DER DANDY IM SMART HOME

ÄSTHETIKEN, TECHNOLOGIEN UND UMGEBUNGEN DES DANDYISMUS

Felix Hüttemann

[transcript] Das Dokumentarische. Exzess und Entzug

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Felix Hüttemann
Der Dandy im Smart Home

Das Dokumentarische. Exzess und Entzug | Band 3

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Editorial

Die interdisziplinäre Schriftenreihe des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« untersucht die Theorie und Geschichte dokumentarischer Formen von der Entstehung technischer Analogmedien im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart digitaler Medienpraktiken. Die Reihe lässt sich dabei von der These leiten, dass die spezifische Autorität des Dokumentarischen durch die Untersuchung der Operationen beschreibbar wird, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit, den Aussagewert, die Distributionslogiken und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Verschiedene Leitkonzepte spielen dabei eine zentrale Rolle: Das Dokumentarische 2.0 in den diversen Praktiken ubiquitärer Selbstdokumentation, etwa in den Social Media (Neodokumentarismus), sowie das Dokumentarische zweiter Ordnung, das sich in kritischer Weise auf die Objektivitäts- und Evidenzansprüche dokumentarischer Wahrheiten bezieht und sie ›gegendokumentarisch‹ unterläuft.

Das Spektrum der Reihe versammelt Positionen aus den am Graduiertenkolleg beteiligten Disziplinen der Medienwissenschaft, der Literaturwissenschaft und Komparatistik sowie der Kunstgeschichte und der Theaterwissenschaft. Neben Monographien und Sammelbänden der am Kolleg beteiligten Wissenschaftler*innen dient die Reihe insbesondere als ein Publikationsforum für die Forschungsergebnisse der beteiligten Nachwuchswissenschaftler*innen.

Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert – GRK 2132.

Die Reihe wird herausgegeben von Friedrich Balke, Natalie Binczek, Astrid Deuber-Mankowsky, Oliver Fahle und Annette Urban.

Felix Hüttemann ist Postdoktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt »Einrichtungen des Computers« am Lehrstuhl Fernsehen und digitale Medien an der Universität Paderborn. Zuvor war er Post-Doc und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Virtual Humanities am Institut für Medienwissenschaft und Post-Doc und wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Der studierte Germanist und Philosoph war Stipendiat der »Mercator Research Group Räume anthropologischen Wissens« in der AG Medien und anthropologisches Wissen. Seine Forschungsschwerpunkte sind u.a. Kulturgeschichte der Gastlichkeit, Philosophische Anthropologie und Existenzphilosophie, Design-, Technik- und Medienphilosophie, Medienökologie, Technologien des Umgebens.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Felix Hüttemann

Der Dandy im Smart Home

Ästhetiken, Technologien und Umgebungen des Dandyismus

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Reihe »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert - GRK 2132.

Deutsche Forschungsgemeinschaft

RUHR UNIVERSITÄT BOCHUM

Dissertation Ruhr-Universität Bochum 2019

The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
(Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld
© Felix Hüttemann

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Julia Eckel
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Deutschland
Print-ISBN 978-3-8376-5496-7
PDF-ISBN 978-3-8394-5496-1
https://doi.org/10.14361/9783839454961

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inhalt

1. Einleitung
Dandyismus und Medienästhetik 9

2. Digitaler Dandyismus I 23
2.1 Dandyistisches Internet der Dinge 23
2.2 La technique pour la technique 53

3. Umgebungen 1900 67
3.1 Interieur-Studien 67
3.2 Der Teufel steckt im Dekor 91

4. Analoger Dandyismus I 103
4.1 Du Dandysme: Über Dandyismus schreiben 103
4.2 Der Dandyismus und die Dinge 126
4.3 Kunstmaschine: Baudelaire und die dandyistische Ästhetik 132

5. Expositionsformen 151
5.1 Exposition und Produktion: Philosophische Vorbemerkungen 151
5.2 Produktive Blasiertheit 153
5.3 Zersetzende Langeweile 170

6. Pathologie der Ästhetik 189
6.1 Umgebung, Blasiertheit und Mimese 189
6.2 Suggestion, Desavouierung 206

7. Analoger Dandyismus II 221
7.1 Dandyismus der Härte 221
7.2 Massenhafter Dandyismus 262

8. Digitaler Dandyismus II 281
8.1 Das Futteral: Ästhetik smarter Umgebungen 281

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

8.2 Kommt ein Dandy ins *smart home* 297

9. Danksagung 313

10. Bibliografie 315
Literatur 315
Internetquellen 338
Film- und Audioquellen 339

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»In Every Dream Home A Heartache« (Roxy Music)

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1. Einleitung
Dandyismus und Medienästhetik

»Sein ganzes Leben war Einfluss, also etwas, das sich nicht leicht erzählen läßt.«[1]

Im *Regency*-England zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird ein Mann zur Ursprungsfigur eines subtilen und wirkmächtigen Diskurses zwischen Mode, Literatur und Kunst stilisiert. Ein der noch jungen bürgerlichen Mittelschicht entstammender Parvenü freundet sich mit dem britischen Prinzregenten George an und wird sein *arbiter elegantiarum*, eine Autorität in Sachen Mode, Geschmack und Etikette. Sein Einfluss wächst von Salon zu Salon von Dinner zu Dinner und von Ballsaal zu Ballsaal.

Der Name dieses Ursprungsdandys war George *Beau* Brummell (1774-1840). Um ihn ranken sich Anekdoten und Erzählungen: Er habe seine Lackschuhe mit Champagner poliert, Stunden für das Ankleiden benötigt und mit eisigen Beleidigungen bei geringsten Verstößen der Etikette von sich reden gemacht. Anekdoten wie die folgende sind es, welche den Diskurs des Dandyismus begründen:

> »Brummell trug Handschuhe, die seine Hände wie nasser Musselin umgaben. Aber mit der Perfektion dieser Handschuhe, die seine Nägel nachformten wie das sie umgebene Fleisch, war dem Dandytum noch nicht Genüge getan, sondern erst dadurch, daß vier verschiedene Künstler sie angefertigt hatten, drei die Hand und einer den Daumen.«[2]

Brummell war Ehrengast und Schrecken jeder Abendgesellschaft:

> »Ein neureicher Bewunderer lud ihn einmal zum Essen in sein Haus ein und forderte ihn auf, die Tischrunde selbst zusammenzustellen. Als die Dinnerparty be-

1 Vgl. Jules Barbey d'Aurevilly: *Über das Dandytum und über George Brummell. Ein Dandy ehe es Dandys gab.* Berlin 2006, 33. (Hervorhebung F.H.) (Im Folgenden: Barbey).

2 Ebenda, 28.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> gann, soll Brummell sein Erstaunen darüber geäußert haben, daß der Gastgeber die Kühnheit besaß, mit am Tisch Platz zu nehmen.«[3]

In diesem Buch wird jedoch nicht an Anekdoten und Erzählungen des Dandyismus angeknüpft. Es wird keine Kultur- oder Diskursgeschichte des Dandyismus fortgeschrieben. Sondern es wird behauptet, dass der Dandyismus und die daraus proliferierte (Medien-)Ästhetik nicht nur am Anfang einer Kultur-, sondern auch am Anfang einer Digitalisierungsgeschichte steht. Die Frage, die dieses Buch antreibt ist, ob angesichts des Diskurses um smarte Technologien, dem *ubiquitous computing*, dem Internet der Dinge und anderen, eine Medienästhetik des Dandyismus revitalisiert wird? Anders formuliert: Gibt es den Dandy und dessen Ästhetik im *smart home*? Oder, ist das *smart home* vielleicht selbst dandyistisch? Ist Dandyismus heute in die Umgebungen und Technologien abgewandert, statt ästhetisches Ideal gelangweilter, blasierter Subjekte zu sein? So muss geklärt werden: Was ist bzw. was war ein Dandy? Was ist Ästhetik und was ist Technologie? Was ist eine (Medien-)Ästhetik des Dandyismus?

Etymologie

Die Bezeichnung Dandy tritt im Zusammenhang mit *Beau* Brummell zum ersten Mal im landläufigen Sinne auf. Die genaue Etymologie des Wortes »Dandy« jedoch ist unklar. Das *Oxford dictionary* verweist auf den Ursprung des Wortes als Kurzform des im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Begriffs »*Jack-a-Dandy*«, was eine als arrogant attribuierte Person kennzeichnet.[4] Ebenso wird die Herkunft vom indischen Wort »*dandi*«, das »Stockträger« bedeutet,[5] angegeben, wie auch, dass Dandy »im 18. Jh. […] zunächst im englisch-schottischen Grenzgebiet eine Bezeichnung für junge Leute, die in auffälliger Bekleidung Kirche oder Jahrmarkt besuchten [war (F.H.)].«[6] Das *Collaborative International Dictionary of English* gibt an: »silly fellow, dandiner to waddle, to play the fool.«[7] ›Den Trottel zu spielen‹ verweist auf einen weiteren möglichen Ursprung des Wortes: Das französische Verb ›se dandiner‹ bedeutet ›watscheln‹ oder ›hin- und herwackeln‹, was auf den affektierten Gang bzw. den durch das Tragen eines Korsetts oder durch den steifen Hemdkragen evozierten Bewegungsablauf rekurriert.[8] Im deutschen Sprachgebrauch ist aus dem Dan-

3 Zitiert nach: Günter Erbe: *Dandys. Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens.* Köln, Weimar, Wien 2002, 39. (Im Folgenden: Erbe: Dandys).

4 Vgl. www.oxforddictionaries.com/definition/english/dandy (Aufruf: 10.06.20).

5 Vgl. *Universal Lexikon*. Zitiert nach: http://universal_lexikon.deacademic.com/13803/Dandy (Aufruf: 20.06.20).

6 Vgl. *Kluges etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Zitiert nach: http://etymology_de.deacademic.com/1870/Dandy (Aufruf: 10.06.20).

7 Zitiert nach: https://enacademic.com/dic.nsf/cide/44878/Dandy (Aufruf: 20.06.20).

8 Vgl. zur unklaren Wortherkunft des Terms Dandy: Hiltrud Gnüg: Dandy. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1. Absenz-*

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dy ein Synonym für ›Stutzer‹ geworden, welcher im Grimmschen Wörterbuch ähnlich definiert wird: »stutzer, […] von stutzen ›einherstolzieren‹ ‚prunken‹ […] weit früher als in der bedeutung ›geck‹ des 17. jh. […] scheint das wort, im sinne von ›herumtreiber, vagabund, nicht ansäsziger, nicht zur zunft gehöriger‹, […] Im 17. jh. am reichsten bezeugt‹ der in modischer, reicher kleidung sich auffällig zeigt‹, […].«[9]

Dandy-Forschung

Je nach Perspektive der/des Bezeichnenden wird die eine oder andere Etymologie in der Forschungsliteratur bevorzugt. Der Begriff *Dandy* zeigt sich so vielschichtig wie seine Wortherkünfte. So fragt Hiltrud Gnüg im *Historischen Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe*: »Wie und woher gewinnt man einen präzisen Begriff des Dandysmus, der sowohl einen bestimmten Sozialtypus als auch ein ästhetisches Kompositionsprinzip, einen Lebensstil und einen literarischen Stil erfaßt?«[10] Bezeichnenderweise wird in der Forschungsliteratur des Öfteren darauf hingewiesen, dass der Terminus Dandy uneindeutig ist, da er sich durch eine unberechenbare Wandelbarkeit auszeichne. Die Heterogenität des Wortfeldes Dandy/Dandyismus mag auf den ersten Blick als eine analytische Schwäche erscheinen, bietet jedoch auf den zweiten Blick einen wesentlichen Vorteil, diesen Komplex als ein heuristisches Moment einer Medienästhetik fruchtbar zu machen. Der Dandyismus vereint eine historische, literarische und soziale Figur, die hier mit ihren Ästhetiken, Technologien und Umgebungen zu einer Subjektivierungsstrategie technologischer Umgebungen ausgearbeitet wird.

»Noch immer ist der Dandy, trotz einer etablierten Dandy-Forschung, schwer zu greifen. Was daran liegt, dass der Dandy zuallererst Ideal ist.«[11] Festhalten lässt sich, dass mit diesem Wortfeld anfänglich eine Figur der Abweichung und Störung bezeichnet wurde, die um ca. 1810 mit George *Beau* Brummell eine Initiationsfigur fand. Die Narrationen um Brummell bilden in der Kulturgeschichte des Dandyismus den Distributionspunkt für ein Ensemble, das hier als die Ausgangssituation einer Medienästhetik aufgefasst wird.

Darstellung. Stuttgart, Weimar 2003, 814-831. Vgl. auch. Melanie Grundmann: *Der Dandy im frühen 19. Jahrhundert. Begegnungen und Beobachtungen in England, Frankreich und Nordamerika*. Berlin 2014, 11ff. (Im Folgenden: Grundmann: Früh) und vor allem: Vgl. Ferdinand Hörner: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld 2008, 246ff. (Im Folgenden: Hörner).

9 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*: 16 Bände, in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 07.07.2016. Vgl. http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&lemid=GS55643&hitlist=&patternlist=&mode=Vernetzung (Aufruf: 20.06.20.).

10 Hiltrud Gnüg: Dandy. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1. Absenz-Darstellung*. Stuttgart, Weimar 2003, 814-831.

11 Melanie Grundmann (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde was er war. Eine Anthologie.* Köln, Weimar, Berlin 2007, 1. (Im Folgenden: Grundmann: Anthologie).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Stilisierungen des Dandyismus folgen einer Inszenierungsstrategie, die durch literarische, aber auch andere Texte und Narrationen entwickelt und verbreitet wird. Dieser literarischen Ausgangssituation wird hier im Teil zum *Analogen Dandyismus* (Kap. 4) nachgegangen. Es wird hinter den Vorhang einer Mythologisierungs- und Verbreitungsstrategie des Dandyismus geschaut, um aus dessen Kulturgeschichte[12] die technologischen und medienästhetischen Konsequenzen zu elaborieren, die im Weiteren das Hauptaugenmerk des Buches bilden.

Aus diesem Grunde wird im ersten Kapitel *Digitaler Dandyismus* die Perspektive auf smarte Technologien, unter Bezugnahme auf dandyistische Ästhetik, den Anfang machen und nicht die Einführung durch eine Kulturgeschichte.

Der aktualisierte, kontemporäre Bezug zum Dandyismus im Zusammenhang mit Umgebungstechnologien und dem *smart home* wird unter dem Schlagwort des *Digitalen Dandyismus*, die kultur- und diskursgeschichtliche Auseinandersetzung unter dem Terminus des *Analogen* verhandelt. So werden als *Analoger Dandyismus* all jene Gegenstände, Topoi und Zusammenhänge begriffen, die nicht codiert oder technologisch sind, die jedoch nichtsdestotrotz, und das wird im Weiteren gezeigt, proto-technologische Zusammenhänge ausbilden und bedingen, somit als Präsupponierungen für die weiteren technologischen Existenzweisen dandyistischer Charakteristika in Umgebungstechnologien angesehen werden. Ebenso von Interesse werden, aus dieser Perspektive, Zusammenhänge der digitalen Mimese von analogen Verhältnissen sein.[13]

Die Termini analog/digital werden somit nicht als Gegensatzpaar, sondern als Komplemente betrachtet:[14]

> »Die digitalen Medien erlauben eine vollkommen durchsichtige Formbildung, deren Reinheit ihrer technischen, nämlich diskreten Operationsweise zugeschrieben wird. Statt das Digitale pauschal dem Analogen gegenüberzustellen, lässt es sich besser als eine Codierungstechnik verstehen, die auch für die Simulation von analogen Phänomenen genutzt werden kann […].«[15]

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage was überhaupt Dandyismus ist, und dies mit Nachdruck, bevor man von analogen oder gar digitalen Existenzweisen dieses

12 Für eine umfassendere historische bzw. kultursoziologische Auseinandersetzung mit der kanonischen Geschichte des Dandys im 19. Jahrhundert, vgl. Erbe: Dandys. auch: Grundmann: Früh. vgl. Auch Günter Erbe: *Der moderne Dandy*. Köln, Weimar, Wien 2017. (Im Folgenden: Erbe: Moderner Dandy).

13 Vgl. dazu: Dominik Schrey: *Analoge Nostalgie in der Digitalen Medienkultur*. Berlin 2017. (Im Folgenden: Schrey).

14 Vgl. ebenda, 148ff.

15 Friedrich Balke: *Mimesis zur Einführung*. Hamburg 2018, 195. (Im Folgenden: Balke: Mimesis).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Phänomens sprechen kann. Denn so könnte man dem Text an dieser Stelle vorwerfen, der zweite Schritt würde vor dem ersten getan. Es ist jedoch vielmehr ein- und derselbe Schritt. Denn Dandyismus zu definieren, heißt – und das auf viel essentiellerer Basis als man zuerst glauben könnte – Unterscheidungen vorzunehmen.

Dandyismus definieren

Es erweist sich, wie es an der Etymologie schon absehbar ist, als ein durchaus intensives und schwer zu pointierendes Unterfangen, will man Dandyismus oder einfach ›den Dandy‹, wenngleich auch nur vorläufig, definieren.[16] In einem ersten Versuch schlägt Thomas Carlyle (1795-1881) in seinem Roman *Sartor Resartus* 1833/34 in durchaus pathologisierender Kritik vor, den Dandy als »ein[en] Mann, dessen Sinn und Bestimmung es ist, Kleider zu tragen«[17] zu bestimmen: »Ein Dandy ist ein kleidertragender Mensch, ein Mensch, dessen Geschäft, Amt und Existenz im Tragen von Kleidern besteht.«[18]

Trotz dieses Definitionsversuchs fragt schon Carlyle grundsätzlich nach der Möglichkeit, den Dandy zu kennzeichnen: »Ihn klassifiziert keine Zoologie unter die Säugetiere, kein Anatom seziert ihn mit Sorgfalt:«[19] Kann es überhaupt eine Taxonomie von etwas geben, das sich stets versucht zu entziehen? Die Verortungsversuche, so unzählig wie uneindeutig, reichen von einem, etwas pauschalem, »Gegenentwurf zur entstehenden bürgerlichen Kultur«[20] zu der Attribution einer »Verweigerung des Bestehenden«[21] oder schlichtweg der Verabsolutierung als dem »personifizierte[n] Böse[n]«[22], bis zum Vorschlag, dass der Dandy als jemand gefasst werden solle, der diesen Status von sich selbst behaupte und sich somit über diskursive Inszenierungsstrategien zum Dandy macht und diesen Anspruch vor anderen behauptet.[23]

Es ist ein Vabanquespiel, will man versuchen, den Dandyismus als ästhetisches Phänomen durch eine klar pointierte Terminologie zu bestimmen. Denn Dandyismus versucht sich ja gerade *eo ipso* beharrlich der Definition zu entziehen. So lässt sich vorab als eines seiner Hauptmerkmale festhalten: Es geht um Distinktion. Der Dandy ist immer der Andere, derjenige, der sich unterscheidet, der abweicht, für Aufsehen sorgt und gleichzeitig von nichts beeindruckt scheint, nichts affirmiert,

16 Vgl. Hörner, 11ff. Vgl. dazu auch: Erbe: Dandys, 7ff.; auch: Grundmann: Früh, Dies.: Anthologie, 9ff.
17 Vgl. Barbara Vinken: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013, 85. (Im Folgenden: Vinken.)
18 Thomas Carlyle: *Sartor Resartus. Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröckh*. Zürich 1991, 363. (Im Folgenden: Carlyle).
19 Ebenda, 365.
20 Vgl. Grundmann: Anthologie, 5.
21 Vgl. ebenda, 12.
22 Vgl. ebenda.
23 Hörner, 68ff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

was schon andere vor ihm bejaht haben. Seine zentrale und für dieses Buch wichtigste Attitüde formulierte Charles Baudelaire: »[E]rstaunen zu machen, und […] niemals erstaunt zu sein.«[24] Die Dandy-Figur befindet sich in einem ständigen Prozess des Selbstentwurfs, ständig auf der Suche, dem *Ennui*, seiner Langeweile und Blasiertheit zu entgehen. Der Dandyismus spielt mit Referenzen, Masken und Oberflächen. Gleichzeitig ergibt sich daraus eine immense Produktivität, die sich nicht zuletzt, wie zu zeigen sein wird, in Technik (ent-)äußert. Keine Tabus, keine bürgerlichen bzw. ethischen Grenzen, die nicht zumindest spielerisch bzw. auf der ästhetischen Oberfläche zu brechen sind. Dieses produktive und letztlich auch gefährliche Potenzial, dass sich unter anderem über Beeinflussung, Suggestion und Selbsterhebung fortsetzt, löst Nachahmungseffekte aus. Diese Pose rückt den Dandyismus in seiner Rezeptionsgeschichte immer wieder in die Nähe zum Verbrechen oder zum Pathologischen. Er erscheint als konsequent unzeitgemäß und ist, wenn überhaupt, durch verschiedene Existenzweisen verstanden als äußerst heterogene Ansammlung von Umgebungen, Technologien und Ästhetiken, bestimmbar.

