹, sie passend, gefügig und gefügt anordnet; eine Welt, in der der Wohnende auf seine Weise zu Haus ist. Dem stellte er die andere Art seines Wohnens entgegen, die Haltung, sich überall nur als Gast zu fühlen [...] Ich unterscheide das Wohnen das dem Wohnenden das Maximum und dasjenige, das ihm das Minimum an Gewohnheit mitgibt.«⁹³

Während Des Esseintes in seinem Refugium das Minimum an Spuren durch seine eigene exzessive ästhetizistische Anordnung vorfindet, insofern er in seiner eigenen blasiert-produktiven Geste den Raum kerbt, konstruiert *À rebours* ein mitahmendes Wohnen. Denn es ist dieses »mitahmende Wohnen«, sein *Interieur*, das erst den ästhetizistischen Komplex Des Esseintes' konstituiert. Monsieur Teste verwischt seine eigenen Spuren bzw. hinterlässt keine in der beliebigen allgemeinen Umgebung. Teste geht einfach in dieser auf. Die Geste Testes ist das von Brecht gekennzeichnete »Gastwohnen« in einer *Einrichtung*, wie Benjamin es kennzeichnet:

»Das Wohnen, das dem Wohnenden das Maximum von Gewohnheit mitgibt, ist das, wie die Vermieterinnen möblierter Zimmer sich vorstellen. Der Mensch wird eine Funktion der Verrichtungen, die die Requisiten von ihm verlangen. Hier waltet ein ganz anderes Verhältnis des Wohnenden zur Dingwelt als im mitahmenden Wohnen. Hier werden die Dinge [...] ernst genommen, für das ahmende Wohnen leisten sie ungefähr was Bühneneinrichtung leistet: das eine findet in einer Einrichtung statt, das andere in einem Interieur.«⁹⁴

Orienteinrichtung, Orientbilder

Einflüsse auf das Design und die Zusammensetzung der Wohnumgebungen des 19. Jahrhunderts sind neben der industriellen, technischen Produktion auch Motive und Techniken der Kunst. Als Vorbild für die Möbelarrangements der Zeit können etwa die Orientgemälde von Delacroix herangezogen werden.⁹⁵ Die Affinität zu einem eurozentrischen Bild »des Orients« bildet im 19. Jahrhundert nicht nur für den

93 Walter Benjamin: Aufzeichnungen 1906-1932. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 6, Frankfurt a.M. 1985, 229-464, 435.

94 Ebenda, 435f.

95 Vgl. Asendorf, 88.

Ästhetizismus bzw. die Dekadenz eine Inspiration und ein Sehnsuchtsstoppel, sondern schreibt sich breit in die Kunst, die Literatur und ins Interieur ein. Baudelaire etwa unternahm eine Schiffsreise bis nach Indien, Gustave Flaubert bereiste Tunesien, Fürst Pückler-Muskau »erkundete« mehrere Jahre Afrika und den Nahen Osten. Diese Künstlerreisen fanden in der Regel in Kooperation mit diplomatischen bzw. kolonialen Missionen statt.⁹⁶ »Der Orient« bildet eine Projektionsfläche für (eurozentrisch-männliche) Sehnsüchte nach Alterität, Wildheit und Dezesion. Diese Alteritätsfaszination wird gleichsam in die (europäisch-ästhetizistischen) Räume implementiert, von Teppichen und Figuren über konservierte, exotische Wildtiere, bis hin zu kulinarischen Eskapaden werden künstliche Paradiese von Diwanen aus Marrakesch bis zu Tieren des Dschungels arrangiert. Das »schwarze Mahl aus *À rebours* illustriert diesen Exotismus in der Literatur.

»Im schwarz ausgeschlagenen Speisezimmer mit seiner Öffnung auf den nun verwandelten Hausgarten hin, der seine mit Kohle bestäubten Wege, sein kleines, jetzt mit einem Basalrand versehenes und mit Tinte gefülltes Bassin und seine ganz aus Zypressen und Fichten bestehenden Baumgruppen dem Blick darbot, war das Diner auf einem schwarzen Tischtuch serviert worden, auf dem Körbe voller Veilchen und Skabiosen standen und Kandelaber mit grünen Flammen und Leuchter mit brennenden Wachskerzen Licht spendeten. [...] Aus schwarz umrandeten Tellern hatte man Schildkrötensuppe, russisches Roggenbrot, reife Oliven aus der Türkei, Kaviar, Rogen von Meeräschen, geräucherte Blutwurst aus Frankfurt, Wildbret in lakritzen- und schuhwichsenfarbigen Saucen, Trüffelpfirsiche, ambraduftende Schokoladencreme, Pudding, Blutpfirsiche, Traubenmus, Brombeeren und Herzkirschen gegessen; getrunken hatte man aus dunklen Gläsern die Weine der Limage und des Roussillon, Tenedos-, Val-de-Penas- und Portweine und nach dem Kaffee und dem Nußbranntwein Kwaß, Porter und Stout genossen.«⁹⁷

Die Diskurse des europäischen *Fin de siècle* sind in der Orientprojektion der Maler wiederzufinden und zugleich sind es jene Bilder, die in den Wohnumgebungen des 19. Jahrhunderts aufgegriffen werden. In den Bildern findet sich dabei eine Absenz von Geschichte und damit vielmehr die Präsenz der Diskurse der europäischen Ästhetik und diejenigen des Interieurs. An dieser Stelle von Interesse ist, dass sich im Bild »des Orients« eine Dekadenzästhetik in die westliche Perspektive einschreibt, die mit dem Symbolismus bzw. Ästhetizismus des *Fin de siècle* verbunden, in den Interieurumgebungen der Zeit aufgegriffen wird.

96 Vgl. zur problematischen Perspektive auf »den Orient«: Edward Said: *Orientalismus*. Frankfurt a.M., 2009, 4. Aufl., vgl. auch: Schmidt-Linsenhoff.