Dandyistische Medienästhetik?

Was wird hier im Weiteren aus der Perspektive einer Medienästhetik des Dandyismus erarbeitet? In seinem Buch *What is Media Archaeology* (2012) stützt sich Jussi Parikka auf die ästhetisch, technische und soziale Subkultur des *Steam Punk*, um eine Bestimmung seines medienarchäologischen Zuganges vorzunehmen.

> »Steam punk subculture seems to be emblematic of important cultural desires circulating at the moment, in the midst of our high-technology culture. Expressed in various forms ranging from stylized nineteenth century-inspired garments to weird inventions that mix the Victorian age with 21st-century themes, as well as a strong Do-It-Yourself (DIY) spirit […].«[25]

In der hier vorgenommenen Untersuchung wird angenommen, dass der Dandyismus einen prononciert medienästhetischen Zugang betont, welcher Heterogenität von Agentenschaft, die Produktion von Subjektivierungsstrategien und die Nähe der Ästhetik zur *techné* (und damit eine bestimmte Perspektive auf Technologie) in

24 Vgl. Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. München. 1989, 213-258, 243. (Im Folgenden: Baudelaire: Maler). Nebenbei: Diese Pose stammt von Horaz: »Nil admirari prope es est una, Numici, solaque, quae possit facere et servare beatum.« (Nichts anstaunen, dies ist das eine, Numicius, welches glücklich machen und erhalten kann. Übers. F.H.) Epistulae I, 6, 1. Vgl. Gerhard Fink, Gerd Herrmann: *Horaz: Briefe. Von der Dichtkunst. Studienausgabe*. Düsseldorf, Zürich 2003.

25 Jussi Parikka: *What is Media Archaeology*. Cambridge 2012, 1.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stellung bringt und diese Aspekte somit in gleicher Weise betont, wie es Parikka in der Vorgehensweise der Medienarchäologie für den *Steam Punk* herausstellt:

> »In a similar way to the steam punk DIY spirit, media archaeology has been keen to focus on the nineteenth century as a foundation stone of modernity in terms of science, technology and the birth of media capitalism. Media archaeology has been interested in excavating the past in order to understand the present and the future.«[26]

Hier wird ebenso wie in der Medienarchäologie vom 19. Jahrhundert als Basis für eine Auseinandersetzung mit kontemporären Problemen ausgegangen. Medienästhetik versteht sich im Weiteren als ein offener Begriff einer Aisthetik bzw. *aisthesis*: »In diesem Sinne meint die Beschäftigung mit Ästhetik Wahrnehmung einer künstlicher werdenden Welt.«[27]

So wird Medienästhetik nicht primär als einer Ästhetik im Sinne einer Lehre von den schönen Künsten zurate gezogen, wenngleich Gegenstände einer solchen, wie Kunstwerke, Literatur etc. Teil der Betrachtung sind. Vielmehr bedeutet die angestrebte Perspektive, in Anlehnung an das obige Zitat, diese als Wahrnehmungsmodus von (künstlichen) Umgebungen[28] zu verstehen und deren *mediales Apriori*[29] einzubeziehen. »Daher macht der Begriff ›Medienästhetik‹ genau darin Sinn, dass es um eine Ästhetik, ja Aisthetik der vor-digitalen Medien geht, die durch ihre verschobene digitale Wiederholung neu sichtbar (und hörbar) werden«[30] und sich vor allem durch ihre Inanspruchnahme Aussagen über digitale, smarte Umgebungstechnologien treffen lassen. Diese Perspektive auf Ästhetik wird im weiteren Verlauf durch einen medienphilosophischen Zugang ausgearbeitet, der sich auf Thesen und Texte von Félix Guattari, Jean-Luc Nancy, Gérard Granel sowie Georg Simmel und Walter Benjamin stützt. Im Weiteren ergeben sich die Bezüge zu Texten und Theorien und deren Auswahl entweder aufgrund konzeptioneller Nähe zur These in der Auseinandersetzung mit Ästhetik und Technik oder durch eine Zeitgenossenschaft und dementsprechend durch eine diskursgeschichtliche Nähe zum Dandyismus oder etwa im Hinblick auf die Film- und Kunstbeispiele in ihrem

---

26 Ebenda, 2.

27 Karlheinz Barck, Peter Gente u.a.: Statt eines Nachwortes. In: Dies. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 445-468, 446.

28 Umgebung bzw. *environment* versteht sich hier als Begriff, der die Relationalität in der reziproken Aushandlung verschiedener Entitäten betont und sich Dualismen, wie etwa Natur/Kultur, Subjekt/Objekt entsagt. Vgl. dazu: Florian Sprenger: *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik Künstlicher Environments*. Bielefeld 2019, 13ff. (Im Folgenden: Sprenger: Epistemologie.).

29 Vgl. zum Begriff des medialen Apriori: Anna Tuschling: Historisches, technisches und mediales Apriori. Zur Nachträglichkeit der Medien. In: Dieter Mersch, Joachim Paech (Hg.): *Programm(e). Medienwissenschaftliche Symposien der DFG*. Zürich, Berlin. 2014, 427-460.

30 Jens Schröter: Medienästhetik, Simulation und ›Neue Medien‹, in: *Zmf., 8 (2013)*, 88-100, 91.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

illustrierenden und aufgreifenden Charakter verschiedener Momente des Komplexes aus Dandyismus und seiner Umgebungen, Ästhetiken und Technologien.

Kleine Geschichte des Dandyismus

Ist oben bereits ein knapper Bestimmungsversuch des Dandys bzw. des Dandyismus unternommen worden, so wird an dieser Stelle eine kurze historische Orientierung gegeben, bevor im Kapitel zum *Analogen Dandyismus* seine Diskurs- bzw. Kulturgeschichte ausführlicher dargestellt wird.

Zur ersten Annäherung lassen sich drei Phasen unterscheiden: Zwischen dem ursprünglichen und ersten unter dieser Bezeichnung firmierenden englischen Dandyismus der *Regency*-Zeit (die Regentschaftsdauer von George dem IV., 1811-1820), archetypisch personifiziert durch Brummell oder etwa Lord Byron (1788-1824). Diese Phase des Dandyismus macht vor allem durch elitäre und exklusive Umgangsformen, exaltierte Bekleidungscodes, wie auch eine nur periphere Beziehung zur Kunst (Byron etwa ist hier die Ausnahme von der Regel) von sich reden. Diese Spielart ist für die weitere Betrachtung als Teil der Kulturgeschichte von Interesse, treibt jedoch vor allem einen Dandyismus als Existenzweise eines *nascitur non fit* (Geboren-Sein statt Werden) voran, der sich in der Frage um Nachahmung und Unnachahmlichkeit konstituiert. Für die Suche nach Umgebungen, Technologien und Ästhetiken des Dandyismus ist die zweite Phase die interessantere: Die französischen Dandys der Restauration bzw. des zweiten Kaiserreichs, wie beispielsweise Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) oder Charles Baudelaire (1821-1867) elaborieren durch ihren Konnex aus Dandyismus und Künstlertum eine Konzeptionierung einer dandyistischen Ästhetik und systematisieren diese in ihren Texten.

Die dritte Spielart kann man als die epigonalen dekadent-ästhetizistischen Dandys bis zur Jahrhundertwende und darüber hinaus verstehen. Diese steigern den Dandyismus zum Extrem. Beispielhaft sind etwa aus England Oscar Wilde (1854-1900) oder von französischer Seite Robert de Montesquiou (1855-1921). Letzterer war sowohl das Vorbild für Joris-Karl Huysmans (1848-1907) Figur Des Esseintes aus seinem Roman *À rebours* (1884) von der hier des Öfteren die Rede sein wird, als auch für Marcel Prousts (1871-1922) Baron de Charlus aus *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Aus deutschsprachigen Gefilden sind etwa dandyistische Figuren wie der österreichische Schriftsteller Richard von Schaukal (1874-1942) oder der Innovator der Landschaftsarchitektur, Autor und Weltreisender Hermann von Pückler-Muskau (1785-1871) sowie als Soldat und Autor eine fast noch zeitgenössische Figur wie Ernst Jünger (1895-1998) zu nennen. Allesamt sind sie schillernde, ambivalente, bisweilen problematische Akteure. Diese, wie etwa Jünger, werden im Weiteren herangezogen, um neben aller Produktivität des Dandyismus im Bereich der Ästhetik, Technologie und Umgebungen auf die

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

problematische Nähe einiger dieser dandyistischen Spielarten zum Totalitarismus und deren Gefährlichkeit in Diskursen um Härte, Männlichkeit, Heroismus und dem Politischen aufzuzeigen (Kapitel 7). In der Kultur- und Diskursgeschichte des Dandyismus wird in diesem Buch eine Bifurkation konstatiert zwischen einem elitären Nachahmungsdandyismus und einer (medien-)ästhetischen Subjektivierungsstrategie, die in dieser Untersuchung an Baudelaire und dessen Konzeption des Dandyismus in Abgrenzung zur *nascitur non fit*-Narration in Nachfolge von *Beau* Brummell entwickelt wird.

Zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts tritt eine Wende im kulturgeschichtlichen Verständnis des Dandyismus ein, wenngleich auch einige, wie etwa Roland Barthes, dem Dandy ein Verschwinden bescheinigen.[31] Barthes sieht mit der Konfektionsmode und der voranschreitenden Technisierung das Ende des Dandyismus gekommen. Als Kontrastposition zu Barthes stellt Susan Sontag dagegen in ihren *notes on camp* die dandyistische Gretchenfrage des 20. und auch 21. Jahrhunderts: »*Wie kann man im Zeitalter der Massenkultur Dandy sein?*«[32] Sontag beschreibt in ihren *Anmerkungen* einen Perspektivwechsel und eine heitere, *queere* Form des Dandyismus (Kapitel 7.2).

Was macht all diese unter dem Begriff Dandyismus firmierenden Figurationen aus? Was ist der kleinste gemeinsame Nenner der um diesen Terminus kreisenden Formationen, Settings und Diskurse? Günther Erbe konstatiert in seiner Studie *Dandys. Virtuosen der Lebenskunst*: »Selbstkult, Ironie, Impertinenz, Verhüllung und Kälte der Empfindung können als stets gleichbleibende Attribute des Dandys gelten. Äußerliche Eleganz […] und geistige Überlegenheit sind zu einem Ganzen verschmolzen.«[33] Den Diskurs um den Dandy mit der Synthese aus einer eleganten Erscheinung und einer distinguierten Attitüde zu beschreiben, greift jedoch ebenso zu kurz, wie ihn als kleidertragende Gliederpuppe[34] und bloß historische Figur des 19. und allenfalls noch des frühen 20. Jahrhunderts zu diskreditieren.

Forschungsansatz

In Abgrenzung zur Forschungsmeinung, die in Anschluss an Walter Benjamin etwa von einem ›Auraverlust‹ des Dandyismus im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit ausgeht,[35] wird in diesem Buch dagegen von einer Akzeleration bzw. Diversifikation der dandyistischen Ästhetik durch neue technische und technologische Bedingungen ausgegangen. Diese dandyistische Medienästhetik wird hier

31 Vgl. Roland Barthes: Das Dandytum und die Mode. In: Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.): *Riten der Selbstauflösung*. München 1982, 303-307.

32 Susan Sontag: Anmerkungen zu Camp. In: Dies: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M. 2012, 10. Aufl., 322-341, 337 (Im Folgenden: Sontag: Camp).

33 Erbe: Dandys, 9.

34 Vgl. Honoré de Balzac: *Pathologie des Soziallebens*. Leipzig 2002, 84. (Im Folgenden: Balzac).

35 Vgl. Hörner, 287ff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als eine *Geste für zukünftige Anordnungen* verstanden.[36] Denn, so die These, ist gerade die Produktivität und Exposition des Dandyismus mit dem Einzug so genannter *smart technology* in die Umgebung nach wie vor virulent. Es geht an dieser Stelle nicht darum, eine Fortsetzung des Dandyismus im 21. Jahrhundert zu behaupten, sondern vielmehr darum, bestimmte als dandyistisch adressierte Prozesse als heuristisches Moment in der Auseinandersetzung mit smarten Technologien fruchtbar zu machen und die Heterogenität, Gefahrenpotenziale und Problemstrukturen, die im Komplex des Dandyismus liegen, einzubeziehen.

Diese Untersuchung schließt eine Lücke in der Forschung, indem aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive diskursive und zeitgenössische Komplexe befragt werden, um aus den heterogenen Zusammenhängen des Dandyismus eine (Medien-)Ästhetik zu extrapolieren.

Die Relationen der Texte, der künstlichen Umgebungen des Interieurs, der Gegenstände, der Technik und der Medien im engeren Sinne (wie die Fotografie und der Film) sind die Bezüge, womit diese Untersuchung sich dem Dandyismus und dessen Distributionen annähert. Da es an dieser Stelle um eine (medien-)ästhetische Perspektive geht, werden im Weiteren weniger historische Auseinandersetzungen mit dem Dandyismus zurate gezogen. Der Dandyismus als (sozial-)historisches und kulturelles Phänomen steht hier also weniger als seine Ästhetik im Vordergrund. Seine Kulturgeschichte wird lediglich an geeigneten Stellen illustrierend bzw. aus konzeptionellen Gründen herangezogen. Anhand literarischer Texte, wie diejenigen Barbey d'Aurevillys, Charles Baudelaires oder Joris-Karl Huysmans, Bildern von Eugène Delacroix, ästhetisch-philosophischer Auseinandersetzungen mit Räumen und ihrem Interieur, bis hin zu filmischen Proliferationen wird eine Diversifikation dandyistischer Ästhetik sowie ihrer Technologien und Umgebungen nachverfolgt.

Die Frage ›Was ist ein Dandy?‹ wird hier also nicht letztgültig beantwortet. Sondern es geht vielmehr um die Frage, ob aus dem Komplex aus den Ästhetiken, Technologien und Umgebungen, welche um das Topos des Dandyismus kreisen, diesen bedingen, exponieren und produzieren, ein (medien-)ästhetisches Paradigma für die Analyse heutiger medialer Formierungen smarter Technologie gewonnen werden kann.

Mit seiner Beobachtung und Prognostik eines »neuen ästhetischen Paradigmas« betonte Félix Guattari in *Chaosmose*,[37] dass sich ein »geschmeidiges Gefüge,

36 Vgl. zum Begriff der technologischen Bedingung: Erich Hörl: Die technologische Bedingung. Zur Einführung. In: Ders (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin 2011, 7-53, 23. (Im Folgenden: Hörl: Bedingung). Der Begriff der Geste für zukünftige Anordnung wird in Kapitel 3 ausführlicher behandelt.

37 Vgl. Félix Guattari: *Chaosmose.* Wien, Berlin 2014, 125ff. (Im Folgenden: Chaosmose).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das geeignet ist, auf mehreren Niveaus, auf unterschiedlichen Ebenen zu funktionieren [.]«[38] diversifiziert. In Bezug auf die hier angestrebte Perspektive ist die These, dass eine Ästhetisierung, welche sich in der heutigen Form der Technologie und ihrer Bedingung und Ausformung in environmentalen Settings[39] (technologischen Umgebungen, smarten Räumen etc.) ausbreitet, mittels einer Herausarbeitung der Produktivität und Exposition des Dandyismus beschrieben werden kann. Die These ist, dass sich im Diversifikationsprozess dandyistischer Ästhetik eine mögliche Analyseebene in Zusammenhängen von Komplettverdatungen und der Ausbreitung von Umgebungstechnologien ergibt. Dergestalt, dass man die intelligenten künstlichen Umgebungen/Räume (*ubiquitous computing*, Internet der Dinge etc.) unter einem ästhetischen Primat betrachtet:

> »In dieser ersten Figuration eines Gefüges befindet sich die Raumkategorie in einer Stellung, die man global ästhetisiert nennen kann. Vielstimmige, oft konzentrische, räumliche Schichten scheinen alle Niveaus von Alterität, die sie anderweitig hervorbringen, an sich zu ziehen und zu kolonisieren.«[40]

Diese Kolonisierungsbewegung, wie Félix Guattari diese Kopplung von Umgebung, Ästhetik und Technologie fasst, wird hier als Frage der Medienästhetik verstanden, in der der Raum, vom Interieur des 19. Jahrhunderts bis zu den intelligenten Umgebungen des Digitalen betrachtet wird. Es wird hier angenommen, dass ›intelligente‹ Räume, das Internet der Dinge und die Entwicklung von Komplettverdatungen sich aus dieser Perspektive als Topologien erweisen, die unter ihrer glänzenden Oberfläche eine technologische *messiness*[41] verbergen. Das Wechselspiel aus *calmness* (glatte, exponierende Oberfläche) und *messiness* (produzierende, hintergründige Prozesse) wird hier als Macht- bzw. (Techno-)Politik in einer Kontrast- und Fortsetzungsfigur zum Interieur um 1900 analysiert.

Die Konzentration auf das ästhetische Primat des Dandyismus und seine radikale Diversifikation in Technologien und Umgebungen legt nahe, dass die heutigen environmentalen, einbettenden, technologischen Settings Subjektivierungsprozesse revitalisieren und distribuieren, die seit dem 19. Jahrhundert dandyistischen Figuren und Formierungen zu eigen war.

Im Zentrum der Untersuchung stehen damit in die Umgebung einrückende Technologien,[42] wie Sie unter dem Schlagwort des Internets der Dinge gefasst werden, welche sich vom ›intelligenten‹ Kühlschrank zur Zentralheizung über Bioda-

38 Vgl. Nicolas Bourriaud: Das ästhetische Paradigma. In: Henning Schmidgen (Hg.): *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari.* Berlin 1995, 52.

39 Vgl. dazu: Sprenger: Epistemologie.

40 Chaosmose, 130.

41 Vgl. Genevieve Bell, Paul Dourish: *Divining a digital Future. Mess and Mythology in ubiquitous computing*. London 2011, 26f. Dazu Kapitel 2. (Im Folgenden: Bell, Dourish).

42 Gemeint sind etwa: *ubiquitous computing*, *internet of things*, *calm technology*.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ten aufzeichnende Bodenfliesen (*smart floor*) im *AAL* (*Ambient Assisted Living*, d.h. Altersgerechte Assistenzsysteme)[43] erstrecken. Es sind aus dieser Perspektive die Dinge, die die Räume befüllen, in ihnen ›handeln‹ und letztlich *wohnen*. Dem ›schöner Wohnen‹ im *smart home* philosophisch zu begegnen heißt einen Weg, die Reterritorialisierung der Räume, ein Umgebung-Werden von Technologie analytisch sowie kritisch zu fassen. Das soll hier mittels der Medienästheik des Dandyismus herausgearbeitet werden.

Das Haus, als *environment*, oder synonym verstanden als künstliche Umgebung von Dingen, Ästhetiken und Technologien, erweist sich im Komplex aus Dandyismus und Medienästhetik demnach nicht bloß als irgendeine Metapher. In einer immer technologischer werdenden Welt von *smart homes*, dem Internet der Dinge und intelligenten Umgebungen wird nicht nur von einem »Haus des Seins«[44] gesprochen, sondern vielmehr und immer schon *realiter* gewohnt. Als »Loge im Welttheater«[45] ist das Wohnen, als ein relationales Gefüge verstanden, von Anfang an *online*.

Zusammenfassend lässt sich somit Umgebungstechnologie als eine un- oder nicht-natürliche Konstellation begreifen. Félix Guattari fasste die Perspektive auf Umgebungen wie folgt zusammen: »Es hat immer nur eine bearbeitete Materie gegeben; die Landschaften wurden ständig umgestaltet, es gibt keine Naturlandschaft.«[46]

Es geht somit um nicht-natürliche Umgebungen, verstanden als mediale Settings, *environments*, die in Aushandlung mit dem Dandyismus gebracht werden. Dandyismus wird so, mit Guattari gesprochen, nicht nur auf verbale Signifikanten bezogen, sondern vor allem auf einen heterogenen Komplex aus ästhetischen sowie technologischen und materiellen Formierungen.