97 Huysmans, 20f.

In den Wohnumgebungen zeigt sich die durch die Bilder beeinflusste Affinität zur Faltung und Undeutlichkeit der Raumstrukturen durch Tapeten und Stoffe wie Vorhänge oder Möbelpolsterungen: »Die Struktur der Sessel und Sofas hat sich in die Polster zurückgezogen.«⁹⁸ Es wird verschleiert und verhüllt. Sigfried Giedion spitzt diesen Fakt auf die Wendung der »Herrschaft des Tapezierers«⁹⁹ zu. Der Tapezierer hat die Rolle eines Möbelgestalters, Dekorateurs und Arrangeurs inne.

Abbildung 3: *Der Tod des Sardanapal*, Eugène Delacroix, 1827, 395 × 495 cm Louvre



© gemeinfrei Wikimedia Commons¹⁰⁰

Wie in Delacroix' *Tod des Sardanapal* (Abb.3) sind es Farbtöne, Stoffdrapierungen und amorph umschlungene Diwane, Kissen und Gewänder, die Raumkonturen verschleiern und dafür sorgen, dass Menschen und Dinge sich scheinbar in Undeutlichkeit verlieren, um ihr Netzwerk, in das man versinkt, nur umso stärker hervortreten zu lassen. »Der Prozeß geht weiter und greift auf die Wände und

98 Giedion, 405.

99 Vgl. ebenda, 402.

100 Gemeinfrei unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ADelacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale_\(1827\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ADelacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale_(1827).jpg) (Aufruf 17.11.20).

Böden über: die Teppiche sind aus dem Orient oder maschinengewebt, die Bilder Originale oder Öldrucke und Lithographien.«¹⁰¹ Delacroix' *Sardanapal* ist dafür ein hervorstechendes Beispiel. Denn sowohl in seiner Farbgebung als auch in seiner Thematik werden Diskurse dandyistischer Dekadenz verhandelt: Erotik, Exotik und Tod, Luxus und *Ennui*, Exzess, Gewalt und Selbstausslöschung sind in der Illustration des Sardanapalsmythos festgehalten. Bezeichnenderweise verlegt Delacroix das dekadente Szenario »ins Schlafzimmer des perversen Lüstlings.«¹⁰² Dieses Bild malte Delacroix bereits vor seiner Orientreise. Es löste in der Ausstellung 1828 einen Skandal aus und ließ den Publikumsliebbling Delacroix in Ungnade fallen. »Der fehlende *ordre* im ästhetischen wie im moralischen Sinne stellte staatlich (qua Inhalt) und klassisch-akademische (qua Ausführung) Autorität in einem nicht mehr tolerierbaren Maße in Frage.«¹⁰³ Erst 20 Jahre später konnte er dieses Gemälde nach England verkaufen.

»Yet it is not totally irrelevant to keep in mind that the vivid turbulence of Delacroix's narrative [...] is subtended by more mundane assumption, shared by men of Delacroix's class and time, that they were naturally »entitled« to the bodies of certain women.«¹⁰⁴ Die Darstellung Sardanapals ist bei allem Orientalismus ein Ausdruck dandyistischer und ebenso misogynen Diskurse. Sardanapal lässt sich als ein »surrogat self«¹⁰⁵ des Ästhetizismus auslegen.¹⁰⁶ Der Mythos des assyrischen Königs Sardanapal, der aufgrund einer Belagerung seiner Festung, in seinen Gemäuern nach einem rauschenden Fest seine gesamten Besitztümer, Frauen, Pferde, Diener auslöscht und Suizid begeht, bildet das »*tableau mourant*«¹⁰⁷, auf dem das Gemälde gestaltet ist und »die Thematisierung eines flüchtigen Augenblicks durch Ausschnitthaftigkeit [...] in einer fast trancehaften, unklaren, zuweilen nicht unzutreffend als »manieristisch« charakterisierten Raumsituation«¹⁰⁸ festhält. Delacroix' Bild hält den Moment der Ermordung der Frauen und Pferde durch Sardanapals Diener fest. Das Gemälde strahlt dergestalt eine *messiness*, Unruhe und Chaos aus, dessen einziger Kälte- bzw. Ruhepol Sardanapal selbst bildet. Das Bild wurde in einer zeitgenössischen Kritik mit einem Orientteppich verglichen, was zum einen mit dessen Größe (395 × 495 cm) und zum anderen mit der Farbgestaltung zu tun hat. »Nie werdet Ihr diese kolorierte Verwirrung ein Bild nennen, sondern Ihr werdet glauben, einen dieser reichgeschmückten Perserteppiche vor Augen zu

101 Giedion, 383.

102 Christine Tauber, *Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix' »Tod des Sardanapal« als Künstlerchiffre. Konstanzer Universitätsreden* 223. Konstanz 2006, 9. (Im Folgenden: Tauber).

103 Ebenda, 27.

104 Nochlin, 124.

105 Nochlin, 124.

106 Vgl. Tauber, 33.

107 Ebenda.

108 Ebenda, 27.

haben oder noch besser, eines dieser zufällig improvisierten Farbenspiele, wie sie uns ein Kaleidoskop vorgaukelt.«¹⁰⁹

Der assyrische Herrscher wird in der Pose des gelangweilten Melancholikers dargestellt, dem von seinem Mundschenk das Tablett mit der Giftkaraffe gereicht wird. Sardanapal wird von Delacroix als eine hedonistische proto-dandyistische Figur inszeniert. »[H]e [Sardanapal] is an artist-destroyer who is ultimately to be consumed in the flames of his own creation-destruction. His dandyish coolness in the face of sensual provocation of the highest order [...].«¹¹⁰ Der Künstler-Zerstörer als (selbst-)gefälliges Topos eines Kults der Kälte von Sardanapal bis Nero, wird in der dandyistischen Literatur immer wieder aufgerufen; etwa im *Dorian Gray* Oscar Wildes oder in Ernst Jüngers *Pariser Tagebüchern*.¹¹¹ Sardanapal wird als Sinnbild eines destruktiven Hedonismus ausgestellt.

»Der Terminus des ›sardanapalesken‹ Lebens verselbstständigt sich in der Folge zur Bezeichnung eines verweichlichten Lotterlebens.«,¹¹² Bezeichnenderweise proliferiert dieser Diskurs ins Interieur, »das Federbett des Assyrsers erhält ebenfalls sprichwörtliche Qualität als ›pluma Sardanapali‹, eine besonders weiche Matratzenvariante für effeminierte Müßiggänger.«¹¹³

Ausblick

»Stoff ist nicht nur Dekorationsmaterial, sondern der Raum selbst wird gefältelt wie ein Stück Stoff – er ist nicht mehr hell und klar strukturiert [...], sondern so, wie die Dinge unter den Polstern und Bezügen verschwinden, so wird das Raumgefüge hinter den drapierten Nischen unsichtbar. Es handelt sich weniger um einen Wohn- als um einen Imaginationsraum.«¹¹⁴

Die Räume des 19. Jahrhunderts sind nicht nur imaginierte, durch die ›Herrschaft des Tapezierers‹ und der akzelerierten Technisierung gestaltete Umgebungen, sondern sie sind immersive Medienverbünde und damit eben auch Imaginationsräume. Sie rufen künstliche Paradiese hervor und bilden eine eigene *agency* aus. Walter Benjamin bringt den Imaginationsraum des Interieurs im *Passagen-Werk* auf den Punkt, wenn er, wie es auch bereits Baudelaire in den *Künstlichen Paradiesen* andeutet, den Bogen vom Interieur zum Rausch schlägt:

109 Louis Vilet im Globe 1828. Zitiert nach: Tauber, 28.

110 Nochlin, 124f.

111 Vgl. dazu: Hiltrud Gnüg: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart 1988. Vgl. auch: Helmut Lethen: *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a.M. 1994. (Im Folgenden: Lethen).

112 Tauber, 9.

113 Ebenda.

114 Vgl. Asendorf, 96.

»Der Raum verkleidet sich, nimmt wie ein lockendes Wesen die Kostüme der Stimmungen an. [...] [E]ine Stimmung, die sich im Haschischrausche zu satanischen Genüssen, satanischem Wissen, satanischen Ruhen verdichtet, eben damit aber verrät, wie das Interieur dieser Zeit selbst Stimulans des Rausches und des Traums ist.«¹¹⁵

Wenn man das Satanische als einen proto-technischen Diskurs der Selbstermächtigung versteht, wie es im Weiteren getan wird,¹¹⁶ dann zeigen sich aus dieser Perspektive im Zitat Benjamins die Räume immer schon als technische. Ihre Kopplung mit Traum und Rausch deutet ihre Verbindung zu Diskursen der Immersion, der Simulation und der technologischen Umgebungen an. Dasjenige, was man dabei als das Satanische bezeichnen könnte, ist der Agentenstatus der Dinge und Techniken im Raum. Denn nicht erst durch die technische Möglichkeit der Selbst- und Fremdadressierung durch etwa *RFID* wird die Interieurumgebung als *environment* begreifbar, sondern schon in den verhüllten, musealen und ornamentalisierten Umgebungen des 19. Jahrhunderts tritt dieser Sachverhalt als Frage der Ästhetik auf, sowohl in der Interieurfotografie, als auch in der bildenden Kunst und in der dandyistischen Literatur.

Zusammenfassend lässt sich zur künstlichen Umgebung um 1900 festhalten:

1. Die Innenräume sind hochtechnische Umgebungen.
2. In ihnen herrscht eine messiness, eine Verschwommenheitsästhetik vor, die die Technisierung dieser durch die Ästhetik, etwa durch die Implementierung von Ornamenten, verschleiern soll.
3. Eine prototechnische augmented reality sowie Immersionseffekte zeigen sich in den künstlichen Paradiesen des 19. Jahrhunderts.
4. Das Umgebungsdesign des 19. Jahrhunderts durch Ornamente, Stoffe etc. wird schon von Zeitgenossen als Netzwerk aufgefasst.

3.2 Der Teufel steckt im Dekor

Im Vordergrund Bücherstapel. Auf diesen sind Tierschädel platziert. Im Hintergrund spielt eine Gestalt in Tweed auf einem Cembalo. Ein abgedunkelter Salon mit Marmorfliessen und ornamentalisierten Tapeten. Eine Fotografie eines Interieurs um 1900? Oder doch eine Illustration aus einer Ausgabe von *À rebours*? Nein. Es handelt sich um eine kontemporäre filmische Inszenierung eines der beliebtesten Mörder und Kannibalen der jüngeren Filmgeschichte (Abb. 4). In der NBC-

115 Vgl. Benjamin: Passagen 1, 286. (Hervorhebung F.H.).

116 Vgl. Kapitel 5.1 zur produktiven Blasiertheit.

Abbildung 4: Hannibal Se 2 E6 Min.13:04



© Gaumont Television

Serie HANNIBAL (US. 2013-2015 Showrunner: Brian Fuller)¹¹⁷ werden die im Vorherigen dargestellten Zusammenhänge aus Dandyismus, Ästhetizismus und Interieur in einem visuellen Exzess ausgestellt und dienen im Weiteren als erläuterndes Beispiel der vorherigen Analyse. Die Serie dreht sich um die notorische Figur des kannibalischen Serienmörders und Psychiaters Hannibal Lecter.¹¹⁸ Dieser wird im Serienplot dem unter einer Empathiestörung leidenden FBI-Ermittler Will Graham bei seinen Untersuchungen von bizarren Mordfällen zur Seite gestellt. Graham weiß, im Gegensatz zu den Zuschauern, nicht, dass er mit seinem neuen *partner in crime* den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben versucht. Erst als es zu spät ist, erkennt er, welchen Teufelspakt er eingegangen ist. Dieser infernalische Vertragsschluss sowie die Inszenierung Lecters als einer luziferischen, höchst manipulativen Puppenspielerfigur ist sowohl ein zentrales Motiv der Serie als auch

117 Teile dieses Kapitels sind in folgendem Aufsatz erschienen: Felix Hüttemann: Ästhetizistische Verschwendung. Zwischen Exzess und Entzug. In: Judith Ellenbürger, Felix T. Gregor (Hg.): *Bild Medium Geld*. Paderborn 2019, 95-110.