So soll sich am Dandyismus, wenn man zum einen der traditionellen Kulturgeschichte dieser Figur folgt und zum anderen diese notwendigerweise durch eine medienphilosophische Auseinandersetzung erweitert, *Umgebungswissen*

---

43 Vgl. Stefan Rieger: smart homes. Zu einer Medienkultur des Wohnens. In: Florian Sprenger, Christoph Engemann (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015, 362-381. (Im Folgenden: Rieger: Wohnen).

44 Martin Heidegger: Brief über den Humanismus. In: *Wegmarken*. Frankfurt a.M. 2004, 313-364, 313.

45 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien. In: Rolf Tiedemann (Hg.): *Das Passagen-Werk*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1983, 52. (Im Folgenden: Benjamin: Passagen 1).

46 Félix Guattari: Piotr Kowalski. In: Henning Schmidgen (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst*. Berlin 2016, 145-165, 153.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

elaborieren.[47] Diese Forschungsperspektive mündet eben nicht in einer Medien-Kulturgeschichte, sondern sie macht es sich vielmehr zur Aufgabe, anhand herauszuarbeitender dandyistischer Charakteristiken eine medienästhetische Betrachtung technologischer Umgebungen zu liefern.

Aufbau

Aus der hier pointierten Forschungsperspektive ergibt sich folgende Einteilung des Buches: Zu Beginn wird das Feld in *medias res* mit der Einführung in die Kernthesen der Arbeit als eine Auseinandersetzung einer dandyistischen Ästhetik mit Umgebungstechnologien und kontemporären Fragestellungen eröffnet. Es wird darin nach einer kurzen Geschichte digitaler Technologie, der *calm technology*, des *ubiquitous computings* und des Internets der Dinge, dieser eine Ästhetik der Umgebungstechnologien gegenübergestellt und mit Hilfe des Dandyismus näher analysiert (Kapitel 2). Diesem Zusammenhang wird anschließend das Interieur, als Umgebungstechnik und -ästhetik um 1900 angeschlossen (Kapitel 3). Im nächsten Schritt wird anhand von literarischen Textzeugnissen des 19. Jahrhunderts und der aus der Diskurs- und Kulturgeschichte des Dandyismus entlehnten Auseinandersetzung die Entwicklung des dandyistischen Komplexes ausgeführt (Kapitel 4).

Daraufhin werden zwei essentielle Produktions- und Expositionsfaktoren des Dandyismus, die Blasiertheit und die Langeweile elaboriert. Diese sind für das Folgende als eine proto-technische Basis und dandyistische Entäußerungsformen begreifbar (Kapitel 5). Kapitel 6 widmet sich den im Zusammenhang mit dem Dandyismus auftretenden Problemen- und Gefährlichkeitsprozessen, die in der Umbesetzung und Proliferation dieses Komplexes auftreten, nämlich einer Pathologie der Ästhetik als Verschärfung des dandyistischen Gefahren- und Umbesetzungspotenzials in Form psychiatrischer Diskurse, der Mimesis und der Suggestion. Im darauf folgenden Abschnitt (Kapitel 7) wird die Diversifikation der dandyistischen (Medien-)Ästhetik, in Fortsetzung der Auseinandersetzungen aus Kapitel 4, ihre technische Entwicklung sowie die Gefährlichkeit und Härte als einer ›Ästhetisierung der Politik‹ weiter herausgestellt und – so könnte man es zuspitzen – aus den Innenräumen in eine erweiterte Umgebung gestellt. Ebenso steht der Dandyismus in Zeiten der Massenproduktion und einer *Camp*-Ästhetik thematisch im Fokus, die ebenso die Männlichkeitsbilder und den daraus resultierenden Problematiken von Härte, Glätte und Heroismus akzentuiert.

Die Untersuchung mündet in einer Zusammenführung der Kapitel in einer Auseinandersetzung mit dem *smart home* als einem Ort, des futteralisierenden Gehäuses, als eines *Interfaces* im Sinne eines einfassenden Wohnens und der Frage

47 Vgl. Sprenger: Epistemologie, 11. Vgl. auch: Christina Wessely: »Wässrige Milieus. Ökologische Perspektiven in Meeresbiologie und Aquarienkunde um 1900«. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 36/2 (2013), 128–147, 128.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nach human-dandyistischen Restbeständen in Rückkopplung an die Interieurdiskurse des 19. Jahrhunderts und widmet sich zugleich der Frage nach der Aktualität des Dandyismus und dessen Ästhetiken, Technologien und Umgebungen (Kapitel 8).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2. Digitaler Dandyismus I

2.1 Dandyistisches Internet der Dinge

> »The most profound technologies are those that disappear.«[1]

> »Von dem Dandy gleitet alles ab. Seine Höflichkeit ist glatter als polierter Stahl.«[2]

Dieses Kapitel leistet eine Charakterisierung von Umgebungstechnologien als Ausdruck eines digitalen Dandyismus. Anhand einer Szenenanalyse aus dem Film Alien Covenant (US 2017. R: Ridley Scott) und der daraus resultierenden Beobachtungen wird in die Thematik eingeführt. Im nächsten Schritt wird über Stationen der Computergeschichte der Diskurs um Umgebungstechnologien elaboriert. Unter dem Begriff der Umgebungstechnologie werden die durchaus heterogenen Technologien des Internets der Dinge, des *ubiquitous computing* und der *calm technology* gefasst. Die technologischen *environments* werden in einem weiteren Schritt mittels literarischer und ästhetischer Auseinandersetzungen mit dem Dandyismus in Verbindung gebracht. Zentral in diesem Kapitel ist dabei das als Umgebung-Werden von Technologie bezeichnete Einrücken der Technologie in die Räume, welches in Wechselbeziehung zu Umgebungen des 19. Jahrhunderts dargestellt wird, um eine spezifische Verzahnung von Technologie und Ästhetik zu pointieren:

Das Auge schaut mich an. Die eisblaue Iris fokussiert starr die schwarze Pupille. Nicht ein Blinzeln durchkreuzt das eisige Angeblickt-Werden. Das klassische Bild im Bild filmischer Ennunziation. »How do you feel?« »Alive.« »What do you see?« »White.«[3] Schnitt in den weißen Raum (Abb.01).

---

1 Mark Weiser: The Computer for the 21st Century. In.: *Scientific American. 265/3.* 1991, 94-104, 94. (Im Folgenden: Weiser).

2 Richard von Schaukal: *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser*. Stuttgart 1986, 19. (Im Folgenden: Schaukal).

3 Alien Covenant. US 2017. R: Ridley Scott. Min. 1:27.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 1: Der weiße Raum aus Alien Covenant *(US 2017. R: Ridley Scott. Min. 1:27)*

© Twentieth Century Fox

Glatter spiegelnder Marmor, zwei Personen im Zentrum. Die eine starrt sitzend etwas steif aus dem Panoramafenster. Die andere in äußerster Spannung, die Arme hinter dem Rücken verschränkt, blickt diese an. Ihre Kleidung wirkt schlicht. Die eine trägt einen dunkelgrünen Samtanzug, die andere einen weißen Overall. Akribisch setzt die Figur in weiß ihre Liste der erblickten Gegenstände fort: »Room. Chair.« und sie geht weiter ins Detail, »Carlo Bugatti Throne Chair.«[4] Ebenso bei allen anderen Dingen im Raum: »Piano. Steinway, concert grand. Art, the *Nativity* by Pierra Della Francesca.«[5] Die Geburt des Erlösers hängt andeutungsschwer an der Wand zur Linken der weiß gekleideten Figur. Die Eröffnungsszene aus dem 2017 erschienenen Prequel zu Ridley Scotts Alien-Reihe Alien Covenant visualisiert Diskurse, die hier mittels des Dandyismus als eines technologischen Umgebungsphänomens ausgearbeitet werden und dessen *Mise en Scène* im Folgenden als Ausdruck von Umgebungstechnologie unter dandyistisch-ästhetischen Bedingungen betrachtet wird.

Die Figur in weiß ist ein Androide. Er gibt sich selbst den Namen David, nachdem er Michelangelos gleichnamige Statue im hinteren Teil des Raumes erblickt hat. Der Androide wird im weiteren Verlauf der Szene von seinem Schöpfer/Entwickler[6] Peter Weyland auf seine Funktionen geprüft. Weyland fordert ihn auf, etwas auf dem Piano zu spielen. »What would you like me to play?«, erwidert, Da-

4 Ebenda, Min. 1:36.

5 Ebenda, Min. 1:48.

6 Weyland selbst nennt sich Davids Vater, was das Motiv des Vatermordes und all seine psychoanalytischen Implikationen auf den Plan ruft. Dies wird allerdings an dieser Stelle zu Gunsten anderer Aspekte der Szene im Weiteren vernachlässigt.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vid. Weyland schlägt vor: »Wagner.«[7] David wählt den *Einzug der Götter in Walhall* aus *Das Rheingold*. Die Selbstherrlichkeit des Androiden in seiner göttergleichen Überlegenheit gegenüber seinem humanen Schöpfer drückt er aggressiv durch die Wahl des Stücks aus. Nachdem jedoch Weyland der Wahl Davids mit Herablassung und Spott begegnet: »A little anemic without the orchestra«[8], widersetzt sich David seinem Herrn und bricht sein Klavierspiel ab. Seine Selbstermächtigung kulminiert nun in der Infragestellung seines Schöpfers. »May I ask you a question?«, eine Pause wird intoniert und er hängt »father?« an. »Please«, antwortet Weyland überrascht. »If you created me? Who created you?«[9] Die Spiegelung hat begonnen. Das Herr-Knecht-Verhältnis beginnt ins Wanken zu geraten.

Eine Beziehung von Herr und Diener ist niemals ein einseitiges Machtverhältnis, wie es sich vermeintlich in der Hierarchie ausdrückt.[10] Die Wunschvorstellung eines geräuschlosen Funktionierens des Dieners, wie bei jeder anderen (Herrschafts-)Technologie, stellt sich bei der kleinsten Störung schnell als Anmaßung und Mythos heraus. Denn das Störpotential von Technologie geht trotz aller Gegennarration niemals verloren. Jede *smartness* birgt ihre Eigensinnigkeit. Diese äußert sich bereits in der Beobachtungs- und Dokumentationsfähigkeit sowohl der Diener als auch der Technologie. Diener und Technologie sind Wissensträger. Im Umgang mit ihnen beobachten und adressieren die Dinge. Sie sammeln Informationen. Sie selbst besitzen letztlich ein Herrschaftswissen eines ›Es ist so gewesen‹.[11] Denn aus diesem lässt sich, besitzt man nur genug Informationen, ein ›Es wird so und so sein‹ ableiten. Die beobachtenden Herren werden umso mehr von ihren Dienern (Dingen, Technologien etc.) beobachtet. Dies wird in der Filmszene im Weiteren durchgespielt. David fragt. Er sammelt Informationen. In luziferischer Manier und Hinterlist macht sich David selbst zu einem Beobachter zweiter Ordnung.[12] Dieses Wechselspiel bildet auch die Umgebung ab. Die Davidstatue Michelangelos im Hintergrund ist eine emblematische Ausgestaltung des Kontrapost. Ursprünglich dient Kontrapost als Bezeichnung für die Darstellung von Stand- und Spielbein in der anatomisch genauen Bildhauerei, wird aber im Weiteren auch grundsätzlicher als die Darstellung eines Spiels mit Gegensätzen verstanden, etwa von Ruhe und Bewegung. Die Davidstatue steht in diesem Sinne auch für ein Aufbegehren und für den Wechsel von Bewegung und Stillstand.

---

7 Alien Covenant. US 2017. R: Ridley Scott. Min. 2:54.

8 Ebenda, Min: 3:17.

9 Ebenda, Min. 3:37.

10 Vgl. Markus Krajewski: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*. 2010. Frankfurt a.M. (Im Folgenden: Krajewski).

11 Vgl. Zum Begriff des ›Es ist so gewesen‹: Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1989, 87ff.

12 Das klassische Topos des Teufels als Beobachter Gottes wird im Film an einigen Stellen abgerufen. Vgl. zum Teufel als technische und dandyistische Figur: Vgl. Kapitel 3.2 und 5.1.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auf den Androiden angewendet, deutet dessen Eigennamenspolitik[13] bereits auf seine Maske der ruhigen, glatten Oberfläche und der sich darunter befindenden produktiven, gefährlichen und beschleunigten Prozesse. Wenngleich sein narzisstischer ›Schöpfer‹ diese Geste der Namensgebung eher mit einem Vergleich seiner Kunstfertigkeit mit derjenigen Michelangelos missversteht. Dies wird ihn teuer zu stehen kommen.

Mit Davids im Hintergrund operierender, infernalischen Ermächtigungsgeste wuchert smarte Technologie in der Umgebung. Dies gelingt insofern, als sich David vernetzt. In seinem registrierenden, distanzierten, sammelnden Sehen, adressieren sich die Dinge gegenseitig, kommunizieren und tauschen Informationen aus. Dieses Wuchern und Wimmeln von Technologie, d.h. ihre »*messiness*«[14] soll jedoch maskiert werden durch eine Evokation von »*calmness*«[15], einer ›Seelenruhe‹, die vor allem durch ein Oberflächen- und *Interfacedesign* suggeriert werden soll. Hier, im hochtechnisierten Medienverbund des *environments* soll der Mensch ganz Mensch sein können, da die Technologie in den Hintergrund rückt. Er soll dadurch sogar seine Wahrnehmung vielmehr der ›Natur‹ als nur dem Umgang mit der Technologie widmen können, ob, wie in der Filmszene, durch ein enormes Panoramafenster präsentiert oder nicht (Abb.01).[16] So entsteht auf technologischer Basis ein vermeintlicher Möglichkeitsraum, den die *calm technology*, ihrem Entwickler Mark Weiser nach, durch Maskierung, Tarnung und Täuschung produziere, durch eine technologische Mimese,[17] zum einen verstanden als eine Angleichung der humanen und non-humanen Agenten an die Umgebung und zum anderen durch die unmerkliche, glatte Einbettung der Technologie in diese.

Auf Augenhöhe

In nuce hat sich in dieser Szene die Krisis des Plots in einem einzelnen Blick entborgen. »Allow me then a moment to consider.«[18], bittet David. »Seine Höflichkeit ist glatter als polierter Stahl,«[19] könnte man mit Richard von Schaukal zusammenfassen. »You seek your Creator. I am looking at mine. I will serve you. Yet you are human. You will die. I am not.«[20] Die antihumane Konsequenz des Filmplots entsteht aus dieser Erkenntnis. David wird es im weiteren Verlauf der Handlung

13 Vgl. Friedrich Kittler, Jacques Derrida: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft wovon man spricht.* Berlin 2000.
14 Vgl. Bell, Dourish, 26f.
15 Unter *calm/calmness* wird im Weiteren ein Wortfeld von Kälte, Nicht-involviert-sein, Unerschütterlichkeit (*ataraxia*), Glätte, Gelassenheit und Ruhe verstanden.
16 Das in den Hintergrund-Rücken der Technologie ist einer der Ansprüche der *calm technology* Mark Weisers. Dies wird unten ausführlicher besprochen.
17 Vgl. zur Mimese Kapitel 6.1.
18 Alien Covenant. US 2017. R: Ridley Scott. Min. 4:32.
19 Schaukal, 19.
20 Alien Covenant. US 2017. R: Ridley Scott. Min. 4:47

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sein, der sich seinen luziferischen oder prometheischen Traum, selbst Schöpfer zu werden damit erfüllt, dass er jene antihumanen Aliens entwickelt.

Wie es etwa auch in Goethes *Prometheus*[21] durch die Subversion des Titans angedeutet wird, geht es auch bei David darum, dass Subjektivität durch Umgebung, das heißt anders, produziert wird:

»Hier sitz ich forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!«[22]

Prometheus[23] ist ein literarischer Vorläufer Weylands technischer Frage als Gestalt. »Der Feind ist unsere eigene Frage als Gestalt.«[24] Theodor Däublers Vers aus *Das Nordlicht* ist die Losung Carls Schmitts zur Konstituierung des Politischen. Hierbei bemerkenswert ist Schmitts darauffolgende Feststellung: »Der Feind steht auf meiner eigenen Ebene.«[25] Auf die Konstellation der Szene angewendet, heißt dies: Der andere, hier die Technologie David, ist auf menschlicher Augenhöhe. So könnte man die Aufblende des Films auch verstehen. Es bedarf des Anderen, um sich als Figur oder gar Subjekt vor einem Hintergrund zu konstituieren, sich abzulösen und nicht mit der Umgebung zu verschwimmen.

Weiß

David inkorporiert in Aushandlung mit dem weißen Raum und den Dingen in diesem eine Metapher für die Narration einer Umgebung und ihrer *calmen* Technologie. Auf die Suche nach einer solchen Erzählung von Umgebungstechnologie macht sich dieses Kapitel. Der glatte weiße Raum mit seiner glänzenden Oberfläche hebt die wohlplatzierten Einzeldinge flimmernd hervor, genauso wie der kalte, glatte,

21 Vgl. auch allgemein den (literarischen) Diskurs der Menschen-Produktion etwa in Mary Shelleys *Frankenstein. Oder der neue Prometheus*.

22 Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus. In: *Goethe Werke. Band 1. Gedichte. Versepen*. Frankfurt a.M. 1981, 51.

23 Nebenbei: Der Vorläufer von Alien Covenant, trägt, andeutungsschwer, den Titel Prometheus (US. 2012 R: Ridley Scott). Zur Einschlägigkeit von Goethes Gedicht. Vgl. Friedrich Kittler: Fiktion und Simulation. In: Karlheinz Barck, Peter Gente u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 196-213, 198f.

24 Vgl. Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin 2009, 8. Aufl. (Im Folgenden. Schmitt: Begriff). Vgl. auch Ders.: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 2010, 7. Aufl., 87ff. (Im Folgenden Schmitt: Theorie).

25 Ebenda, 87

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schwarze Steinway den theatralischen Pomp Wagners nur umso aggressiver kontrastiert. David, ebenso in weiß, scheint auf quasi-›natürliche‹ Weise mit diesen Dingen vernetzt zu sein, sie zu adressieren. David wird nur zu dem, was er ist, indem er Relationen mit der Umgebung eingeht. Seine Subjektivität wird durch die Verbindung zu den Dingen und zur Umgebung produziert. Sein »Sein ist Produktion.«[26]

Das in der Umgebung überwiegende Weiß ruft dabei bestimmte Topoi auf: »Das gespenstische Weiß ist es, das stumm und starr uns anglotzt und ihnen die ihrem Wesen nach widersprechende, Abscheu sogar mehr als Schrecken erregende scheinbare Sanftheit verleiht […]«[27], konstatiert Hermann Melville im Hinblick auf das ausgelöste Grauen des weißen Wales in *Moby Dick* und trifft damit ebenso die kalte beunruhigende Glätte des Raumes in Alien Covenant.

Das Weiß ist eine Faszinationsfigur des 19. Jahrhunderts. Dolf Sternberger hält fest: »Das Weiße aber bedeutet den Einbruch des nackten und scharfen Materials. […] Weiß ist gleichsam Strahl von draußen, Element der Welt, auch verbliebenes Zeichen feudaler Souveränität, absoluten Herrschertums […]«[28] Der weiße Raum in Alien Covenant erzeugt einen *Horror vacui*.

> »Ist es, weil das wesenlose Weiß an die frostig leeren, die unermeßlichen Räume des Weltalls gemahnt und weil uns deshalb der Dolch des Gedankens der Auflösung und Nichts heimtückisch durch die Seele fährt […]? Oder ist es, weil Weiß im Grunde nicht so sehr eine Farbe als die sichtbare Abwesenheit jeder Farbe und gleichzeitig die Summe aller Farben ist; […] eine farblose, allfarbige Welt ohne Gott, vor der wir zurückbeben?«[29]

Wenn der weiße smarte Raum eine explizite Leere ausstellt, zeigt sich diese Leere im Raum des 19. Jahrhunderts dagegen *ex negativo*. Die verhüllten und mit Tapeten, Teppichen und Vorhängen angefüllten Räume des 19. Jahrhunderts erzeugen dagegen geradezu klaustrophobische Umgebungen. Den *Horror vacui* teilt der smarte, vernetze Raum jedoch mit dem des 19. Jahrhunderts, wenngleich in einem eigenwilligen Wechselspiel.