118 Hannibal Lecter ist eine Romanfigur von Thomas Harris, dessen Werke verschiedentlich verfilmt wurden. In der Serie folgt man seinem Treiben noch auf freiem Fuß, während man *Hannibal the cannibal* in den Romanen und Filmen hauptsächlich hinter der Glasscheibe seiner Zelle in einer Klinik für psychisch kranke Straftäter erlebt. Vgl. Thomas Harris: *Roter Drache*. München 1988. Oder: Ders.: *Das Schweigen der Lämmer*. München 1990. Die bekannteste Version ist die Verkörperung Lecters durch Anthony Hopkins in *THE SILENCE OF THE LAMBS* (US. 1991. R: Jonathan Demme). In der Serie wird er von Mads Mikkelsen dargestellt.

in der Kulturgeschichte des Dandyismus verankert. Das filmische Medium als solches bietet sich im Folgenden als Beispiel an, um die dargestellten Diskurse der Räume um 1900 zu illustrieren. Denn gerade in diesem werden über Kulissen und Setausstattungen Figuren und ihre Charakteristika bzw. Denk- und Emotionswelten sichtbar gemacht. Damit ist das filmische Medium äußerst geeignet dafür, eine dandyistische Ästhetik, die sich aus einem heterogenen Gefüge der Umgebung und den humanen und non-humanen Agenten speist, zu verdeutlichen. *HANNIBAL* bietet sich im Besonderen an. Die Raumausstattungen bzw. Kulissen des Refugiums des Protagonisten tragen dessen Maskierung und legen zugleich seine Devianz frei. Gerade in der Umgebung, im Dekor und den räumlichen Inszenierungen wird die dandyistisch-luziferische Erscheinung Hannibal Lecters produziert. Jeder Raum ist Lichtung und Verbergung, Maske und Leinwand für die Abgründigkeit der Figur: »Part of that perfection, the face that Hannibal presents to the world, is in his surroundings.«¹¹⁹ Der Teufel steckt im Dekor. In den Details des Sets wird sowohl mit der Erwartungshaltung der Beobachtenden gespielt als auch an eine ästhetische Tradition des 19. Jahrhunderts angeknüpft. Aus dieser Gemengelage aus Dekor, Umgebungssetting und weiterer Ausstattung visualisiert sich eine exzessive Dynamik der Distinktion Lecters, die man in der Inszenierung der Serie beobachtet und die eng verbunden ist mit Diskursen des Ästhetizismus, der Dekadenz und einem Kult des Bösen. Die Darstellungsweise des Sets entlehnt trotz der Setzung der Serienhandlung in die 2010er Jahre, die aufgezeigten Elemente der Umgebung des 19. Jahrhunderts, wie das Ornament, die Verhüllung durch Stoffe, die Verschwommenheitsästhetik und Kälte, um zum einen die Figur Hannibal Lecter als dandyistisch¹²⁰ zu markieren. Zum anderen findet diese Entlehnung aus Gründen des *moodmanagements* statt, sowohl im Hinblick auf die Betrachtenden, also extradiegetisch, als auch intradiegetisch, auf der Ebene des Plots. Es handelt sich bei der Inszenierung des Sets in *HANNIBAL* um eine retrospektive, konstruierte Rückbindung an Diskurse des 19. Jahrhunderts und weist sich dementsprechend auch als ein medial vermitteltes, durch Literatur, Film etc. gefiltertes 19. Jahrhundert aus, das aus Motiven und Ästhetiken konstruiert wird, um visuelle und narrative Effekte zu erzeugen, die damit Parallelen zu den im vorherigen Kapitel aufgezeigten Elementen der künstlichen Umgebungen um 1900 aufweisen.

119 Jesse McLean: *The Art and Making of Hannibal. The Television Series*. London 2015, 24. (Im Folgenden: McLean).

120 In Interviews wird Hannibal von Showrunner Bryan Fuller explizit als Dandy-Figur bezeichnet. Vgl. <https://tv.avclub.com/bryan-fuller-walks-us-through-hannibal-s-debut-season-1798239745> (Aufruf: 12.11.20).

Ein kalter Geist

Hannibal Lecter, als eine in der Populärkultur weitestgehend kanonische Figur, erhält mit der Inanspruchnahme der ästhetizistischen bzw. dandyistischen Diskurse ein Update, das mehr an Baudelaire, De Quincey und Huysmans anschließt, als an die ursprüngliche Konzeption der Figur von Thomas Harris, der Lecter als machiavellistische Figur eines Renaissancefürsten konzipiert hat. »In Dolarhydies Augen wäre die Lecters Person angemessene Darstellungsweise das düstere Portrait eines Renaissance-Fürsten gewesen.«¹²¹ So charakterisiert Francis Dolarhyde, der Serienmörder »Roter Drache«, im gleichnamigen ersten Lecter-Roman den Doktor. Was sich der machiavellistische Fürst und der Baudelaire'sche Dandy teilen, ist ein Souveränitäts- wie Distinktionsanspruch, der sich mit folgender Sentenz Machiavellis zusammenfassen lässt: »Die Welt gehört den kalten Geistern.«¹²²

Nicht mehr und nicht weniger als ein kaum ausgeleuchteter Schädel zu Bachs *Aria* aus den *Goldberg-Variationen*, ein Stück Filet kauend. So wird dem Betrachter Hannibal Lecter zum ersten Mal präsentiert.

»I gave Mads [Mikkelsen, der Darsteller Lecters (F.H.)] a direct tolight, a single Kino Flo tube, and had grips come in flag it of his plate, so there is absolutely no light bouncing up from that table. [...] So, the first time you see Lecter, all you see is a death head eating in the darkness.«¹²³

So beschreibt der bildgestaltende Kameramann der Serie, James Hawkinson, die Szene. Lecter soll durch seine Umgebung als weniger menschlich als seine Gegenüber dargestellt werden: Schon der Blick in Lecters starres, kaltes und glattes Gesicht vermittelt: *Memento Mori!* In den meisten Szenen weniger ausgeleuchtet als seine Gesprächspartner, stets in einem ambivalenten Halbschatten, ist der kannibalische Doktor die zentrale Figur im Hintergrund.

Der Teufel trägt Tweed

Hannibal wird als diabolisch und überaus distinktiert visualisiert. In maßgeschneiderten Glencheck-Dreiteilern aus schottischem Tweed und mit den Krawatten von Brioni, respektive Zegna, reiht sich Lecter visuell nicht nur in eine Bekleidungstradition von Oscar Wilde bis zum *Duke of Windsor* ein, sondern wird sowohl habituell, als auch intellektuell als europäischer Exot und Ästhet inszeniert.¹²⁴ Dass es gerade Glencheck sein muss, also die Anzüge kariert gemustert

121 Thomas Harris: *Roter Drache*. München 2002, 44. Aufl., 126.

122 Zitiert nach: Barbey, 46.

123 John Calhoun: Refined Savagery. In: *American Cinematographer*. 06/2014, 86-99, 87. (Im Folgenden: Calhoun).

124 Vgl. Jordan Porteous: How the New Hannibal Lecter became The Best-Dressed-Man on TV. *Esquire* 15/05/2013. Online-Artikel unter: <https://www.esquire.com/uk/culture/fi-lm/news/a3899>

sind, hat mit einem weiteren Distinktionsmerkmal zu tun: Gemusterte Maßanzüge stellen eine größere Herausforderung an die (Maß-)Fertigung durch den Schneider dar und sind damit nicht nur optisch, sondern auch in der Konstruktion distinguierter.

»Als Qualitätsmerkmal kann die mustergerechte Verarbeitung auch als Zeichen fortschreitender Perfektion in der Bekleidungsherstellung gelesen werden. [...] Beim »wertigen« Herrensakko respektive –anzug müssen vordere und hintere Mitte, Brusttasche und Taschenpatten sowie Ärmel und Schulternähte im Karomuster abgestimmt sein.«¹²⁵

Lecter als »*man of wealth and taste*«¹²⁶ ist bekannt für seine Dinner, die in der Serie opulent und in der Tradition des Ästhetizismus, wie die im Vorherigen aufgezeigten kulinarischen Extremismen in Huysmans *À rebours*, auf das Dekadenteste visualisiert werden. Die in der filmischen Inszenierung Lecters, seines Stils, seiner Wohnung, seiner Praxis und dessen jeden Lebensbereich umfassende Ästhetisierung läuft dabei über Vergänglichkeitscodes: Jedes Blumengesteck, jedes *amuse-bouches* und jede noch so kleine Aufmerksamkeit der Kulisse und Kostüme, die gesamte *Mise en Scène*, sind ein ästhetizistisches *Memento Mori*. Lecters blasierte Produktivität wird in die Präsentation der Speisen, der Wohnung und sich selbst investiert. Zum einen, um seinen eigenen elitären Sonderstatus aufrechtzuhalten, was eine klassische dandyistische Aktion ist und zum anderen, um seine Gegenüber durch die eigene Exklusivität zu erniedrigen. »Have you seen him cook? It's an entire performance.«¹²⁷, seufzt eine naive Society-Lady, Lecter für seine Kochkünste anhimmelnd, nicht ahnend, wen oder was sie bei ihrem Gastgeber so genüsslich verspeist. Jede Nahrungsaufnahme im Setting Lecters ist nicht nur ein kannibalistischer, sondern ein ästhetizistischer Akt. Ebenso sind die Inszenierungen der Morde bzw. Tatorte ästhetizistische und bisweilen artistische Performances, die ihre Vorbilder aus der bildenden Kunst ziehen, von den kubistischen Portraits Picassos oder von Installationen Damien Hirsts inspiriert, werden die Opfer zu »artistic displays«¹²⁸ transformiert. Wie in den Romanen von Thomas Harris ist die Metamorphose dabei ein Dreh- und Angelpunkt des Sujets.

/hannibals-style-mads-mikkelsen/ (Aufruf: 17.11.20). Vgl. auch den Bezug der Serie zum Filmsequel HANNIBAL (US. 2001, R: Ridley Scott).

- 125 Kerstin Kraft: Das Karierte und das Gestreifte. Über Stoff- und Wahrnehmungsmuster. In: Gabriele Mentges (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg 2005, 449-470, 458.
- 126 Vgl. Mick Jagger, Keith Richards: *Sympathy for the Devil*. Erschienen auf: *Beggars Banquet*. 1968.
- 127 HANNIBAL S1E4 Min. 4:26.
- 128 Angela Ndalians: Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses. In: *Journal of visual culture*. Vol. 14 (3), 279-284, 280.

Lectors Kulisse

Hannibal Lecter lädt in der Serie regelmäßig zur Degustation und Transformation in Küche, Esszimmer und Praxis. Man sieht ihn beim Kochen in seiner Küche: Glatter, polierter Stahl herrscht in dieser Kulisse vor, die Betrachtenden mögen sich fragen, ob es sich noch um eine Küchenzeile oder schon um einen Obduktionstisch handeln mag. Die Funktionalität des Küchensettings kommt gleichzeitig durch das theatrale Szenario wie die Showküche einer TV-Kochsendung daher. »And if his office is elaborate and faceted, then Hannibal's kitchen is economical and severe.«¹²⁹