> »Das Innere an sich selber ist immer leer. Die Gegenstände des unmittelbaren Gebrauchs aber vermögen nicht, diese spezifische Leere auszufüllen, da sie viel-

26 Vgl.: Gérard Granel: Incipit Marx (1969). In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit.* Wien 2020, 41-102, 85. Vgl. auch Erich Hörl: Die Problematik Granels. In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*. Wien 2020, 7-37.

27 Herman Melville: *Moby Dick*. Berlin 2016, 5. Aufl., 281f.

28 Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1974, 165. (Im Folgenden: Sternberger: Panorama).

29 Herman Melville: *Moby Dick*. Berlin 2016, 5. Aufl., 289.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mehr nur Wiederholungen oder Fortsetzung der äußeren Welt darstellen[…]. Das innere Vakuum vermag nun freilich auch nichts anderes als Dinge oder Waren in sich hineinzuziehen, die der horror, die Angst ihm besorgt und zuträgt […].«[30]

Allschau

Die Dinge des Raumes in Alien Covenant sind, genauso wie David selbst, *High-End-Produkte* ihrer jeweiligen Zeit. Der orientalistische Stuhl Carlo Bugattis von 1905, der Steinway-Flügel oder der kalte, aus Glas und Metall bestehende, modernistische Beistelltisch *E1027* von Eileen Gray, welcher neben dem Bugatti-Stuhl umso kontrastreicher daherkommt und auf dem sich ein Teeservice befindet, das noch seine inszenatorische Bedeutung bekommt.[31]

Der Raum strahlt einen Hyperrealismus aus. Die Gegenstände, Flächen und Personen im Raum erscheinen in ihrer Akkuratesse übersteigert. Kein Staubkörnchen schwebt durch die Luft. Der Raum erscheint wie ein kaltes, aseptisches Museum glatter Funktionalität, das die Ausstellungsstücke pulsieren lässt. Spiegelnde Marmorflächen lenken die Betrachtenden in Richtung eines Panoramafensters, welches den Blick freigibt auf eine vermeintlich unberührte, menschenleere Natur, auf eine Welt-ohne-uns: »In a sense, the world-without-us allows us to think the world-in-itself […].«[32] Aus dem Panoramafenster blickend, sind die Noumena aus dieser Naturanschauung getilgt. Das Erhabene als eine Welt-in-sich-selbst, ohne Menschen, als reine Naturerscheinung, korrespondiert mit der radikalen künstlichen Umgebung des (Innen-)Raumes, die ebenso als eine Welt-ohne-Menschen erscheint; oder in der zumindest der Mensch nicht das Zentrum bildet. Der technologische Raum des 21. Jahrhunderts kreist, entgegen aller Vernetzungs- und Offenheitsrhetorik, um sich selbst.[33] In ihm wird der Mensch selbst ein Faktor nicht nur rein ästhetischer, sondern auch digital-datenverarbeitender, Kalkulation.

Dolf Sternberger sieht dieses Wechselspiel von Natürlichem und Künstlichem im Hinblick auf das 19. Jahrhundert stellvertretend im Panorama realisiert:

»Ebendiese Zusammensetzung oder wechselseitige Verstrickung der doch zugleich auch unterschiedenen Bereiche, dies Natürlich-Künstliche und Künstlich-Natürliche, dies Zwieschlächtige und Stymphalische ist (als Moment des Panoramas) ein Kennzeichen oder Gesichtspunkt der Epoche […]«.[34]

30 Sternberger: Panorama, 167.

31 Vgl. zu den Möbelstücken des Films und ihrer Bedeutung folgenden Artikel: www.filmandfurniture.com/2017/05/carlo-bugatti-chair-in-alien-covenant/(Aufruf: 12.11.2020).

32 Eugene Thacker: *In the Dust of this Planet Horror of Philosophy Vol.1*. Winchester, Washington 2011, 5.

33 Vgl. ausführlicher in Kapitel 8. Digitaler Dandyismus II.

34 Sternberger: Panorama, 33.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Panoramafenster (Pan-orama griechisch für Allschau), das Alles-in-den-Blick-Nehmende oder Für-den-Blick-Freigebende, bildet an dieser Stelle eine Brücke von der Sci-Fi-Narration und dem *smart home* zu den Medienräumen des 19. Jahrhunderts. Die Panoramen sind eines der ersten Massenmedien.[35] Sie zeigten den Betrachtenden die Welt,[36] machten als proto- ›*world-wide-windows*‹ den Zuschauenden Geschichte, Szenen und Naturbilder in eminenter Detailfülle zugänglich. »So gesehen ist das Panorama ein Bild-Datenspeicher, der in seinen monumentalen Maßen eine Unmenge kleinster Bilddimensionen berücksichtigt.«[37] Gleichzeitig sind sie fensterlose Räume, die die Natur aussperren und dabei mittels ihrer Naturnachahmung eine virtuelle Rundreise für die Betrachtenden bereithalten.

Natürliche Künstlichkeit, künstliche Natürlichkeit

Das »Allow me then«, welches David als Einleitung in seine Revolte artikuliert, erinnert an einen Bruder im Geiste: Luzifer. »Please, allow me to introduce myself.«[38], heißt es in einem bekannteren Lied der Musikgeschichte.

Im Moment der Erkenntnis, dass der Androide sich selbst über seinen humanen Schöpfer erhebt, bleibt dem Menschen einzig der Versuch, den Diener auf seinen Platz zu verweisen. »Bring me the tea, David!«,[39] kommentiert Weyland das Geschehen. Gerade in seiner Verachtung für den unterlegenen Schöpfer übt sich der Androide in stoischer oder eben dandyistischer Seelenruhe (*ataraxia*): Er steht auf, geht langsam auf den mittlerweile auf dem Bugatti-Stuhl sitzenden Weyland zu und schenkt stumm den Tee ein. Der *calmen* Technologie David ist die Überlegenheit nicht anzusehen, allenfalls in der Musik innerhalb der Szene ist sein Trotz zu erahnen. Hinter der Maske einer glatten Oberfläche verbirgt sich die smarte Technologie. Davids Zurückhaltung, seine *calmness*, die aufzeichnet, sammelt, adressiert und vernetzt, ist aber dennoch eine Angriffswaffe.

---

35 Vgl. Wenzel Jacob: Vorwort. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn vom 28.05 – 10.10.1993*, 11.

36 Vgl. Barry Daniels: Daguerre – Theatermaler, Dioramist, Photograph. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn vom 28.05 – 10.10.1993*. 36-41, 39.

37 Ulrich Giersch: Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn vom 28.05 – 10.10.1993*, 94-104, 94f. (Im Folgenden: Giersch).

38 Mick Jagger, Keith Richards: Sympathy for the Devil. Erschienen auf: *Beggars Banquet*. 1968. Vgl. Zum Teufel und seiner Verbindung zum Dandyismus: Kapitel 5.1.

39 Alien Covenant. US 2017. R: Ridley Scott. Min. 4:55.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der weiße, allzu glatte Raum lässt die Dinge in einer Brisanz hervortreten, die nur erahnen lässt, welche immensen Prozesse sich hinter den Wänden, Böden und Decken verbergen, genauso, wie hinter Davids maskenhafter, glatter Höflichkeit, ganz andere Berechnungen, Pläne und Entwicklungen in aller Verborgenheit auf ihre Ausführung warten.

Während der Raum des 19. Jahrhunderts in Kompensation angefüllt wird mit Dingen und sich durch Verhüllung, Tapete, Stoffe nach Außen abschirmt, damit eine natürliche Künstlichkeit das Innen als neues Außen entwirft, strebt der smarte, ubiquitär vernetzte, infrastrukturelle hoch aufgeladene Raum nicht nach Innen. Dieser Raum ist nicht abgeschlossen, sondern bezieht das vermeintlich abgetrennte Außen als künstliche Natürlichkeit, als technologisches Apriori, mit ein. Dieser Fakt der einschließenden Abgeschlossenheit nivelliert vermeintlich die Unterscheidung von Innen und Außen. Damit stößt man auf eine Grundproblematik. Obwohl implizit weiterhin mit der Dichotomie von Innen und Außen operiert wird, um letztlich die Räume und ihre vernetzende *smartness* zu kennzeichnen, wird trotzdem mit dieser Dialektik der Grenze operiert. Sie wird integriert in »die Unterscheidung von Umgebendem und Umgebenem«.[40] Aber mit einer folgenschweren Akzentverschiebung: »Die exkludierende Trennung in Innen und Außen wird durch ein Relation ersetzt, in der das Äußere als Umgebung stets Teil des Inneren ist und es kein Außen außerhalb der Umgebung gibt.«[41] Walter Benjamins Analyse des Interieurs des 19. Jahrhunderts schärft den Zusammenhang der smarten Räume des 21. und des 19. Jahrhunderts und ihrer Relationen. Er macht damit aber zugleich ihre Differenzen deutlich:

> »Interieur des 19ten Jahrhunderts. Der Raum verkleidet sich, nimmt wie ein lockendes Wesen Kostüme der Stimmungen an. […] In ihnen leben war wie ein dichtes sich eingewebt, sich eingesponnen haben wie ein Spinnennetz, in dem das Weltgeschehen verstreut, wie ausgesogene Insektenleiber herumhängt.«[42]

Das wie durch den Blick aus einer Taucherglocke verzerrt erscheinende Szenario, welches Walter Benjamin vom Innenraum des 19. Jahrhunderts entwirft, markiert eine Wechselbeziehung zwischen den Räumen des 19. und den smarten Räumen des 21. Jahrhunderts. Sie stehen in einem Verhältnis zueinander, das auf folgenden Punkt hindeutet: »This means that in advanced societies the living space of the future could look more like that of the past than of today.«[43] Beide Räume verbergen, schotten sich trotz aller Narration eines steten Online-Seins ab. Benjamin spricht vom Verkleiden der Räume: Der Raum des 19. Jahrhunderts verkleidet sich

40 Vgl. Sprenger: Epistemologie, 370.
41 Ebenda.
42 Vgl. Benjamin: Passagen 1, 286.
43 Stefan Marzano: Cultural Issues in Ambient Intelligence. In: Emile Aarts, Stefan Marzano (Hg.): *The New Everyday. Views on Ambient Intelligence.* Rotterdam 2003, 8-11, 9.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

durch Verhüllung mit Stoffen, Tapeten etc., der Raum des 21. Jahrhunderts verhüllt seine Prozesse. Im smarten Raum rücken Technologien in die Umgebung ein, verlaufen unterhalb designter, glatter Oberflächen. Es findet eine Maskierung durch Oberflächendesign statt. Glätte und *calmness* sind Ablenkungsmanöver. Den humanen Agenten, den vermeintlichen Subjekten im Raum, soll eine Unmerklichkeit[44] suggeriert werden, die die eigentliche hektische Vernetzungsstruktur der Umgebungstechnologie verbirgt. Es geht dabei allerdings nicht um irgendeine Form maligner Täuschung, sondern um eine Aufmerksamkeitsregelung. Die Narration um die Zukünftigkeit der Umgebungstechnologie gibt dem humanen Agenten ein Unmerklichkeitsversprechen.[45]

Der Innenraum des 19. Jahrhunderts dagegen ist verhüllt, hier allerdings durch eine andere Art von Oberflächengestaltung, durch Ornamente, Stoffe etc.

> »Und nun begann die Herrschaft des Tapezierers, eine Schreckensherrschaft, die uns jetzt noch in allen Gliedern liegt. Samt und Seide, Seide und Samt und Markart-Bouquets, und Staub und Mangel an Luft und Licht, und Portieren und Teppiche und Arrangements – Gott sei Dank, daß es nun damit vorbei ist.«[46],

polemisiert Architektur- und Designtheoretiker Adolf Loos retrospektiv zum Interieur um 1900. Loos plädiert für das Gegenkonzept dieses Interieurs. Statt Ornamente, Verhüllungen durch Stoffe, gemusterte Tapeten etc. bekräftigt Loos einen Stil von Glätte und Schnörkellosigkeit. Eine solche, zumindest suggeriert durch das Oberflächendesign, scheint der smarte Raum des 21. Jahrhunderts aufzuweisen.

Dezente Vernetzung

In beiden Räumen leben, heißt vernetzt zu sein. Der Raum des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch ein Einspinnen. Diese Umgebung ist abgeschottet und verhüllt in einem Netz aus (An-)Sammlungen. In dem verhüllten »fensterlosen Raum« holt man sich zugleich über die Dinge und die Kunst die Welt hinein in das Refugium. »Das 19. Jahrhundert musste sich in seiner fensterlos gewordenen Welt einrichten.«[47] Oder, wie es Benjamin für den Salon des ›Privatmannes‹ formuliert: »Sein Salon ist eine Loge im Welttheater.«[48] Im smarten Raum des 21. Jahrhunderts tritt die Bildmetapher des Netzes in radikale Offenheit. Sich vernetzen heißt ebenso sich in das Weltgeschehen verspinnen, aber nicht im Akt des Einspinnens und Hegens der Dinge, in Form von Sammlungen und Innenraumausstattungen, sondern indem man sich mit dem Außen verbindet. Man ist in smarten Räumen

44 Vgl. Rieger: Wohnen, 364.
45 Dies wird in Kapitel 8. Im Zusammenhang von Gehäusen und Oberflächen weiter ausgeführt.
46 Adolf Loos: Interieurs – Ein Präludium. In: Ders.: *Ornament & Verbrechen*. Wien 2012, 54-63, 56.
47 Giersch, 97.
48 Benjamin: Passagen 1, 52.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stets *online*. Der Unterschied von Innen und Außen nivelliert bzw. verschiebt sich ineinander, wie angedeutet, in diesen technologischen Umgebungen. Beide Räume nehmen die Stimmungen der Akteure an. Im 19. Jahrhundert geschieht dies in aktiver Gestaltung durch das humane Individuum. Man könnte dies unter das Schlagwort der »Herrschaft des Tapezierers«[49] fassen, wie es bei Adolf Loos und Sigfried Giedion heißt. Die Verhüllung der Räume kennzeichnet Giedion wie folgt:

> »Der obere Teil der Vorhänge (lambrequin [also abgeleitet von lambeau: Lappen, Lumpen (F.H)]) wird malerisch drapiert und wie eine Toga um die Vorhangstange, die gleichfalls in Bewegung gerät, geschlungen. […] Fransen beschweren die Draperien doppelt oder dreifach. Die Kalikovorhänge, die einander asymmetrisch überschneiden, werden in üppige Falten gerafft. […] Diese üppigen Draperien waren von wohlkalkulierter Achtlosigkeit.«[50]

Diese Schilderung liefert einen Kommentar zu Benjamins These der Verkleidung. Das Subjekt wird in diesen Räumen um 1900 zum Designer, Gestalter, Dekorateur und Entwerfer von Experimentalanordnungen. Die wohlkalkulierte Achtlosigkeit des Raumarrangements lässt sich im Zusammenhang mit einer Entwicklung von *environments* als die im wahrsten Sinne des Wortes »wohl-kalkulierte«, also berechnete, Unmerklichkeit von Technologie in der Implementierung in die Umgebung weiterdenken.

»An die Adresse der Technik gerichtet wird zunächst vor allem ›Dezenz‹ gefordert. Die Uniform, in der solche Systeme ihren Marsch zur Unterstützung des Menschen antreten, soll nach Möglichkeit so unsichtbar wie möglich ausfallen.«[51]

Diese Dezenz zeigt sich in deutlicherem Maße, wenn es um Umgebungstechnologie als dezidierte Assistenzsysteme geht. Diese unter dem Schlagwort des *AAL* (*Ambient Assisted Living*) zusammengefasste Technologie macht einen Punkt für smarte Umgebungen deutlich, auf den sowohl Benjamin als auch Giedion im Hinblick auf den Raum um 1900 hinweisen: Der Raum drückt, im Zusammenspiel aus Dingen und Design, seine Bewohner aus. Diesen Fakt kann man unter dem Begriff des *moodmanagements* auf heutige bzw. zukünftige Zusammenhänge von Umgebungstechnologien und Wohnen weiterdenken: Der smarte Raum reagiert dergestalt auf die Stimmungen seiner humanen wie non-humanen Akteure und produziert ebenso die Stimmungen der Bewohnenden. Die Dinge in solchen Umgebungen kommunizieren, adressieren, tauschen Informationen aus, ›reden‹ sogar als smarte Sprachassistenten mit den humanen Agenten. Ein Beispiel für eine solche in den Raum implementierte Technologie, ist der so genannte *smart*

49 Vgl. Sigfried Giedion: *Die Herrschaft der Mechanisierung Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt a.M. 1982, 380. (Im Folgenden: Giedion).

50 Vgl. Giedion, 381.

51 Rieger: Wohnen, 378.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

floor, der dazu dient, Bewegungsmuster, wie beispielsweise auch Stürze von Personen, in Wohnumgebungen aufzuzeichnen und zu überwachen. Im Vordergrund steht hierbei ein »unobstrusive health monitoring within home environments«.[52] Über piezoelektrische Sensoren in den Bodenfliesen oder unter Teppichen werden Bewegungsmuster, die Position des Subjektes im Raum und dessen Körperhaltung (stehend, liegend o.ä.) aufgezeichnet. Diese piezoelektrische Sensoren zeichnen sich durch eine energetische Entladung bei elastischer Verformung aus. Steht eine Person beispielsweise auf nämlichen Bodensensoren, löst sie diese durch ihr eigenes Körpergewicht aus.[53] Diese Technologie soll aber nicht nur der Gesundheitsvor- und -nachsorge dienen, sondern als ›atmosphärisches‹ Umgebungsmedium zum *moodmanagement* beitragen, also ebenso wie das Interieur des 19. Jahrhunderts, die Stimmung ihrer Bewohner ausdrücken und beeinflussen. »Also the digital room components might be used for atmospheric issues: light, tones, music can be integrated, which can have therapeutic or hedonic effects.«[54]

In diesem Zusammenhang sind ebenso tragbare Technologien von Interesse, sog. *weareables*, welche in Kleidung implementiert werden. Das Technologisch-Werden der Umgebungen korreliert mit demjenigen der Kleidung.[55] Nicht erst im Zusammenhang von technologischen Umgebungen und smarten *weareables* wird die Korrelation von »Wand und Gewand«[56], als ein reziprokes Verhältnis einer Geschichte der Kleidung und derjenigen des Wohnens, thematisiert. Bereits im 19. Jahrhundert konstatiert der Chemiker und Hygieniker Max von Pettenkofer (1818-1901) in seiner Vorlesung *Über das Verhalten der Luft zum Wohnhause der Menschen*:

> »Im Ganzen verfolgt das Haus die nämlichen hygienischen Zwecke wie die Kleidung, es hat den Verkehr mit der uns umgebenden Atmosphäre beständig zu unterhalten, aber unseren Bedürfnissen entsprechend zu regeln. […] Kleidung und Haus gehen in gewissen Formen so zu sagen in einander über.«[57]

Das Wechselverhältnis von Wohnung und Kleidung wird hierbei nicht nur aus ästhetischen, sondern ebenso unter dem Stichwort der »Ventilation«[58] aus biopolitischen Interessen betrachtet. Marshall McLuhan kommt für den Zusammenhang

52 Lars Klack, Christian Möllering, Martina Ziefle, Thomas Schmitz-Rode: *Future Care Floor. A sensitive floor for movement monitoring and fall detection in home environments.* PDF unter: www.humtec.rwth-aachen.de/files/klack_et_al_future_care_floor_1.pdf (Aufruf: 28.01.2018 mittlerweile offline).

53 Vgl. ebenda.

54 Vgl. ebenda.

55 Rieger: Wohnen, 375.

56 Vgl. Max von Pettenkofer: *Beziehungen der Luft zu Kleidung, Wohnung und Boden. Drei populäre Vorlesungen.* Braunschweig 1876, 39. Vgl. auch: Sternberger: Panorama,160. Sternberger bezieht sich dabei auf Gottfried Semper.

57 Ebenda, 39.

58 Vgl. ebenda, 57.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von »Speicherung und Verteilung unserer Körperwärme und Energie«[59] zum selben Schluss, dass nämlich die Betrachtung von Kleidung und Wohnung als gleichursprüngliche Frage nach der Extension des Menschen und »die Wohnung als Kleidung für die Gruppe«[60] aufgefasst werden kann.

Es stellt sich angesichts der proklamierten *smartness* der Räume die Frage, wer oder was, welche Verbünde, Ensembles und Netzwerke, welche (humane und nonhumane) Subjektivität produziert, prozessiert, sammelt und adressiert. Ebenso ist die Metapher des Netzes für die smarten Räume und die des 19. Jahrhunderts zu hinterfragen. Die Metaphern ähneln sich zwar und gehen von gleichen Prämissen aus, jedoch stiften ihre jeweiligen Proliferationen andere Verbindungen und Ensembles. Angesichts der infrastrukturellen und technologischen Aufladung der *environments*, steht in Bezug auf diese sich konstituierenden Subjektivitätsensembles die nicht unbedeutende Frage im Raum: *Was bedeutet diese smartness für das in ihr agierende und ja auch davon produzierte humane Subjekt?*

Von ubiquitären Dienern und Computern

Um sich dieser Frage anzunähern, bedarf es eines Rückblicks in die Computerentwicklung. Im Folgenden wird hier eine mögliche Diskursgeschichte der technologischen Bedingung[61] nachgezeichnet, die zum *Internet der Dinge* und des *ubiquitous computing* geführt hat. Nach einem kurzen historischen Überblick wird eine medienkulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *IoT* (*internet of things*) und dem *ubicomp* (*ubiquitous computing*) extrapoliert, die im weiteren Verlauf eine Verbindung zu einer dandyistischen Ästhetik herstellt, um strukturelle und ästhetische Äquivalenzen aufzuzeigen. Die diesem Kapitel dabei zugrundeliegende These ist, dass sich das Internet der Dinge in seiner non-humanen Agentenschaft, das *ubiquitous computing* in seinem technischen Verschwinden,[62] seinem Umgebung-Werden, mit dem Dandyismus als heterogenem medienästhetischen

59 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel 1995, 2. Aufl., 191f.

60 Ebenda, 197.

61 »Technologische Bedingung« bezeichnet eine durch die Technologie in die Umgebung implementierte Präfiguration des Denkens und Handelns humaner, wie non-humaner Entitäten. Vgl. Hörl: Bedingung, 23.

62 Darauf, dass Medien grundsätzlich ein Verschwinden im Vollzug oder ein Anästhetisch-Werden zugesprochen werden kann, haben Lorenz Engell und Joseph Vogl hingewiesen. Vgl. Joseph Vogl, Lorenz Engell: Vorwort. In: Dies. et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2000, 3. Aufl., 8-11, 10. Vgl. auch Sibylle Krämer: Selbstzurücknahme. Reflexionen über eine medientheoretische Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen. In: Barbara Gronau, Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion.* Bielefeld 2010, 39-52. Zum Verschwinden als Medienoperation: Vgl. Lorenz Engell, Bernhard Siegert (Hg.): *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Heft 7/1 2016. Schwerpunkt Verschwinden.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ensemble analysieren lässt. Des Weiteren lassen sich in der Ästhetik der Räume ebenso Verbindungen zwischen Dandyismus und Umgebungstechnologie ziehen.

Am Anfang steht die Geschichte des elektronischen Servers und seiner Operationen.[63] Als charakteristisch für Serveroperationen erweist sich, dass sie möglichst in völliger Unbemerkbarkeit operieren. Sie sind Hintergrundprozesse. Anhand einer Entwicklungsgeschichte dreier Generationen von *Mainframes*, also frühen Großrechenanlagen (1939-1981)[64] bis zum Frühstadium des Personal Computers lassen sich nicht nur die technischen Herkünfte, sondern ebenso die Technomythologien computergestützter Umgebungen nachzeichnen. *Mainframes* sind, bedingt durch ihre schiere Größe, gebunden an enorme Flächen. Server- bzw. Computerhallen immensen Ausmaßes, die ohne Menschen auskommen können, insofern, dass der Mensch lediglich dazu dient, die Großmaschine etwa ab den 1950ern mit Lochkarten, d.h. Informationsträgern, zu versorgen. In der ersten und in abgeschwächter Form in der zweiten Generation von *Mainframes* (1939-1956) setzt sich eine »feudale *Staatsform der (Rechen-)Maschine*«[65] mit technischen Mitteln fort. Die Großrechenanlage erscheint wie der zu bewirtende Souverän und Gastgeber (host), welcher nur durch stete Be-dienung durch den Menschen, die gewünschten Prozesse, diese jedoch wiederum unter Ausschluss der (menschlichen) Öffentlichkeit, ausführt.[66] Die erste Generation der *Mainframes* ist noch Kriegsgerät: Röhrencomputer für militärische Aufgaben. Wenngleich die Informationsprozessierung, wie Birgit Schneider gezeigt hat, bereits mit der Lochkartenweberei im 18. Jahrhundert begonnen hat und demnach Computergeschichte nicht ausschließlich eine Kriegsgeschichte ist, sondern bereits mit der Produktion von Mustern, Geweben und Ornamenten begonnen hat, sich zu etablieren.[67] Die zweite Generation ist diejenige einer Lochkarten und Magnetbänder verarbeitenden Großrechenanlage vor allem in der forschenden Nutzung.[68]

Bereits in der dritten Generation Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre, zeichnet sich jedoch eine größere Partizipation des Menschlichen ab. Diese verbesserte Mensch-Maschine-Relation lässt sich als ein Modus beschreiben, in dem »den verschiedenen Subalternen (an den Terminals) in ihren unterschiedlichen Rangstufen und wechselnden Distanzen zum Souverän jeweils eigene Zu-

63 Vgl. Paul E. Ceruzzi: *A History of modern Computing*. Cambridge 2000. Vgl. Auch: Thomas Haigh: Von-Neumann-Architektur, Speicherprogrammierung und modernes Code-Paradigma. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft 12. Medien/Architekturen*. 2015, 127-139.

64 Diese gibt es weiterhin vor allem im Zusammenhang heutiger Serveranlagen und Cloud-Computing. Vgl. Krajewski, 514ff, vor allem 515.

65 Ebenda, 520.

66 Vgl. Krajewski, 520.

67 Vgl. Birgit Schneider: *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*. Zürich, Berlin 2007. (Im Folgenden: Schneider).

68 Vgl. Paul E. Ceruzzi: *A History of modern Computing*. Cambridge 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gangsrechte zukommen, um letztlich vom allmächtigen Gastgeber beständig ausgehalten und versorgt zu werden.«[69]

Der Grund für diesen Wechsel im Verhältnis von Mensch und (Rechen-)Maschine ist die Entwicklung eines *Time-sharing-Konzepts*, welches in seiner Realisierung 1957 auf den Computerpionier John McCarthy (1927-2011) zurückgeht. Unter *Time-sharing* versteht man ein Mehrbenutzersystem, mit dessen Hilfe das erste Mal mehrere *User* gleichzeitig an einem Computer arbeiten konnten, indem sie sich dessen Prozessorleistung teilen. Dies funktionierte erstmals über Terminals statt mithilfe von Lochkarten. Diese Innovation bedeutete, dass an den Operationen des Rechners, zumindest teilweise, partizipiert werden konnte und der Mensch nicht nur Lochkarten einspeiste.[70]

Unter anderem durch die Theorien des Psychologieprofessors, Computerpioniers und Stichwortgebers der *HCI* (*Human Computer Interaction*) Joseph Carl Robnett Licklider (1915-1990) wurden um diese Phase der zweiten zur dritten Generation von *Mainframes* erste theoretische Antizipationen von Mensch-Computer-Netzwerken vorgenommen. »Nicht Apparate sind also (nach Licklider) Extensionen von Menschen, sondern ebenso Menschen Extensionen von Apparaten […].«[71] In seinem Text *Man-Computer Symbiosis* von 1960 imaginiert Licklider die weitere technologische Entwicklung der nächsten Jahrzehnte.

> »The hope is that, in not too many years, human brains and computing machines will be coupled together very tightly, and that the resulting partnership will think as no human brain has ever thought and process data in a way not approached by the information-handling machines we know today.«[72]

In Bezug auf das *Time-sharing-Konzept* adressiert Licklider ebenso die grundsätzliche Problematik und gleichzeitige *conditio sine qua non* eines *distributed computings*, was als Grundlage für ein *ubiquitous computing* angesehen werden kann. Einschränkend zu bemerken ist, dass *Time-sharing* zuerst ressourcentechnisch erzwungen war und vor allem den Schein erwecken sollte, der jeweilige Nutzer arbeite allein mit dem Computer. Dieses Konzept stellt damit zwar keinen direkten Vorläufer des *ubicomp* dar, ist jedoch ein wichtiger Zwischenschritt auf dem Weg zu dessen Entwicklung. »Any present-day large scale computer is too fast and too costly for realtime cooperative thinking with one man. Clearly, for the sake of efficiency and economy, the computer must divide its time among many users. Time-sharing sys-

69 Krajewski, 521.

70 Vgl. Krajewski.

71 Claus Pias: Die kybernetische Illusion. PDF unter: https://www.uni-due.de/ bj0063/texte/illusion.pdf (Aufruf: 11.08.20), 5.

72 Joseph Carl Robnett Licklider: Man-Computer Symbiosis. In: Robert W. Taylor (Hg.): In *Memoriam J.C.R. Licklider 1915-1990*. Palo Alto 1990, 1-19, 2.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tem are currently under active development.«[73] Die Problematik besteht sowohl in der schieren Größe der Rechenanlangen als auch in den Kosten, die ihr Betrieb bereitet. Dementsprechend hatten für die zukünftige Entwicklung des Personal Computers zuerst einmal die Rechner kleiner und daraufhin günstiger zu werden. Um Lickliders Traum einer Mensch-Computer-Symbiose annähernd verwirklichen zu können, mussten einige weitere Entwicklungen abgewartet werden. Seine Konzepte waren letztlich seiner Zeit (zu) weit voraus, gaben jedoch Stichworte und Einsichten für die weitere Entwicklung und Theoretisierung des *ubicomp* etwa bei Mark Weiser.[74]

Xerox-PARC

Verfolgt man eine (Mythen-)Geschichte der Computerentwicklung weiter, bildet eine einschneidende Entwicklungsbewegung in der Geschichte technologischer Umgebungen der Wechsel Robert Taylors zum Xerox Palo Alto Research Center (PARC). Deren technische Innovationen sind heute noch in Technologie wie unter anderem in Tablet-Computern oder Laserdruckern zu finden und waren sowohl einflussreich für das *distributed computing*, die Entwicklung des Client-Server-Systems und für die Entstehung des *ubiquitous computing*. Die Räumlichkeiten von PARC waren als Büroumgebung selbst technologisches *environment* und Testfläche für die Veränderungen der (Arbeits-)Welt.[75] Die technische Zukunft sollte vorgelebt werden.[76]

Auf ihrer Website gibt PARC folgende Selbstauskunft: »Since its inception, PARC has pioneered many technology platforms – from the Ethernet and laser printing to the GUI and ubiquitous computing – and has enabled the creation of many industries.«[77] Von Interesse ist vor allem die Innovation der Client-Server-Architektur, welche 1973 bei PARC, so die Narration, entwickelt wurde.[78]

---

73 Ebenda.

74 Dementsprechend sind Lickliders Texte als Gründungs- und Pioniertexte des Personal Computers rezipiert worden. Vgl. Krajewski, 518. Vgl. auch Krajewskis Verweis auf: M. Mitchell Waldrop: *The dream machine. J.C.R. Licklider and the revolution that made computing personal*. New York 2001. Vgl. Auch: Michael Friedewald: Konzepte der Mensch-Computer-Kommunikation in den 1960er Jahren: J.C.R. Licklider, Douglas Engelbart und der Computer als Intelligenzverstärker. In: *Technikgeschichte* Bd. 67. 2000 Nr. 1, 1-24. Auf Mark Weiser und seinen Ansatz wird unten ausführlicher eingegangen.

75 Vgl. Florian Sprenger: Die Vergangenheit der Zukunft. Kommentar zu ›Das kommende Zeitalter der calm technology‹ In: Florian Sprenger, Christoph Engemann (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015, 73-85, 77f. (Im Folgenden: Sprenger: Vergangenheit).

76 Vgl. Krajewski, 524f.

77 https://www.parc.com/about-parc/parc-history/(Aufruf: 11.08.2020).

78 Krajewski weist daraufhin, dass die Errungenschaften von PARC, wie sie in der Online-Firmengeschichte dargestellt werden, mitunter irreführend sind, weil sie ›stilisiert‹ wurden, bzw. die eigentliche Verbreitung der Client-Server-Architektur erst mit lediglich kleinen Ver-

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beachtenswert für den weiteren Zusammenhang ist die Entwicklung des *ubiquitous computing*, welches nach einer kurzen Auseinandersetzung mit dem *CSS* (*Client-Server-System*) weiterverfolgt wird.

Der Begriff des Servers beginnt sich um diese Zeit bei PARC immer mehr für den Zusammenhang eines lokalen Netzwerkes durchzusetzen. Jedoch suche man, laut Krajewski, den Client oder Kunden im Diskurs noch vergeblich, denn es habe in strenger Hinsicht bei Xerox PARC keine Kunden oder Käufer gegeben, sondern reine Forschung und Entwicklung.[79] PARC war vielmehr ein mehr oder weniger freiwilliger Diskurs- und Ideengeber für Unternehmen von Microsoft bis Apple.[80]

Aus PARCs lokalem Netzwerksystem *LAN* (*local area network*) entwickelte sich eine bis heute einflussreiche Kommunikationstechnik: Das *Ethernet*. Begrifflich angelehnt an das erste ›drahtlose‹ Übertragungsmedium des 19. Jahrhunderts, dem Äther, entwickelten die Wissenschaftler bei PARC ein Netzwerk, das allerdings durch Kabel »Rechner verbinden [sollte], die sich nicht in verschiedenen Städten, sondern in verschiedenen Räumen eines Gebäudes befanden.«[81] In ihrem Paper *Ethernet: Distributed Packet Switching for local Computer Networks* nutzen die Innovatoren des *Ethernet* Robert Metcalfe und David Boggs den Begriff *Server* im Sinne des weiteren technischen Zusammenhangs.[82] Sie schreiben:

> »A flow of data is said to have a sender and a receiver, recognizing that to support a flow of data some (typically acknowledgments) will be sourced at the receiver and destined for the sender. A connection is said to have a listener and an initiator and a service is said to have a server and a user. It is very useful to treat these as orthogonal descriptors of the participants in a communication. Of course, a server is usually a listener and the source of data-bearing packets is usually the sender.«[83]

Die Entstehung von lokalen Netzwerken sowie der Server-Client-Strukturen sind als Wegbereiter weiterer technologischer Entwicklungen – angefangen beim Internet bis hin zum *Internet der Dinge* – nicht zu unterschätzen: »Die gleichzeitig einsetzende Vernetzung sowohl lokaler Rechensysteme mittels des Ethernets als auch die

---

feinerungen in den 1990ern Ausbreitung fand. Vgl. Krajewski, 530 und 536. Vgl. auch die Webseite von PARC: https://www.parc.com/about-parc/parc-history/(Aufruf: 11.11.20).

79 Vgl. Krajewski, 531.

80 Vgl. ebenda.

81 Katie Hafner, Matthew Lyon: *ARPA KADABRA. Die Geschichte des Internet.* Heidelberg 1997, 281.

82 Vgl. Krajewski, 531.

83 Robert Metcalfe, David Boggs: Ethernet: Distributed Packet Switching for local Computer Networks. In: *Communications of the ACM*. 19,7, 395-404. Als PDF online unter: http://ethernethistory.typepad.com/papers/EthernetPaper.pdf (Aufruf: 17.11.20), 1-21, 17. Vgl. dazu auch: Krajewski, 531

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Möglichkeiten eines globalen Internets bereiten den Boden für neuartige Vorstellungen der Relationen von Rechnern und Menschen und Rechnern.«[84] Der Schritt zu einer »smarten Vernetzung«[85] setzt noch weitere Entwicklungen als nur das *Ethernet* voraus, jedoch kann man dieses als eine erste Bewegung in Richtung eines *ubiquitous computing* ansehen. Die Entwicklung des *Ethernets* ist ein akzelerierender Faktor eines *distributed computing*, d.h. dass mehrere Rechner zu einem System zusammengeschlossen werden und beispielsweise auf einen *Server* zurückgreifen (*Client-Server-System*).[86] Die Computerisierung musste erst verteilt werden, bevor sie überall oder sogar allgegenwärtig sein kann, wie die PARC-Wissenschaftler und Entwickler des *ubiquitous computing*[87] Mark Weiser und John Seely Brown in ihrer Prognostik Mitte der 1990er Jahre akzentuieren. Tabellarisch zeigen sie in ihrem Aufsatz *Designing calm technology*[88] die für sie wichtigsten Trends der Computerentwicklung anhand dreier Phasen auf: Vom *Mainframe*, indem sich viele User einen Computer teilen, über den PC (ein PC pro User) über das *distributed computing* des Internets als eines Übergangsstadiums zum ersehnten *ubiquitous computing*, in dem viele Computer von vielen Usern genutzt werden würden.[89] Für die weitere Betrachtung ist vor allem die Janusköpfigkeit der Rhetorik im Zusammenhang von *calm technology* und *ubiquitous computing* beachtenswert. Denn es ist sowohl eine Mythenerzählung über eine technologische Zukunft, als auch eine Erzählung einer bereits eingetretenen Entwicklung.

> »PARC's technotales would also become myths: the would create a way to make sense of the future that appeared simultaneously magically but also manageably. […] And like all good myths there would be heroes, seemingly impossible tasks, perils, pitfalls, and dangers, and of course, in the end, glory.«[90]

---

84 Florian Sprenger, Christoph Engemann: Im Netz der Dinge. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015, 7-58, 11. (Im Folgenden: Sprenger, Engemann: Einleitung).

85 Vgl. ebenda.

86 Vgl. zum *distributed computing* etwa: Ajay D. Kshemkalyani, Mukesh Singhal: Distributed Computing. Principles, Algorithms, and Systems. Cambridge (US) 2008.

87 Es muss kurz angemerkt werden, dass es auch noch andere Unternehmen und Forschungsinstitutionen gab und gibt, die an einem *ubiquitous computing* arbeiten bzw. gearbeitet haben. Beispielsweise: Intel, Microsoft, das MIT, Georgia Institute of Technology. Vgl. Sprenger: Vergangenheit 74.

88 Erschienen im Original in: Peter J. Denning, Robert Metcalfe (Hg.): *Beyond Calculation. The next fifty years of computing*. New York 1997, 75-85. Auf Deutsch: Dies.: Das kommende Zeitalter der calm technology. In: Florian Sprenger, Christoph Engemann (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015, 59-71.

89 Vgl. ebenda. Tabelle 1, 59.

90 Bell, Dourish, 2.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Diese Konstellation setzt sich in der Betrachtung von smarter Technologie fort. Folgende maßgeblichen technologischen Sprünge evozieren ein unter dem Schlagwort des Internets der Dinge summiertes Umgebung-Werden von Technologie: *ubiquitous computing*, *RFID* und das *Cloud-Computing* im Zusammenhang mit ›*Big Data*‹-Diskursen.[91]

Internet der Dinge und RFID

Das Schlagwort eines *internet of things* wurde angeblich vom Technologen Kevin Asthon 1999 während einer Präsentation beim Konzern Procter & Gamble geprägt. »Es ging darum, die neuen RFID-Tags in Procter & Gambles Logistik-Konzept mit der Idee des Internets zu verbinden.«[92] Gleichzeitig waren die Basistechnologien, auf dem das verschlagwortete ›Internet der Dinge‹-Projekt fußt, schon bereits unter anderen Bezeichnungen bekannt. Wie die Forschergruppe ›IOT Council, a think-tank for the Internet of Things‹ der Europäischen Union auf ihrer Website herausstellt:

> »In 1999 Kevin Ashton, then at P&G, coined the term ›Internet of Things‹. It was a new term, but not a new operation. It was known as pervasive computing, ubicomp, and ambient intelligence. The 90s database storage was too expensive. It is the Cloud, operational from 2000s, that enables #IoT. Buildings, cars, consumer products, and people become information spaces. We were entering a land where the environment became the interface, where we must learn anew how to make sense. Making sense is the ability to read data as data and not noise. Still this is the challenge we face today.«[93]

Neben dem *ubiquitous computing* ist vor allem das von Kevin Asthon mitentwickelte *RFID-Tag* eine wesentliche Technologie für den Komplex des Internet der Dinge. Beim *RFID* (*Radio Frequency Identification*) handelt es sich um millimeterdünne Transpondertechnologie, die etwa in Etiketten steckt und anfangs Ersatz für zu scannende Barcodes darstellte, indem sie Antwortsignale an ein meterweit entferntes Lesegerät zurücksendet. Es handelt sich also um »fernabfragbare elektronische Marker«[94], die Dinge eindeutig adressierbar und identifizierbar machen. Mit die-

---

91 Sprenger, Engemann: Einleitung, 14. Vgl. zum Diskurs um Big Data auch: Ramón Reichert (Hg.): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie.* Bielefeld 2014.