Seine Gäste bewirtet er im kobaltblauen Esszimmer. Dieses gleicht einer Bühne, auf der er sein »emphatisches Theater des Alltäglichen«¹³⁰ vorführt. »If his kitchen is his backstage, Podesta [Setdesigner der Serie (F.H.)] says, then his dining room is like the completely dressed opulent theatre.«¹³¹ An der einen Seite der Kamin mit, die Setausleuchtung wiedergebender, Helldunkel-Malerei darüber, auf der anderen Seite eine Reihe Granitbecken mit Gewächsen, vielleicht das einzig tatsächlich Lebendige oder am Leben bleibende in diesem Raum. »Even a diabolical genius like Lecter cannot control nature, but he can certainly recreate it to serve his own needs. A great example of this is the tamed flora of the herb wall [...]«¹³² Es geht dabei allerdings nicht so sehr um die Kontrolle von Natur, sondern vielmehr um die künstliche Ausgestaltung der eigenen Umgebung. Wie im Esszimmer in *À rebours*, welches mittels der mit gefärbtem Wasser gefüllten Fensteraquarien, wie ein Panorama, Immersionseffekte evoziert, ist Lecters Esszimmer eine immersive Bühne. Diese erzeugt über die Farbgebung der Wände, über die tropischen Pflanzendekorationen, die Bilder an den Wänden, den Kamin und die halbdunkle passive Ausleuchtung eine einnehmende Atmosphäre und betreibt damit *moodmanagement*. »But even here [im Esszimmer (F.H.)], the filmmaker add sinister touches via the scalloped blue wall in the background, or by creating some ambiguity about what exactly the Dinners are eating.«¹³³ Seine Opfer oder Gäste werden in eine Umgebung gehüllt, die zum einen Präsentationszwecken der Koch-Performances dient und zum anderen ein Manipulationsszenario implementiert. »Der einem Fest [oder Dinner (F.H.)] eigentümliche Rausch verbindet sich ebenso mit den Hekatomben von Eigentum wie mit den Geschenken, die angehäuft werden in der Absicht, Staunen zu erregen und einzuschüchtern.«¹³⁴ Staunen erregen und selbst nicht erstaunt zu sein, das stoische, wie auch nach Baudelaire, dandyistische Ideal, wandert mit HANNIBAL zum einen ins Interieur und zum anderen

129 McLean, 31.

130 Foucault: *Infam*, 27.

131 McLean, 32.

132 Ebenda, 34.

133 Calhoun, 92.

134 Georges Bataille: *Der Begriff der Verausgabung*. In: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Berlin 2001, 3. Aufl., 7-31, 18.

ins Kulinarische. »Draw a Distinction!«¹³⁵ findet vom dandyistischen Standpunkt aus betrachtet, in HANNIBAL auf Tellern, in Kleiderschränken und Interieurs statt.

Der spiegelglatte Holztisch im Zentrum des Esszimmers kontrastiert die gleichsam jede Regung und jeden Ton schluckenden kobaltblauen Stuckaturen an den Wänden. Die Blumengestecke zeigen verschwenderischen Luxus, die Weine und Speisen sind so exquisit wie kostspielig und auf das Genaueste komponiert: Seeigelsashimi mit deutschem Riesling, *foie gras* mit heißen und kalten Feigen oder das notorisch sinistere in Cognac Flambieren von zuvor gemästeten und in Armagnac ertränkten Ortolanen (auch Garten- oder Fettammer genannt) – alles wird von der Foodstylistin Janice Poon so visualisiert, dass die diversen Kreatiionen, bei aller Ästhetik, den Kannibalismus fast vergessen lassen.¹³⁶ Ein Fakt, der die Speisefolgen so sehr ins Unheimliche rücken lässt, ist gerade diese Fallhöhe, der Exzess und Entzug des grausigen *Apriori* dieser Menüs: Die Ermordung von Menschen. Man sieht Lecter vermeintlich humane Nieren, Lungen und Lebern virtuos filetieren, braten und flambieren sowie gleichzeitig auf anspruchndstem Sterneköchenniveau anrichten. Das Auge isst schließlich mit.

Die Menüfolgen haben nicht nur Illustrationscharakter bezüglich der Figur Hannibal Lecter, sondern sind ebenso Spiegelungen der Narrationen der jeweiligen Episoden. Der Verzehr der Ortolane ist beispielsweise als ein Initiationsritus lesbar und unterstreicht den Teufelspakt zwischen Lecter und Graham. Werden traditionell beim Verspeisen der Singvögel Kapuzen getragen, um sich bei dieser sündhaften – nebenbei heute auch aufgrund des Artenschutzes illegalen – Köstlichkeit vor dem Angesicht und Zorn Gottes zu verstecken, folgt die Inszenierung Lecters hierbei derjenigen des Teufels als Beobachter und Herausforderer Gottes. Statt sich zu maskieren, wird gerade durch das Servieren dieses Menüs die Maske fallen gelassen: »I don't hide from god.«¹³⁷, ist Lecters erwartbare und lakonische Antwort auf die traditionelle Darreichung der Delikatesse.

Kommt ein Mann zum Psychiater...

Patienten behandelt er in seinen Praxisräumen (Abb.5). Es ist mehr eine Bibliothek samt Empore, eine Wunderkammer oder ein Kuriositätenkabinett, denn ein Behandlungszimmer. Man sieht Schränke gefüllt mit verschiedensten Sammlungen im Raum platziert. Von Schildkrötenpanzern und Masken an den Wänden, die den Bezug zum Dandyismus und zum 19. Jahrhundert deutlich machen, bis zu den auf Tischen verstreuten Zeichnungen, lässt sich in kaum einem anderem

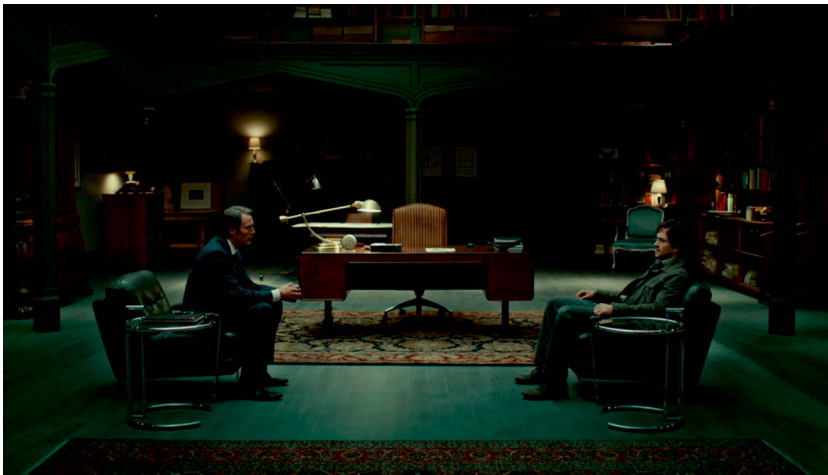
135 Vgl. George Spencer Brown: *Laws of Form*, London 1969. Vgl. dazu auch Norbert Bolz: »What's puzzling you«, in: Albert Kümmel-Schur (Hg.): *Sympathy for the Devil*, München 2009, 93-102, 95.