92 Vgl. Natascha Adamowsky: Vom Internet zum Internet der Dinge. Die neue Episteme und wir. In: Florian Sprenger, Christoph Engemann (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015, 119-135, 123. (Im Folgenden: Adamowsky).

93 www.theinternetofthings.eu/what-is-the-internet-of-things (Aufruf 04.07.20).

94 Friedemann Mattern: Vom Verschwinden des Computers – Die Vision des ubiquitous computing. In: Friedemann Mattern (Hg.): *Total Vernetzt. Szenarien einer informatisierten Welt.* Berlin/Heidelberg/New York 2003, 1-41,12. Vgl. auch: 26ff. (Im Folgenden: Mattern). Vgl. auch:

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sem Verfahren werden demnach nicht nur Produkte an der Ladenkasse erkennbar gemacht, sondern vielmehr können Dinge mit Informationen aus (Online-)Datenbanken gekoppelt werden.[95] Der Status dieser Dinge geht einen Schritt weiter, als lediglich bloße elektronische Adressierbarkeit zu gewährleisten, oder, wie Katherine Hayles spezifiziert:

> »While the components of RFID could be considered machines, their small size, ubiquitous presence in the environment, and very limited range of subcognition makes them more thing-like than machine-like, a construction in line with moving from the traditional AI model of a single thinking entity to myriad small subcognizers. The focus on many tiny interactors (smart dust rather than the Terminator) foregrounds communication between components of a system, relational dynamics between different systemic levels, embodied interactions, and contextual awareness.«[96]

Die Akkumulation vieler kleiner, zumeist auch kostengünstiger Prozessoren macht es möglich, dass von einem technologischen *environment* gesprochen werden kann, dem eine *smartness* implementiert wurde**.** Mit dem Beispiel des *RFID* ist ein wichtiger Bereich, die Adressierbar-Machung der Dinge, angesprochen. Es folgen weitere Schritte mit den bereits angezeigten Technologien. Sprenger und Engemann ordnen den jeweiligen Technologien (*RFID*, *ubiquitous* und *cloud-computing*) die (Entwicklungs-)Prozesse der Miniaturisierung, der Adressierung und der Vernetzung[97] zu. Als Schlüsselprozesse medialer und im Weiteren smarter digitaler Vermittlung zeigt sich die autonome Adressierung der Dinge. Durch diese wird die Kommunikation der Dinge gewährleistet. Der Akt der Vernetzung der Dinge untereinander ist der nächste Schritt und stellt eine infrastrukturelle Notwendigkeit dar, um die Technologien in die Umgebung einrücken zu lassen. Die Miniaturisierung erweist sich als Grundlage dafür, dass diese Prozesse stattfinden können, denn nur durch die geringe Größe und weitere Verkleinerung der Technologie, lässt sich diese in die Dinge unterschiedlichster Größe verbauen.

Im Weiteren beziehen sich die Überlegungen an dieser Stelle auf das Internet der Dinge als Gesamtdiskurs und auf das *ubiquitous computing*. Für den Zusammenhang ist zu beachten, dass begrifflich wie strukturell das Internet der Dinge, *ubiquitous computing* und die im nächsten Schritt anzusprechende *calm technology* nicht vorschnell in eins zu setzen sind, sondern mitunter andere Elemente bezeichnen.

Katherine N. Hayles: RFID. Human Agency and Meaning in Information-Intensive Environments. In: *Theory, Culture & Society* 26. 2009, 47-72.

95 Vgl. Mattern, 12.

96 Katherine N. Hayles: RFID. Human Agency and Meaning in Information-Intensive Environments. In: *Theory, Culture & Society* 26. 2009, 47-72, 49.

97 Sprenger, Engemann: Einleitung 12ff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Mit dem Internet der Dinge […] sind ubiquitous computing und calm technology nicht deckungsgleich, weil es weniger darum geht, alle Dinge zu vernetzen und ihnen Adressen zuzuteilen, als vielmehr darum, durch Rechenleistung vernetzter miniaturisierter Computer eine unsichtbare Infrastruktur zu schaffen.«[98]

Für den weiteren Verlauf sei angemerkt, dass diese zu Recht getroffene Feinunterscheidung in späteren Textabschnitten zugunsten einer medienästhetischen Analyse der Umgebungstechnologie in den Hintergrund tritt. Es wird im Folgenden sowohl das *ubicomp*, welches die technologische infrastrukturelle Grundlage smarter Umgebung bildet, als auch das Internet der Dinge, welches vernetze, adressierbare und smarte Agenten versammelt, als ein Umgebung-Werden von Technologie betrachtet. Aus dieser Perspektive wird im nächsten Schritt kurz die Geschichte des *ubiquitous computing* sowie Mark Weisers und John Seely Browns Prognostik einer *calm technology* dargestellt. Man muss allerdings zwei Ebenen im Diskurs um das *Ubicomp* unterscheiden:

Zum einen handelt es sich um eine Inszenierungs-, und, so wird es im Folgenden genannt, technomythologische Ebene, die vor allem von Mark Weiser selbst bedient wird.[99] Dagegen zeigt sich zum anderen die Ebene des real existierenden *ubiquitous computings* in seiner *messiness* und Dispersion auf andere Weise, als es Weiser und Brown akzentuieren. In dieser Kluft aus inszenatorischer Mythennarration Technologien (etwa *smartphones*, *RFID* etc.) und bereits existierenden Varianten dieser, setzen Dourish und Bell den Diskurs eines *Divining-Prozesses*. Sie verstehen darunter einen »complex and somewhat mystical process of inquiring into future events« sowie »a search for transcendental phenomena, and a process by which some truths are found to lie beyond the realm of the mundane«.[100] Im Sinne einer Technomythologie wird hier der Technologie eine Problemlösungsfähigkeit oder überspitzt formuliert eine Form von Heilsversprechen zugesprochen; vor allem im Hinblick auf ihr zukünftiges Wirken, sobald die Technologie ubiquitär in der Umgebung verteilt sei.

Die allgegenwärtige Computerisierung soll in einem Wechselspiel aus oberflächlicher *calmness* und eigentlicher *messiness*, einem produktiven Durcheinander der Technologie erreicht werden. »The lesson of the real world of ubicomp is that we will always be assembling heterogeneous technologies to achieve individual and

98 Sprenger: Vergangenheit, 74.

99 Vgl. Bell, Dourish, 4, 23f, 200. Vgl. auch: Suzana Alpsancar: *Das Ding namens Computer. Eine kritische Neulektüre von Vilém Flusser und Mark Weiser.* Bielefeld 2012, 187ff. (Im Folgenden: Alpsancar). Alpsancar benennt die Stilisierung Weisers mit vier programmatischen Strategien: 1. Behaupten der Vorstellung des idealen Computers. 2. Versprechen, dass damit das menschliche Leben besser werde. 3. Exemplifizieren und 4. Legitimieren. Diese zeigen die Wunschvorstellungen Weisers mittels Machbarkeitsprojektionen auf. Vgl. ebenda, 209.

100 Bell, Dourish, 3.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

collective effects, and they will almost always be messy.«[101] Dies steht im Gegensatz zur Narration, welche unter dem Begriff *ubicomp* von Weiser und Brown verstanden wird. Denn unter dieser werden in den im Weiteren anzusprechenden Artikeln mitunter unterschiedliche Aspekte angesprochen: » – den idealen Computer der Zukunft, – einer Infrastruktur aus verschiedenen Computergeräten, – einer künftigen, erwünschten Computerwelt, – einem Modus der Beziehung zwischen Nutzer und Computer.«[102]

Die Relationen des Menschen und des Computers entwickeln sich für Weiser und Brown von einer hierarchischen Beziehungsstruktur der Mainframes, die durch die Situation eines (Groß-)Rechners, den sich viele User teilen, geprägt ist, zu einer weiter ausdifferenzierten Relation in der PC- und später der Internet-Ära. Diese drei Relationsformen erweisen sich als dynamisch und sind nicht zwangsläufig an ihre historischen und technischen Bedingungen gekoppelt. Sondern diese tauchen, wie Weiser und Brown betonen, wiederum in verschiedenen Aushandlungsprozessen von Mensch und Computer auf, da die beiden Wissenschaftler die momentane technologische Bedingung des Internets (Stand des Textes ist allerdings 1996) bzw. eines *distributed computings* als eine Art der Hybrid- und Übergangsform der Relation Mensch-Computer begreifen:

> »Interessanterweise bringt das Internet Elemente sowohl der Mainframe-Ära als auch der PC-Ära zusammen. Es handelt sich um Client-Server-Computing in ungeahnter Größenordnung, mit PCs als Web-Clients und Mainframes als Web-Servern […]. Innerhalb der nächsten Dekade werden die Ergebnisse der neuen Verbundenheit persönlicher, geschäftlicher und staatlicher Information ein neues Aktionsfeld aufspannen, ein neues Medium, vor dessen Hintergrund die nächste Beziehung zwischen Mensch und Technologie hervortreten wird.«[103]

Während in der *Mainframe*-Ära ein Großrechner von mehreren Menschen geteilt werde, zeichne sich die Phase des Personal Computers durch eine einzelne geradezu intime Beziehung[104] eines Menschen zu diesem aus; mindestens ein PC pro Person. Wie angedeutet, liegt in der Phase vom (frühen) Internet bzw. des *distributed computings* bis heute eine Mischform vor. In der von Weiser und Brown prognos-

101 Ebenda, 26.

102 Alpsancar, 199.

103 John Seely Brown, Mark Weiser: Das kommende Zeitalter der calm technology. In: Florian Sprenger, Christoph Engemann (Hg.): Internet der Dinge. *Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015, 59-71, 61. (Im Folgenden: Weiser, Brown).

104 Vgl. dazu den Schwerpunkt: Z*f*M. Zeitschrift für Medienwissenschaft. 15 Technik/Intimität. 02/2016. Auch: Kapitel 8.2.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tizierten und für diese bereits beginnenden[105] Ära des *ubiquitous computing* käme hinzu, dass viele hundert Computer von vielen Menschen (und Nicht-Menschen) geteilt würden. »Weitere Computer werden in Wände, Sessel, Kleider, Lichtschalter oder Autos eingebettet sein – in alles. Ubiquitous Computing ist charakterisiert durch Verbindungen der Dinge in der Welt durch Rechenkraft.«[106] Beachtenswert an dieser Computergeschichte ist, dass am Anfang, in der Zeit der riesigen *Mainframes*, die Umgebung eine wesentliche Rolle spielte. Im Wechsel zur PC-Desktop-Ära setzt, zumindest rhetorisch, eine temporäre Obsoleszenz der Umgebung bzw. eine Fokussierung auf eine Minimalumgebung ein, während in der noch anzusprechenden, sich momentan entwickelnden Phase des *ubiquitous computings* und des Internets der Dinge bei gleichzeitiger immenser Miniaturisierung der Technologie eine wesentliche Expansion in die Umgebung auftritt, die durchaus wieder Ähnlichkeiten zu der Situation der *Mainframes* hervorbringt. Solche Assoziationen rufen etwa riesige Serveranlagen hervor, die unter anderem für das *cloud-computing* ihre Anwendung finden. Jedoch gilt es ebenso, diese Narration der Computerrelationen zu problematisieren. Weisers Perspektive birgt Fehlschlüsse. »Er [Weiser] zielt allein auf die Bewertung der Beziehung ab, ohne diese als Prozess überhaupt in den Blick zu nehmen. Im Gegenteil erscheint sie bei ihm eher statisch […].«[107] Die Problematik, das Relationsmodell als statisch zu denken, in gewissem Sinne allzu mathematisch, nämlich einfach als die kürzeste Verbindung zweier Punkte, birgt den Kurzschluss, die Prozesshaftigkeit und Dynamik in der Mensch-Computer- und vor allem in der Computer-Computer-Relation unterkomplex zu betrachten. Das gilt es gerade in der Betonung von *smart environments* und ihren heterogenen Ensembles zu vermeiden und demnach ihre *messiness* (ihre wimmelden, hochproduktiven Prozesse) mitzudenken.

Die Geschichte und Entwicklung des *ubiquitous computings* nimmt Ende der Achtziger Jahre bei PARC Fahrt auf, als Mark Weiser und andere sich daran machen, Computerdisplays in unterschiedlichen Größen zu konstruieren, die nicht nur als bloße Anzeige, sondern als Ein- und Ausgabeschnittstellen fungieren sollten.

> »Das Spektrum reichte dabei vom elektronischen Zettel für den individuellen Nutzer, über den elektronischen Notizblock bis zur fest installierten elektronischen Tafel zur Nutzung durch Gruppen, die insbesondere die Vernetzung unter-

105 Sie sehen eine Latenz- bzw. Übergangsphase vom PC zum *ubiquitous computing* zwischen 2005 bis etwa 2020. Vgl. Weiser, Brown, 61.

106 Ebenda.

107 Alpsancar, 197.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> einander als auch mit anderen Geräten einen zusätzlichen Nutzen bieten konnten.«[108]

Diese Entwürfe sollten einem festgeschriebenen Bild eines PC-Arbeitsplatzes mit Maus, Bildschirm und Rechner ausgestattetem Schreibtisch entgegenarbeiten.

Die Idee von in den Raum implementierten Computerinterfaces, die eben nicht wie der Personal Computer relational an die Person, sondern an die Umgebung gekoppelt sind, macht einen strukturellen Wandel in der Mensch-Computer-Relation deutlich. Diese Relation wird zunehmender abhängig vom »detaillierten Einsatzkontext, also [der] Einbettung des Computers […]«[109], wie Friedemann mit Bezug auf die (medien-)anthropologischen Auseinandersetzungen Lucy Suchmans[110] bei PARC festhält. Der Computer wird, so müsste diese Aussage ergänzt werden, im Weiteren nicht nur eingebettet, sondern im Sinne eines Umgebung-Werdens wird er ebenso Einbettendes.

Die materielle Grundlage des Traums, die Computerisierung in verschiedenster Größe und Form in die Umgebung zu bringen, bildet ein von Gordon Moore, Mitgründer von Intel, in den 1960ern formuliertes und nach ihm benanntes ›Gesetz‹.[111] Es zeigt vermeintlich exponentielle Wachstumsmöglichkeit(en) in der Hardwareentwicklung auf, die in der Miniaturisierung der elektronischen Schaltkreise bei gleichzeitiger Steigerung der Rechenleistung stattfinde.

> »Mit erstaunlicher Präzision und Konstanz scheint das bereits Mitte der 1960er-Jahre von Gordon Moore […] aufgestellte und nach ihm benannte ›Gesetz‹ zu gelten, welches in seiner populären Kurzform besagt, dass sich die Leistungsfähigkeit von Computern etwa alle 18 Monate verdoppelt.«[112]

Diese Miniaturisierung der Prozessoren (bei gleichzeitiger Verringerung der Produktionskosten) beeinflusst die Entwicklung und Zukunftsperspektive des *ubiquitous computing*. Erst durch die in großen Mengen verfügbaren und immer kleiner

---

108 Michael Friedewald: Ubiquitous computing: Ein neues Konzept der Mensch-Computer-Interaktion und seine Folgen. In: Hans D. Hellige (Hg.): *Mensch-Computer-Interface. Zur Geschichte und Zukunft der Computerbedienung*. Bielefeld 2008, 259-280. Zitiert nach: http://friedewald.website/wp-content/uploads/2015/05/10-Friedewald-9-fin.pdf (Aufruf: 04.07.20), 3.

109 Ebenda.

110 Vgl. Lucy Suchman: *Plans and Situated Actions: The problem of human-machine communication. PARC Tech. Rep. ISL-6*, Palo Alto 1985. Als PDF unter: http://bitsavers.trailing-edge.com/pdf/xerox/parc/techReports/ISL-6_Plans_and_Situated_Actions.pdf (Aufruf 17.11. 20).

111 Vgl. Gordon Moore: Cramming More Components onto integrated Circuits. Electronics 38 (April 1965), 114-117. Vgl. online PDF unter: https://www.cs.utexas.edu/~fussell/courses/cs352h/papers/moore.pdf (Aufruf 17.11.20). Es handelt sich, worauf Mattern hinweist, eher um eine populäre Faustregel und nicht um ein wissenschaftliches Gesetz. Vgl. Mattern, 5ff.

112 Mattern, 5. Vgl. dazu auch: Adamowsky, 127ff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

werdenden Prozessoren wird ein Verbreitungs- und Ubiquitätsgedanke von Computerisierung möglich.

Aus dieser Perspektive heraus erklärt sich folgende Konstatierung:

> »Kleinste und billige Prozessoren, Speicherbausteine und Sensoren können einerseits zu diversen preiswerten ›information appliances‹ zusammengebaut werden, die drahtlos mit dem Internet verbunden und für spezielle Aufgaben maßgeschneidert sind, können andererseits aber auch aufgrund ihrer geringen Größe und vernachlässigbaren Preises in viele Alltagsgeräte eingebaut werden und diesen so das Attribut ›smart‹ (oder gar ›intelligent‹) verleihen, indem sie beispielsweise ein an die jeweilige Situation angepasstes Verhalten realisieren. In letzter Konsequenz dringt Informationsverarbeitung gekoppelt mit Kommunikationsfähigkeit fast überall ein, auch in Dinge, die zumindest auf den ersten Blick keine elektrischen Geräte darstellen – das ›computing‹ wird somit ubiquitär«[113]

Diesem neuen allgegenwärtigen Medienverbund des Universal- und alsbald Ubiquitär-Mediums Computer wird von Weiser und Brown eine der Schrift oder der Elektrizität äquivalente Brisanz unterstellt. Die Schrift erweist sich im Besonderen als eine Medien- und Kulturtechnik, dessen Praktik, einmal erlernt, in den Hintergrund tritt. Diesen Sachverhalt teilen in der Narration Weisers Schrift, Elektrizität und Ubicomp.[114] Es mag apodiktisch anmuten, einer zu prognostizierenden Medienentwicklung bereits diese Wirkmächtigkeit zuzusprechen. Jedoch zeigt es zum einen den Anspruch, den die Entwickler selbst an das *ubiquitous computing* stellen, als auch zum anderen die Tragweite, die der Relation von humanen und non-humanen (technologischen wie nicht-technologischen) Agenten zugesprochen wird. Dinge, die, via Mikrochips, RFID etc. technologisiert werden, stehen dem Humanen mit einer noch zu definierenden *smartness* gegenüber. Diese *smartness* zeichnet sich durch eine Form von Autonomie sowie Adressier- und Identifizierungs- und Vernetzungsfähigkeit dieser Technologie ohne humanes Eingreifen aus. Der Einzug dieser Umgebungstechnologien vor allem in Wohnräume hat als »Unhintergehbarkeit« etwas zur Folge, »was man als freiwillige Fremdkontrolle beschreiben könnte«.[115]

Désinvolture Technology

Ohne Weisers Fehler, ein statisches sich ablösendes Beziehungsmodell anzunehmen, lässt sich, in Rückbezug auf dessen Relationsthese, zumindest folgendes kon-

113 Mattern, 10.

114 »Das Paradebeispiel einer solchen Technologie […] sei das ›writing‹/die Schriftlichkeit, die wir alltäglich, ubiquitär gebrauchen und so sehr eins mit unserer vertrauten Welt ist, dass wir sie gebrauchen, ohne dies zu merken.« Alpsancar, 192.

115 Rieger: Wohnen, 369. Dieser Sachverhalt wird im Kapitel 8.2 ausführlicher behandelt.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

statieren: Im steten Online-sein als technologischem In-der-Welt-Sein der Dinge[116] entsteht eine Änderung in der Relation von humanen und non-humanen Agenten. Weiser selbst betont:

> »Zunächst handelt es sich um Veränderungen der grundlegenden menschlichen Beziehungen und dessen, was uns wichtig ist – wir können uns ihnen nicht entziehen. Zweitens bauen die oben beschriebenen Beziehungen aufeinander auf. Es ist offensichtlich, dass die Mainframe-Beziehung niemals vollständig verschwinden wird, auch nicht die PC-Beziehung. Als Grundlage für den nächsten Beziehungsmodus [derjenige des ubiquitous computings (F.H.)] sind beide auch dann enorm wichtig, wenn sie selbst unwichtiger werden.«[117]

Trifft Weisers erster Punkt zwar zu, so muss jedoch seinem zweiten Punkt, der Zukunftsprognose, entgegengehalten werden, dass relationale und vor allem prozessuale, zum Teil aber auch kontingente Mannigfaltigkeiten in Beziehungen der humanen und non-humanen Agenten ein *ubiquitous computing* begleiten. Diese sind dynamisch, heterogen und in Entwicklung, im Werden; dabei stets online, stets adressierbar, stets im Update-Prozess.