136 Vgl. Janice Poon: *Feeding Hannibal. A connoisseur's Cookbook*. London 2016.

137 HANNIBAL Se2 E11 Min. 02:22.

Raum Lecters so sehr ablesen, wessen Geistes Kind der wertige Doktor ist. Es ist im wahrsten Sinne ein Gedanken- und Imaginationsraum, der in der Serie zentral ist, und in welchem man Lector bei der (Manipulations-)Arbeit zuschaut. Er hypnotisiert, suggeriert, verführt und schüchtert ein. Mal ganz offen, mal in aller Heimlichkeit, mit der Kunstfertigkeit eines eiskalten Virtuosen, ganz der satanischen Blaupause gemäß, nach der die Figur gezeichnet wird. Er ist in Anlehnung an eine Satansbeschreibung bei Baudelaire ein »*complice subtil*«¹³⁸ für seine humane und non-humane Umgebung. Seine Behandlungstechniken Hypnose, Suggestion, Mesmerismus, Lichttherapie usw. stehen genauso in der Tradition bzw. sind Techniken des 19. Jahrhunderts wie sein Interieur. Immer wieder im Laufe der Serie wird dieser Arbeitsraum imaginiert, erscheint in Halluzinationen und Rückblicken Grahams und Lecters und ist damit derjenige Raum, in dem alles zusammenläuft und die Schlüsselszenen der Serie stattfinden.

Abbildung 5: Hannibals Praxisraum, *Hannibal* S1 E4 min. 0:38



© Gaumont Television

Aber auch an seinen Privaträumen (Abb. 6) lässt sich Lecters Maskenspiel ablesen, wenn sie denn jemals privat sind, denn es gilt anzunehmen, dass das Design hier im doppelten Sinne der Inszenierung, der der Serie und der Figur Hannibal geschuldet ist.

138 Charles Baudelaire: Die Satans-Litaneien. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 314-319, 316. (Im Folgenden: Baudelaire: Satans-Litaneien). Vgl. Kapitel 5.1.

»Der Mensch unserer Zeit, der in seinem inneren Drange die Wände mit erotischen Symbolen beschmiert, ist ein Verbrecher oder ein Degenerierter«¹³⁹, schreibt Adolf Loos in seinem Essay *Ornament und Verbrechen* retrospektiv über die Innenausstattungen des 19. Jahrhunderts, um für das 20. Jahrhundert gleichzeitig zu prognostizieren: »Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstande.«¹⁴⁰ Das Ornament herrscht bei Lecter vor und zeigt, mit Loos gesprochen, seine ästhetizistischen Verbrechen. Sein Innenausstatter steht mit beiden Beinen im 19. Jahrhundert (Abb. 5 und 6): Von den Ornamenten an den Wänden und Böden mittels Tapeten und Teppichen oder Marmorfliessen implementiert, über die Sammlungen an Gegenständen von Schlangenhäuten, Schildkrötenpanzern, Tierschädeln, Masken, Kupferstichen und Büchern, über die lediglich spärlich passiv ausgeleuchteten Räume bis zu den exotisch- und verschwenderischen Blumenbuketts und Menüfolgen, könnte die filmische Inszenierung Hannibal Lecters auch diejenige Des Esseintes' und damit eine des 19. Jahrhunderts sein. Die Glätte und Kälte in Lecters Interieur wird durch kontrastive Akzente in die Inszenierungen des Interieurs eingefügt, etwa durch dänisches Möbeldesign oder durch den aus Glas und Eisen bestehenden Eileen-Gray-Beistelltisch¹⁴¹. Grahams Analyse-Mantra seiner Täterprofile »*This is my design*«, gilt es für Lecters Interieur ebenso zu veranschlagen. Das ästhetizistische Kalkül Lecters führt bis zur Nivellierung jedweder Ethik in der radikalen Bevorzugung der Ästhetik. Die Raumsettings in HANNIBAL bebildern Baudelaires Zusammenfassung des Dandyismus: »Die besondere Schönheit des Dandy liegt vor allem in dem Ausdruck der Kälte, der dem unerschütterlichen Entschluß entstammt, sich nicht rühren zu lassen; als glimme da ein Feuer, das sich höchstens andeutet, das zwar auflodern könnte, sich dessen jedoch enthält.«¹⁴² Man könnte ergänzen: Sobald es bei Lecter auflodert, ist es für das jeweilige Gegenüber zu spät.

»This is my Design«

Aus der Loosschen Perspektive ist Lecters Design regressiv, genauso wie dessen Kannibalismus. Lecter und sein Design sind, um es mit Levi-Strauss auszudrücken: roh und gekocht, atavistisch und zugleich hoch distinguert. »Die Achse, welche das Rohe und das Gekochte vereint, ist das Charakteristikum der Kultur.«¹⁴³

139 Adolf Loos: Ornament und Verbrechen. In: Ders.: *Ornament & Verbrechen*. Wien 2012, 94-109, 95.

140 Ebenda.

141 Bemerkenswerterweise, wenngleich auch ebenso zufällig, ist dies das gleiche Modell wie in ALIEN COVENANT. Vgl. Kapitel 2.1 Digitaler Dandyismus.

142 Baudelaire: Maler, 245.

143 Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt a.M. 1971, 191.

Lecter ist eben »a man of wealth and taste«¹⁴⁴ und ein um sich wütender menschfressender Teufel, wenngleich er sein Gekochtes auf edelstem Tiffany-Geschirr serviert.

Abbildung 6: Ornamentalisierter Wohnraum Hannibal Sz E6 min. 24:12



© Gaumont Television

Was ist es, das Lecter antreibt, was sich in seinen Räumen ausdrückt? Was ist sein Design? Es ist seine Blasiertheit, die für die artistische Kreativität Hannibals und in HANNIBAL verantwortlich ist. Diese Suche nach dem verlorenen Reiz kitzelt bis zur letzten Grenzüberschreitung: Dergestalt kann man Lecters mörderischen Ästhetizismus mit Thomas De Quincey als *Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827/1854) verdeutlichen.