Weiser und Brown sehen in der Beziehung zwischen Mensch und *ubiquitous computing* ein Hervortreten einer *calmness* der Technologie. Diese werde evoziert durch die Allgegenwärtigkeit, die gleichzeitig ein Unbemerkt-Sein im Design der Technologie zufolge haben müsse, um einen unbeschwerten, reziproken Zugang bzw. Umgang mit der ubiquitären Technologie zu gewährleisten.

In dieser Narration eines technologischen Designs steckt eine Ästhetik des Zurücknehmens oder gar Verschwindens. Es wird zumindest auf der ästhetischen Oberfläche eine *Désinvolture*, ein Unbeteiligt-Sein der Technologie behauptet, die an die dandyistische Inszenierung erinnert: Dieses vermeintliche Nicht-involviert-Sein, dieses ›Erstaunen zu machen, ohne selbst erstaunt zu sein‹ erweist sich als dandyistischer Zugang zur Technologieästhetik des *ubiquitous computing*.

> »Man findet das Wort [Désinvolture] meist durch ›Ungeniertheit‹ übersetzt; und das trifft insofern zu, als es ein Gebaren bezeichnet, das keine Umschweife kennt. Zugleich aber verbirgt sich in ihm noch ein anderer Sinn, und zwar der der göttergleichen Überlegenheit. In diesem Sinne verstehe ich unter Désinvolture die Unschuld der Macht. Wo die Désinvolture unversehrt ist, kann über Machtfragen kein Zweifel bestehen.«[118]

116 Den Bezug zu Heideggers In-der-Welt-Sein stellt auch Florian Sprenger her. Vgl. Sprenger: Vergangenheit, 73.

117 Ebenda, 63.

118 Ernst Jünger: Das Abenteuerliche Herz. Zweite Fassung. In: *Ernst Jünger. Sämtliche Werke. Band 9*. Stuttgart 1992, 2. Aufl, 260. (Im Folgenden Jünger: Herz 2).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Definition des Begriffes bei Ernst Jünger ist hier insofern von Interesse, da sie bei aller ästhetischen Codierung vor allem durch eine Form der Selbstermächtigung gekennzeichnet ist. *Calm-* bzw. *Désinvolture-technology* ist in diesem Sinne Herrschafts-Technik. Zugespitzt: Die Technik zeigt blasierte, reizabwehrende Züge.

Der Zusammenhang aus *calmer*, glatter technologischer Oberfläche und ihrer gleichzeitig höchstproduktiven, hintergründigen Prozesse, gleicht, so betrachtet, der Exposition der Blasiertheit[119], wie sie in den folgenden Kapiteln elaboriert wird und hier vor aller Klärung provisorisch als prototechnisch gekennzeichnet wird: Aus einer überreizten, im Zentrum stehenden Technik wird eine von *calmness* getriebene, blasierte Technik, die ebenso durch eine Selbstermächtigungsgeste prozessiert, wie es der Dandyismus elaboriert. Diese Produktivität blasierter Reizüberflutung und Reizabwehr verdeutlicht sich durch einen Blick in die ästhetizistische, dandyistische Literatur.

Ein virulentes Beispiel aus der Literatur- und Kulturgeschichte ist Joris-Karl Huysmans Romanfigur aus *Á Rebours* Jean-Floressas Des Esseintes, das Beispiel eines reizüberfluteten und dekadenten Dandys *par excellence*. Diese Figur exponiert sich als Raumgestalter, Erfinder, Experimentator. In Des Esseintes manierierten Fluchtbewegungen, heraus aus dessen *Ennui* (Langeweile), gestaltet er Simulationen, Räume, Experimentalanordnungen. Beispielsweise konstruiert er eine Anordnung von Likörgefäßen, die er über Hebelkonstruktionen bedient, um sich in unterschiedlichsten Mischungen Likörsymphonien vorzuspielen, die er über den Geschmackssinn zu hören meint.

> »Er nannte die Versammlung von Likörfäßchen seine Mundorgel. Eine Stange konnte alle Hähne erreichen und sie einer einzigen Bewegung unterwerfen, so daß man, war die Stange erst einmal eingeschoben, nur noch auf einen in der Holzverkleidung verborgenen Knopf zu drücken brauchte, damit alle zugleich aufgedrehten Hähne die unter ihnen unsichtbar aufgestellten Becher mit Likör füllten.«[120]

Von Likör- bzw. Mundorgeln, über Sex mit Sphinxen, durch Bauchrednerinnen simuliert, oder schwarze Dinners in Speisezimmern, die eine Unterwasserlandschaft imaginieren, wird im Roman der blasierten Kreativität keine Grenze gesetzt.

Calmness der Technologie lässt sich als eine Form der Unmerklichkeit verstehen,[121] als Kälte und suggerierte Handlungsarmut bei jedoch gleichzeitiger hoch

119 Vgl. Kapitel 5. Blasiertheit.

120 Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*. München 2011, 4. Aufl., 61. (Im Folgenden: Huysmans). Der Roman wird in Kapitel 3 ausführlicher behandelt.

121 »Diese [smarte Umgebungen] gehen einher mit Strategien gezielter Transrationalisierung und funktionieren im Modus von operativen Unmerklichkeiten […].« Vgl. Rieger: Wohnen, 366.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

akzelerierter, hoch reaktiver Tätigkeit. Sie ist beschreibbar als die Fortsetzung der Blasiertheit mit technologischen Mitteln. Dandyistische Blasiertheit erweist sich so weniger als eine Pathologie, sondern vielmehr als ein Umgebungsphänomen.

Blasiertheit stellt sich in der weiteren Betrachtung als essentieller Faktor für die Produktivität und Entäußerungsprozesse des Dandyismus heraus und wird in Kapitel 5 und 6 ausführlicher behandelt. Diese bezeichnet ein Krankheitsbild, welches einen durch Reizüberflutung entstandenen Übersättigungs- und Abstumpfungszustand in künstlichen Umgebungen umschrieb. Dieser dem Dandyismus habituell zugeschriebene Zustand zeigt sich auch im literarischen Diskurs. Des Esseintes' Phantasie, zum einen zu reizüberflutet oder zu neurotisch für Reisen zu sein und zum anderen zu blasiert, dass er es nicht über Künstlichkeiten versucht zu imaginieren, lässt sich als eine Simulation oder Imagination eines smarten Hauses oder einer ubiquitären Vernetzung verstehen. Der Ästhetizismus dieser Dandyfigur ist in diesem Sinne online, verknüpft mit seinen künstlichen Paradiesen. Des Esseintes simuliert über Raumkonstruktionen, erlesene Gegenstände und fast schon proto-kinematographischen Fensteraquarien verschiedenste ›Trips‹, durchaus in der Doppeldeutigkeit des Wortes.[122]

> »Ein großes Aquarium nahm den ganzen Platz ein zwischen dem Bullauge und diesem wirklichen Fenster, das man in die richtige Wand eingelassen hatte. Um die Kabine zu erhellen, bahnte sich das Tageslicht seinen Weg somit durch das Fenster, dessen Scheiben durch einen unbeschichteten Spiegel ersetzt worden waren, durch das Wasser und schließlich durch das Glas des Bullauges. […] Nachmittags mitunter, wenn Des Esseintes zufällig wach und auf war, ließ er den Mechanismus der Schläuche und Röhren betätigen, die das Aquarium leerten und wieder mit reinem Wasser füllten, ließ gefärbte Essenzen hineintropfen und schenkte sich so nach Lust und Laune den Anblick von grünbrackigen, Opal- oder Silbertönen […].«[123]

An anderer Stelle sinniert Des Esseintes über den Akt seiner durch die Gegenstände und Räume vermittelten Reisen:

> »Auf diese Weise verschaffte er sich, ohne sich vom Fleck zu rühren, die rasch wechselnden, fast momenthaften Eindrücke einer Fernreise, und dieses Vergnügen an der Ortsveränderung, das es eigentlich nur in der Erinnerung gibt und nahezu nie in der Gegenwart, nie in eben der Minute, da es sich ereignet, dieses Vergnügen genoß er in vollen Zügen […] in dieser Kabine, deren ausgeklügelte Unordnung, deren Bestand auf Zeit und gleichsam vorläufige Einrichtung

122 Dieses Topos steht zudem im Zusammenhang mit der sogenannten »literarischen Zimmerreise«. Vgl. Bernd Stiegler: *Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte des Reisens im und um das Zimmer herum*. Frankfurt a.M. 2016.

123 Huysmans, 29.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ziemlich genau dem vorübergehenden Aufenthalt, den er hier nahm, und der begrenzten Zeitspanne seiner Mahlzeiten entsprach […].«[124]

Auch bei Weiser und Brown wird ein Ermächtigungszusammenhang der Umgebungstechnologie konstatiert, und wie in der Schilderung in *À rebours* wird hierbei die Technik als Zugang zum Außen und zugleich als dessen Verschleierung wahrgenommen: »Die erstrebte Steigerung der Lebensqualität und der Produktivität ist eng verknüpft mit einem neuen Weltzugang, in dem Computer in den Hintergrund treten und dort ihre Rechenkraft umso mächtiger ausspielen.«[125]

Technologisches Verschwinden

Neben dem Bezug auf Heidegger ist vor allem das gestalttheoretische Schema von Figur und (Hinter-)Grund für Weisers Prognostik ausschlaggebend. Es ist also nicht nur der buchstäbliche Hintergrund, in den die Technologie vermeintlich eintreten soll, sondern ebenso der Wahrnehmungshintergrund, die apperzeptive Peripherie im Wechselspiel zu einem (Wahrnehmungs-)Zentrum, der eine wesentliche Rolle spielt. Technologien sollen, auf die Parallele weist auch Sprenger hin, wie das ›Zeug‹ in der Analyse Heideggers erst ins Zentrum rücken, wenn sie, aufgrund einer Störung, der humanen Aufmerksamkeit bedürfen.

Für Martin Heidegger ist das Zeug, dies sind die Gegenstände mit denen wir tagtäglich umgehen, durch ein ›um zu‹ gekennzeichnet. Es ist dem Menschen im Umgang selbstverständlich ›zuhanden‹, d.h., dass man etwa mit dem ›sprichwörtlichen‹ Hammer umgeht, ohne dessen Status zu hinterfragen oder sich diesem direkt bewusst ist. Erst wenn seine eigentliche Funktion gestört ist bzw. seine Verlässlichkeit zerstört ist, rückt die Zuhandenheit des Gegenstandes in die menschliche Aufmerksamkeit.[126] Die Peripherie, in welche die Technologie einrücken soll, bezeichnet für Weiser dasjenige, »auf das wir eingestimmt [attuned] sind, ohne bewusst aufmerksam zu sein [attending]. […] Was in einem Moment peripher ist, mag im nächsten Moment im Zentrum unserer Aufmerksamkeit stehen und dadurch entscheidend werden.«[127]

Man könnte mit Weiser das Umgebung-Werden von Technologie in einem ersten Schritt als ein ›in die Peripherie-Einrücken‹ oder auch Unauffällig-Werden beschreiben. »All say, in essence, that only when things disappear in this way are we freed to use them without thinking and so to focus beyond them on new goals.«[128] Oder noch deutlicher an anderer Stelle: »The most profound technologies are those

124 Ebenda, 30f.
125 Sprenger: Vergangenheit, 77.
126 Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 2006, 68f.
127 Weiser, Brown, 64f.
128 Weiser, 94.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

that disappear. They weave themselves into fabric of everyday life until they are indistinguishable from it.«[129] Die Vision und Inszenierung Weisers ist, wie angedeutet, durchaus problembehaftet. Es geht darum, dass die Technologie in den Umgebungshintergrund verschwindet, damit letztlich das humane Subjekt sich wieder einer vermeintlichen Natur und der human-human Interaktion verschreiben könne. Weiser verfolgt damit eine inszenatorische Strategie und präsentiert das *ubicomp* kohärenter, als es letztlich ist.[130] Diese Kohärenz, die *calmness*, zu suggerieren und die eigentliche *messiness* der Technologie zu maskieren, ist ein ästhetischer, von Interface- und Oberflächendesign geprägter Prozess. »Rather than being invisible or unobtrusive, ubicomp devices are highly present, visible, and branded, but perhaps still unremarkable […].«[131]

Das Verschwinden von Technologie, wie es anlässlich des *ubiquitous computing* aus dandyistischer Perspektive akzentuiert werden soll, unterscheidet sich jedoch graduell von demjenigen Weisers und Browns. Denn für die PARC-Wissenschaftler ist es nicht nur eine *calmness* in der *agency* der Technologie, sondern ebenso eine durch diese zu evozierende *calmness* im humanen Agenten. Die durch das *ubiquitous computing* hervorzurufende Mensch-Computer-Relation soll hierbei reziprok ausfallen: »Wenn Computer allgegenwärtig sind, dann ist es ratsam, sie so unbemerkt wie möglich zum Einsatz kommen zu lassen, und das erfordert, sie so zu designen, dass die Personen, die von Computern geteilt werden, gelassen bleiben und die Kontrolle behalten.«[132] So soll es zumindest auf der ästhetischen Oberfläche suggeriert werden. Es entwickelt sich durch die Ästhetik des *ubiquitous computing* ein *calmes* Ensemble von Mensch und (Umgebungs-)Technologie. Dieser Zusammenhang lässt sich wiederum mit einem literarischen Beispiel illustrieren und zwar anhand der spielerischen Manipulations- und Einflussnahme der Figur Henry Wotton auf Dorian Gray in Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* (1890/91). Dieser sinniert über stille Suggestion, die eben unmerklich stattfinden soll: »Es lag etwas unheimlich Reizvolles darin, Einfluß auszuüben. […] Man konnte ihn zu einem Titanen oder zu einem Spielzeug machen.«[133] In den künstlichen Umgebungen des *ubicomp* zeigt sich dieses Szenario insofern, als die Manipulation in Form von Feedback ins *environment* zurückfließt. Die Umgebungstechnologie bildet Informationen im Raum, verändert diesen. Vernetzte Dinge sind »Dinge-in-Überwachung«.[134] Ständig findet Aufzeichnung statt. Als *smart* etikettierte Sprach-

129 Ebenda.
130 Vgl. Alpsancar, 199.
131 Bell, Dourish, 92.
132 Weiser, Brown, 61.
133 Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in Sieben Bänden. Das Bildnis des Dorian Gray.* Band 1. Frankfurt a.M. 2000, 47. (Im Folgenden: Wilde: Dorian).
134 Sprenger, Engemann: Einleitung, 56.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

assistenten zeichnen etwa in Permanenz Tonsignale auf, um gegebenenfalls bei Signalworten oder Ansprache reagieren zu können. Adressierungen, technologische Ansprachen, Datenvermittlung laufen in Schlaufen immer wieder an alle digital verschalteten Dinge zurück.

> »Das Environment des Internets der Dinge ist entsprechend ein berechneter und berechnender Raum, in dem jedes Objekt eine eindeutige Adresse hat, mit der es lokalisiert und positioniert werden kann. […] Wenn Objekte mit einem RFID–Chip, einem GPS-Empfänger oder einer Netzwerkadresse ausgestattet sind, und wenn dies schlicht alle Objekte betrifft, wie schon Weiser prophezeit (und wie es derzeit mit IPv6 in Aussicht steht), dann werden diese Objekte trotz der beschränkten Reichweite der Infrastrukturen zu einem Raum verbunden, dessen Innen kein Außen mehr kennt.«[135]

2.2 La technique pour la technique

> »Die Technik ist eine ›Zweckmäßigkeit‹ ohne Zweck«[136]

> »Nach unserem verehrten Freund A-Z[10] müßte man sagen: Den Adel in die Dinge verlegen.«[137]

Der dandyistische Habitus des »erstaunen zu machen, und die stolze Genugtuung, niemals erstaunt zu sein«,[138] spiegelt sich im *ubiquitous computing* in einem ›*calm* zu machen und dabei nur so *calm* zu erscheinen‹. Denn die Prozesse sind nicht einfach in die Umgebung eingerückt, vielmehr sind sie zugleich bei aller suggerierter *calmness* in höchstem Maße akzeleriert, aktiv. »The inseparability of information technologies from practices that bring them into being make them operational and give them local and particular meanings that yield a messy, tangled web.«[139] Sie vernetzen und verbreiten sich, wenngleich sich ihre tatsächlichen Prozesse zu verbergen scheinen. Unter einem grauen Tuch der *calmness* steckt das bunteste Seidenfutter technologischer Aktivität, um Walter Benjamin zu paraphrasieren. Oder wie Sprenger und Engemann für technische Prozesse konstatieren: »Sie ver-

135 Sprenger, Engemann: Einleitung, 55.
136 Jean-Luc Nancy: Der Preis des Friedens. Krieg, Recht, Souveränität – techné. In: *Lettre International*. 1991/34, 34-45, 38.
137 Balzac, 44.
138 Vgl. Baudelaire: Maler, 243.
139 Bell, Dourish, 200.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schwinden nicht, werden aber zu etwas anderem.«[140] Da die Technologie in die Umgebung implementiert wird, erweist sich diese als durch Design bzw. Oberflächenästhetik strukturiertes technologisches Ensemble. Man könnte also nicht nur von einem Einrücken der Technologie in die Umgebung, sondern ebenso vom Einrücken einer bestimmten (technologischen) Ästhetik sprechen. Inwieweit dieses Umgebung-Werden von Technologie und (dandyistischer) Ästhetik unter bestimmten Gesichtspunkten ein äquivalenter Prozess ist, soll im Folgenden dargestellt werden. Mit Félix Guattari geht der Ansatz im Weiteren davon aus, dass

> »die Raumkategorie [sich] in einer Stellung [befindet], die man global ästhetisiert nennen kann. Vielstimmige, oft konzentrische, räumliche Schichten scheinen alle Niveaus von Alterität, die sie anderweitig hervorbringen, an sich zu ziehen und zu kolonisieren. Die Objekte richten sich im Verhältnis zu diesen Schichten in einer transversalen, vibratorischen Position ein, die ihnen eine Seele verleiht […].«[141]

Wenn dieser infrastrukturelle, technologisierte Raum auch noch mit diesen »beseelten« bzw. smarten Dingen verbunden ist, die in der Umgebung nicht nur bloß an dessen technologische Infrastruktur angekoppelt werden, sondern sich wiederum auch selbst via *RFID* adressieren und untereinander vernetzen können, bildet sich ein Ensemble, in dem es nicht bloß darum geht, einen wie auch immer gearteten *cyberspace* zu konstruieren oder sich daran anzudocken, sondern vielmehr sollen in »*smart environments* […] digitale und reale Welt zu einer einzigen *augmented reality* verschmelzen.«[142] Die Suche nach einer virtuellen Realität ist in diesem ›künstlichen Paradies‹ vielmehr einer *enhanced reality* oder eben einem *smart environment* gewichen.[143] Die Dinge fallen mit ihrer digitalen Repräsentation zusammen.[144]

Technisches Verschwinden

Das Design der Oberflächen im *ubiquitous computing* soll ein Verschwinden der Technik in die Peripherie zufolge haben. Bei diesem maskierenden Oberflächendesign handelt es sich nicht nur um ein Unsichtbar- oder Unbemerkbar-Werden des Designs selbst, sondern vielmehr um ein Unsichtbar-Werden durch das Design, durchaus im äquivalenten Sinne eines Zuhandenheits- oder Verlässligkeitskonzeptes à la Heidegger. So, wie es Weiser und Brown für das *ubicomp* bzw. die *calm technology* anstreben. Die Umgebung wird somit als heterogen begreifbar. Sie lässt sich in verschiedene Prozesse aufgliedern, welche gleichzeitig über die Ensembles der Dinge, Prozesse und Entitäten zu *einem* Ensemble konvergieren.

140 Sprenger, Engemann: Einleitung, 56.
141 Guattari: Chaosmose, 130.
142 Adamowsky, 120.
143 Vgl. Sprenger, Engemann: Einleitung, 55.
144 Vgl. Adamowsky, 120.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit dem Internet der Dinge tritt das vermeintliche Subjekt in eine Umgebung ein, die produziert, prozessiert, updated und adressiert. Aufgrund dieser Prozesse erscheint die Umgebung letztlich *smart*. Was bedeutet diese *smartness* für die Produktion von Subjektivität? Unter Einbezug einer weiteren These Félix Guattaris lässt sich Subjektivität, humane und non-humane, allgemein als produziert begreifen. Subjektivität versteht sich aus dieser Perspektive als ein Ensemble- oder Gemeinschaftsprodukt von Sprachzeichen, Dispositiven, Netzwerken von humanen und non-humanen Agenten.