»Man beginnt allmählich einzusehen, daß zur künstlerischen Vollendung einer Mordtat doch etwas mehr gehört als zwei Dummköpfe, einer, der tötet, und einer, der getötet wird, ein Messer, eine Brieftasche und eine dunkle Gasse. Formgebung [»design« im englischen Original (F.H.)], meine Herren, Sinn für Gruppierung und Beleuchtung, poetisches Empfinden und Zartgefühl werden heute zu einer solchen Tat verlangt.«¹⁴⁵

144 Vgl. Mick Jagger, Keith Richards: »Sympathy for the Devil«, erschienen auf: The Rolling Stones: *Beggars Banquet*, 1968.

145 Thomas De Quincey: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*. Frankfurt a.M. 1977, 45f. Im Original: »People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and be killed—a knife—a purse—and a dark lane. Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature.«

De Quinceys Essay dreht sich um Betrachtungen, Beispiele und Vorlesungen eines fiktiven Herrensaloons und Mörderclubs, »*The Society of Connoisseurs in murder*« und widmet sich darin der ästhetischen Faszination am Tötungsakt, das als Kommentar zur Mordfaszination in der Journalliteratur seiner Zeit gelesen werden kann.¹⁴⁶ Auf HANNIBAL angewendet, ist der Mord als schöne Kunst die dunkle Seite des *l'art pour l'art* und lässt sich einreihen in eine Tradition von Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, Huysmans *À rebours* über Oscar Wildes *Dorian Gray* oder Lecters Bruder im Geiste Patrick Bateman aus dem Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis.¹⁴⁷

Kannibalismus, Aristokratismus

Lectors Kannibalismus kann man dergestalt als Akt eines luxuriösen Machtkalküls verstehen, denn »die verschiedenen Arten sich gegenseitig auf[zu]fressen, ist die einfachste Form des Luxus.«¹⁴⁸ Als luxuriös erweist sich Kannibalismus ganz allgemein durch seine Obsoleszenz. Sich trotz eines nahezu unbegrenzten Nahrungsangebotes für den Genuss der eigenen Spezies zu entscheiden, ist – gelinde gesagt – ein Statement. »It is only cannibalism if we are equals«¹⁴⁹, quittiert Lector die Beschwerde eines Tischgastes, der in den zweifelhaften Genuss kommt, seinen eigenen linken Oberschenkel vor sich angerichtet zu finden. Der Distinktionsgewinn Lecters ist jedoch nicht seinem Kannibalismus geschuldet, sondern der Kannibalismus dem Distinktionsgewinn, vermittelt durch Ästhetizismus und Dekadenz der Kleidung, des Interieurs, der Umgebung: Es ist also ein Kannibalismus aus Selbstermächtigung. Lector verspeist eben nicht Seinesgleichen. Es handelt sich zwar um Anthropophagie, aber keineswegs um Homophagie.

Ganz im Gegenteil zur Charakterisierung des kannibalischen Anormalen in Michel Foucaults Vorlesung vom 29. Januar 1975 am *Collège de France*,¹⁵⁰ in der die Anthropophagie neben dem Inzest als die Transgressionsachse ins Pathologische, als das Kennzeichen des »Menschenmonsters« zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgezeigt wird. Denn bei Foucault handelt es sich es sich im Auge der Strafkonomie um 1800 um einen »Kannibalismus der Ausgehungerten«¹⁵¹, der also dem »aufsässigem Volk«¹⁵² zugeschrieben wird. Dagegen visualisiert der Kannibalismus in HANNIBAL die Anthropophagie zu einem Adels- und Distinktionsmerkmal. Gleichzeitig haftet dem Kannibalismus etwas universales an. Es existiert eine »Vorstel-

146 Vgl. Norbert Kohl: Einleitung. In: Thomas De Quincey: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*. Frankfurt a.M. 1977, 9–39, 11f.

147 All diese Vertreter werden im Laufe dieses Buches des Öfteren auftauchen.

148 Georges Bataille: Der verfemte Teil. In: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Berlin 2001, 3. Aufl., 33–236, 59.

149 S3 E1 Min. 7:51.

150 Foucault: *Anormale*, 108ff.

151 Ebenda, 142.

152 Ebenda.

lung des Kannibalismus und seine direkten und indirekten Anwendungen [die] allen Gesellschaften gemeinsam ist.«¹⁵³ Denn bei aller Abgrenzung und Devianz, die der Kannibalismus mit sich bringt, lässt sich ebenso bemerken: »Schließlich ist das einfachste Mittel, den anderen mit einem selbst zu identifizieren, immer noch, ihn zu verzehren.«¹⁵⁴

So steht die Inszenierung eines ästhetizistisch-dandyistischen Kannibalismus der Figur Hannibal Lecter auf der anderen Seite der Medaille anthropophager Anthropologie. Hannibals Dictum ›*eat the rude*‹, also die Unhöflichen zu essen, könnte damit kaum dandyistischer sein. Gegen die Etikette, Bekleidungs- oder Konversationsregeln zu verstoßen, stellt sich in der Gegenwart Lecters als fataler heraus, als es seinen Gästen bewusst ist. Oder, um es mit Balzac auszudrücken: »Sorglosigkeit in Fragen der Toilette ist moralischer Selbstmord.«¹⁵⁵ Ebenso, der dandyistischen Dialektik aus *Ennui* und Blasiertheit verpflichtet, sollte man besser des Doktors Interesse wecken: Denn Wehe dem, der Hannibal langweilt. Dieser sanktioniert gesellschaftliches Fehlverhalten sowie mangelndes Feingefühl und ist rigoros in seinen Geschmacksurteilen: Mangelnde Tischmanieren eines Gastes, fehlende Musikalität eines Orchestermitgliedes oder enervierende Larmoyanz eines Patienten enden des Öfteren in Festessen. Lecter ist anthropophag durch seine konsequente Selbstinszenierung als ein Souverän und *arbiter elegantiarum* und reiht sich damit in dandyistische Traditionen ein.

153 Claude Lévi-Strauss: Wir sind alle Kannibalen. In: Ders.: *Wir sind alle Kannibalen*. Berlin 2017, 149-159, 159.

154 Ebenda, 158.

155 Balzac, 91.