> »Es hat gewissermaßen eine Dezentrierung der Subjektivität gegeben. Und heute scheint es mir interessant zu sein, zu einer, ich würde fast sagen animistischen Auffassung der Subjektivität zurückzukehren […] gegebenenfalls durch neurotische Phänomene, durch religiöse Rituale oder zum Beispiel durch ästhetische Phänomene. […] Doch scheint es mir wesentlich, zu verstehen, wie die Subjektivität an einer Maßstabsfreiheit Anteil haben kann, das heißt, wie sie gleichzeitig singulär, an einem Individuum oder an einer Gruppe von Individuen singularisiert werden kann, aber auch von Gefügen des Raumes, von architektonischen, plastischen Gefügen oder jedem anderen kosmischen Gefüge getragen werden kann.«[145]

Nimmt man diese These ernst, erscheint die Umgebung durch die starke technologische Aufladung durch *ubicomp*, *RFID* etc. als Produzent von Subjektivität. »Die Berücksichtigung dieser maschinischen Dimensionen von Subjektivierung führt uns dazu, den Akzent in unserer versuchten Neudefinition auf die Heterogenität der Komponenten zu legen, die die Subjektivitätsproduktion zusammenführen.«[146] Eine wesentliche Perspektive in Guattaris Ansatz ist unter anderem, dass es sich hierbei um nicht-sprachliche, nicht zeichenhafte, asignifikante Phänomene handelt, welche da produzieren und prozessieren. Was ist hierbei die dandyistische Ästhetik? Sie ist ein von einem technologisch-ästhetischen Ensemble prozessiertes Umgebungsphänomen. Wiederum deutet eine These Guattaris an, was man darunter verstehen kann:

> »Diese Objektitäten-Subjektitäten [d.h. Ensemble aus non-humanen und humanen Entitäten (F.H.)] neigen dazu, sich zu verselbstständigen, sich in einem animistischen Brennpunkt zu verkörpern; sie überschneiden einander, überwuchern sich, um kollektive Entitäten zu bilden, die halb Ding halb Seele, halb Mensch halb Tier sind, Maschine und Fluss, Materie und Zeichen, …«[147]

145 Félix Guattari: Piotr Kowalski. In: Henning Schmidgen (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst*. Berlin 2016, 145-165, 147.

146 Guattari: Chaosmose, 11.

147 Ebenda, 130.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das spezifisch dandyistische daran ist ein dezidiertes Primat der Ästhetik. welches im technologischen Zusammenhang auf eine Relationalität von Blasiertheit, Digitalität und *agency* der Dinge verweist. Dies soll an einem ästhetisch-literarischen Beispiel erläutert werden.

Adel der Dinge

Honoré de Balzac notiert in seiner *Abhandlung über das elegante Leben* einen Satz, der bereits als Einleitung dieses Kapitels fungierte: »Den Adel in die Dinge verlegen.«[148] Balzac verfasst in der an philosophische Traktate angelehnte Textsammlung in Auseinandersetzung von Arbeits-, Künstler- und elegantem Leben eine Prolegomena zum adeligen Müßiggang. Dieser Adel entäußert sich in die Dinge, verteilt sich in der Umgebung. Im Gegensatz zum Arbeitsleben, in dem es keine Muße oder gar Eleganz gäbe, da es allein in einem Diskurs des Nutzens, der Mittel und des Zwecks eingebunden sei, stehen das Künstler- und das elegante Leben. Das Künstlerleben, das bei Balzac als Ideal daherkommt, ist in einem Zwischenstadium aus Arbeit und Muße in einem produktiven Paradox angesiedelt. »Sein Müßiggang ist Arbeit, seine Arbeit Erholung.«[149] Das elegante Leben dagegen erweist sich als »die Kunst, dem Nichtstun Leben einzuhauchen.«[150] Es ist der Urdandy *Beau* Brummell, der als Figur und Sachverständiger des eleganten Lebens von Balzac instrumentalisiert wird: »Überflüssig zu sagen, dass wir Brummell die philosophischen Ableitungen schulden […].«[151] Das Bekenntnis zu Brummell ist in diesem Diskurs kaum überflüssig, sonst müsste es nicht abgelegt werden. »Wie sollte man nicht epigrammatisch die Lippen beim Anblick eines Mannes zusammenpressen, der eine Philosophie der Möbel und der Westen entwickelt hatte und uns Axiome über die Hose, die Würde und das Pferdegeschirr vermachen sollte?«[152] Derlei Philosophie oder Axiome Brummells existieren nicht, sind lediglich aus Anekdoten und literarischen Diskursen, wie Balzacs Text selbst, Brummell zugeschrieben und literarisch imaginiert worden. Brummell ist eine sinnfällige Metapher. Er wird als Medium der dandyistischen Mode, Eleganz und Ästhetik dem Text eingeschrieben, um diesem Traktat eine höhere Weihe im Diskurs des Dandyismus zu verleihen. Balzac reiht sich damit ein in die Tradition von Thomas Carlyle bis Barbey d'Aurevilly oder später Charles Baudelaire und Max Beerbohm.[153] Gleichzeitig karikiert er den Kult um Brummell, indem Balzac ihn in eine Verfallsgeschichte des 19. Jahrhunderts einreiht und diesen zur Zeit seines französischen Exils schildert.

148 Balzac, 44.
149 Ebenda, 43.
150 Ebenda, 42.
151 Ebenda, 61.
152 Ebenda.
153 Vgl. dazu das Kapitel: Analoger Dandyismus I.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Der ehemalige Gott des Dandytums trug eine Perücke!… Welch schreckliche Erkenntnis! Brummell auch! […] Brummell mit Perücke, Napoleon als Gärtner, Kant als Kleinkind, Ludwig XVI. mit roter Mütze und Karl X. in Cherbourg!… das sind die fünf größten Spektakel unserer Epoche.«[154]

Dem Dandy-Medium Brummell legt Balzac folgende Erkenntnis in den Mund: »Wenn Sie sorgfältig alle Manifestationen des Geistes untersuchen, aus denen das elegante Leben besteht, werden sie fraglos wie ich mit Erstaunen feststellen, daß es zwischen gewissen Dingen und unserer Person eine mehr oder weniger innige Annäherung gibt.«[155] Daraus extrahiert sich für Brummell/Balzac folgende Liste inniger dandyistischer Dinge und Praktiken:

> »Die Rede, der Gang, die Umgangsformen sind Handlungen, die unmittelbar vom Menschen ausgehen und ganz und gar den Gesetzen der Eleganz unterworfen sind. Die Tafel, die Diener, die Haare, der Wagen, die Möbel, die Haushaltung sind sozusagen nur mittelbar vom einzelnen abgeleitet.«[156]

Schließlich schlägt das Traktat den Bogen zurück zur Mode und zum Müßiggang, somit zum Adel:

> »Indes meine Herren, setzte Brummell hinzu, beherrscht eine Tatsache alle anderen. Bevor der Mensch handelt, ißt, zieht er sich an. Die Handlungen, die sich auf die Mode beziehen, das Auftreten, das Gespräch usw. sind immer nur Folge unserer Toilette. […] Wir unterliegen alle dem Einfluss der Kleidung.«[157]

Adel, Herrschaftlichkeit, Machtstrukturen, so zeigt es Balzac, werden nicht nur im jüngsten Technologiediskurs in die Dinge implementiert, sondern schon im Dandyismus wird ihre Rolle weitestgehend zugespitzt.[158] Ergänzt man diese Perspektive um die Auseinandersetzung um Gabriel Tardes Analyse von Adelsstrukturen wird die Aussage Balzacs deutlicher. »Denn die wichtigste Funktion des Adels als auch sein wichtigstes Unterscheidungsmerkmal ist es Wegbereiter zu sein, wenn nicht gar Erfinder.«[159]

Tarde schreibt mit seinen *Gesetzen der Nachahmung* 1890, zu einer Hochzeit des ästhetizistischen Dandyismus, dem Adel eine Schlüsselrolle gesellschaftlicher Vorgänge zu und meint damit keinen Geburtsadel im Sinne eines *nascitur non fit*,[160]

---

154 Ebenda, 62.
155 Ebenda, 67.
156 Ebenda.
157 Balzac, 68.
158 Vgl. auch: Kapitel 4.2: Der Dandy und die Dinge.
159 Gabriel de Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt a.M. 2003, 245. (Im Folgenden: Tarde) Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Nachahmungstheorien und Dandyismus findet in Kapitel 4 und 6 statt.
160 Dieser Zusammenhang wird in Kapitel 4.1 ausführlicher besprochen.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sondern einen geistigen, gesellschaftlich-elitären Adel, der sich durch Adaption-, Antizipations- und Suggestionsleistungen an die Spitze setzt. »Diese funktionale Bestimmung des Adels ist für Tarde auch deshalb so wichtig, weil die *Gesetze der Nachahmung* nicht zuletzt nach funktionalen Äquivalenten des Adels unter Bedingungen einer bürgerlichen Gesellschaft fragen.«[161] Ein solches funktionales Äquivalent des Adels bildet der Dandyismus. Verlegt sich dieser auch noch in die Dinge, ist die Frage der *agency* in Umgebungen unter anderen Vorzeichen abgerufen.

Balzac trifft an selber Stelle verschiedene Definitionen, was unter dem ›eleganten Leben‹ zu fassen sei. Ein elegantes Leben heißt also, wie bereits zitiert, »[d]en Adel in die Dinge verlegen«[162], oder an anderer Stelle: »die Manifestation unseres Denkens durch das äußerliche Leben leiten müssen, in gewisser Weise *die Metaphysik der Dinge*.«[163] Ein Traktat über das elegante Leben spricht als Textmedium damit den Dingen einen Status zu, der die Agentenschaft von humanen und non-humanen Agenten hinterfragt und damit ebenso Subjektivierungsstrategien in künstlichen Umgebungen. So pointiert der Text Balzacs, in der Proklamation eines eleganten Lebens, die Bedeutung der Dinge für die Konzeptualisierung von eleganter, dandyistischer Subjektivierung. Zieht man eine Parallele zwischen dieser Metaphysik und der *smartness* der Dinge, so erscheint mit dem *ubiquitous computing* und dem Internet der Dinge der dandyistische Traum, »sich in den Augen der Anderen und in seinen eignen Augen *zu einem Ding zu machen*«[164], als möglich. Auf den ersten, vielleicht etwas zynischen, Blick erfüllt sich dieser Traum insofern, als dass er als Verdatung, Adressierung und Überwachung des (humanen) Dinges in Erscheinung tritt. Der humane Agent ist ›Gegenstand‹ smarter Umgebungen, einer unter vielen innerhalb eines heterogenen, digital verbundenen Ensembles. »Indem einer sich zum Dandy macht, wird er ein Möbelstück fürs Boudoir, eine äußerst raffiniert konstruierte Gliederpuppe […].«[165] Gleichzeitig schließt sich eine Konvergenz zwischen *ubiquitous computing* und Dandyismus auf einer Ebene der Performanz an. Wenn tagtäglich etwas in den Räumen existiert, nämlich die technologische Umgebung als solche, das aufzeichnet, sammelt, adressiert und zur Kenntnis nimmt, ist Foucaults These eines emphatischen Theaters des Alltäglichen[166] nicht mehr nur diskurs- oder literaturtheoretisch zu betrachten, sondern *realiter*, insofern, dass im technologischen Apriori der Räume stets eine Bühne antizipiert, d.h. geboten,

161 Balke: Mimesis, 183.
162 Balzac, 44.
163 Ebenda, 58.
164 Vgl. Jean-Paul Sartre: Baudelaire. Ein Essay. In: Lothar Baier (Hg.): *Jean-Paul Sartre. Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur 1938-1946. Der Mensch und die Dinge*. Band 1. Reinbek 1986, 9-118, 51. (Im Folgenden: Sartre).
165 Balzac, 84.
166 Vgl. Michel Foucault: *Leben der infamen Menschen*. Berlin 2001, 27. (Im Folgenden: Foucault: Infam). Dazu ausführlicher Kapitel 4.1.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird. »Die Eleganz macht das Leben dramatisch.«[167] Balzac macht es vor: Adel als eine Form der Herrschaftlichkeit, des Machtzugriffes und des impliziten Nachahmungsgefälles, wird in die Dinge verlegt. Versteht man die Balzacsche Definition von Eleganz in Beziehung zum Adel als Korrelationsverhältnis, Eleganz als die Bedingung für Adel, so machen die Dinge das Leben, die Umgebung, insofern dramatisch, dass diese nicht so sehr, wie man auf einer ganz grundsätzlichen Ebene annehmen könnte, als bloße Requisiten ihren Platz einnehmen, sondern sie bilden das Publikum, die Akteure und Statisten in Personalunion mit den »Schauspielern ihres eigenen Ideals«[168], den humanen Agenten. In smarten Umgebungen wird der Satz Camus' »Allein sein heißt für den Dandy nichts sein«[169] obsolet, denn in smarten Räumen stellt sich die Frage des Alleinseins nicht mehr, insofern Umgebenes und Umgebendes hinsichtlich der Produktion von Subjektivität hier zusammenfallen.

Besonders deutlich wird dies im Zusammenhang des intelligenten Wohnens, speziell in ihrem Modus der altersgerechten Assistenzsystemen unter dem Schlagwort des *AAL* (*Ambient Assisted Living*).[170] Von smarten Floors (intelligente, Biodaten messende Fußböden), die Bewegungsmuster dokumentieren, zu smarten Spiegeln, Bilderrahmen und Kleiderschränken und *weareables* lässt sich festhalten: »Biometrische Datenerhebung und intelligente Wohnraumbewirtschaftung arbeiten zusammen […].«[171]

Smarte Umgebungen, Verräumlichung und Sinn

In den smarten Umgebungen, wie in der Welt als solcher, ist man also nicht nur philosophisch betrachtet, immer schon konstitutiv ›mit‹: mit Dingen, humanen, wie non-humanen Agenten usw. Man befindet sich in einem Ensemble, in steter Aushandlung und in Relation zu Gesten zukünftiger Anordnungen.[172] Das Umgebung-Werden der Technologie hebt das Mit-Sein auf eine neue Stufe. In Heideggers fundamentalontologischer Analyse in *Sein und Zeit* und in *Die Grundbegriffe*

167 Balzac, 60.

168 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1882. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Nachlaß 1882-1884. Kritische Studienausgabe*. Berlin 1999, 102.

169 Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte. Essays*. Reinbek 1969, 44. (Im Folgenden: Camus: Revolte).

170 Vgl. Rieger: Wohnen, 371. »Ziel solcher Systeme ist es, ältere Menschen oder genauer Menschen mit Beeinträchtigungen aller Art möglichst lange in ihren Wohnungen und damit ambulant betreuen zu können. Das Spektrum möglicher Adressaten ist vielfältig und reicht von einfachen bis zu schwersten motorischen Störungen […] bis hin zu ausdifferenzierten Krankheitsbildern mit einer finalen Verlaufsform wie etwa dem der Demenz.«.

171 Ebenda, 372.

172 Dieser Zusammenhang wird im Kapitel 3 Ästhetik der Räume 1900 näher definiert.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Metaphysik sind die Tiere, Dinge, Steine noch weltarm bzw. weltlos.[173] Erweitert man diese Perspektive notwendigerweise um die Technologie, so zeichnet sich ein weiter gefasster Sinn des Mit-Seins im Hinblick auf die ehemals weltlosen Dinge ab. Jean-Luc Nancy spricht in *Singulär plural sein* von einer »Verräumlichung des Sinns, Verräumlichung als Sinn«.[174] Diese Verräumlichung soll im Weiteren in Zusammenhang mit dem Umgebung-Werden der Technologie gebracht werden, um die Brücke zur Ästhetik und letztlich zum Dandyismus zu schlagen. Wenngleich der französische Philosoph an dieser Stelle die Technologie als solche nicht explizit mitdenkt, zieht dieser doch in seinem späteren Text *Von der Struktion* angesichts der technologischen Bedingung folgende Schlüsse:

> »[W]ir leben in der schwindelerregenden Anhäufung von Stücken, Teilen, Zonen, Fragmenten, Parzellen, Teilchen, Elementen, Lineamenten, Keimen, Kernen, Clustern, Punkten, Skansionen, Knoten, Datenbäumen, Projektionen, Proliferationen, Dispersionen, und darin sind wir mehr denn je verflochten, verwebt, absorbiert und überschwemmt von einer außergewöhnlich instabilen, beweglichen, plastischen und metaphorischen Masse, die uns immer weniger ermöglicht, zwischen ›Subjekt‹ und ›Objekt‹ zu trennen und zu unterscheiden, genauso wenig wie zwischen ›Mensch‹ und ›Natur‹ oder ›Welt‹.«[175]

Diese Ununterscheidbarkeit oder, im produktiven Sinne gedachte, Auf-Lösung oder Aussetzung (Exposition) wird vorangetrieben durch eine Proliferation der Technologie in die Umgebung. Nancy prägt dafür den Begriff der *écotechnie* (Ökotechnie). »Ihr Gefüge verweist nicht auf eine erste oder letzte Konstruktion, sondern vielmehr auf eine Art kontinuierlicher Schöpfung, in der sich unablässig die Möglichkeit selbst der Welt – oder aber die Vielfalt der Welten – erneuert und wiederbelebt.«[176] Das relationale Gefüge der Technologie ist in einem ständigen Prozess, hinein in die Umgebung. Technik bzw. Technologie wird insoweit von Nancy als zweck- und mittellos akzentuiert.

> »Die Technik ist eine ›Zweckmäßigkeit ohne Zweck‹ (d.h. ohne einen ihr äußerlichen, einen extrinsischen Zweck), von einer Art, die vielleicht zu entde-

173 Vgl. Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 2018 Vgl. Zur Absatzbewegung bzw. Neuauslegung den Einwand von Katherine N. Hayles: Dies.: RFID. Human Agency and Meaning in Information-Intensive Environments. In: *Theory, Culture & Society 26*. 2009, 47-72, 49. Die notwendige Erweiterung der Heideggerschen Position ist ein Hauptanliegen Jean-Luc Nancys. Vgl. dazu auch: Jean-Luc Nancy: *Der Sinn der Welt*. Zürich, Berlin. 2014, 83 und 89ff. (Im Folgenden: Nancy: Sinn).

174 Jean-Luc: Nancy: *singulär plural sein*. Zürich 2016, 20. (Im Folgenden: Nancy: singulär).

175 Jean-Luc Nancy: Von der Struktion. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin 2011, 54-72, 65. (Im Folgenden: Nancy: Struktion).

176 Nancy: Struktion, 66.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

cken bleibt. Und unsere Geschichte setzt uns einer solchen Entdeckung aus, als Technologisch-Werden des Seins und seiner Fertigstellungen.«[177]

Damit ist ein Streben der Technik in die Umgebung angesprochen. Nancys Thesen sind Akzentuierungen einer »Exponierung und Exposition«.[178] Sein Denken als ein »Denken des Ex-«[179] prononciert eine Herausforderung, insofern, dass »im Technologisch-Werden der Lebensform und in der ubiquitären Verbreitung technologischer Objekte das Außen und die Öffnung als solche problematisch werden«.[180] Wenngleich man nicht so weit gehen muss, ein Umgebung-Werden der Technologie, wie es sich durch das *ubicomp* und das *IoT* exponiert, als sinngeschichtliche Zäsur zu gewichten, eröffnet die Auseinandersetzung Nancys Reflexionen für die weitere Betrachtung von Umgebungstechnologie, die in Rückkopplung an den Dandyismus Lücken zu schließen vermag.

Aisthesis und Technik

Insofern das Umgebung-Werden der Technik, als Expositionsprozess, letztlich Zweck-Mittel-Relationen auflösend ist, gibt es dergestalt kein Außerhalb der Technik mehr. Die Metapher eines atmosphärischen Medienverbundes[181] verdeutlicht diesen Zusammenhang und weist damit daraufhin, warum von einer (Techno-)Ökologie gesprochen wird, welche die Nicht-Natürlichkeit dieser Umgebung betont. Denn Medien werden als ubiquitär und in die Umgebung, ins *environment*, verteilt betrachtet. »Die Gestalt der Ökotechnik, die in alle Richtungen das weltweite Verschmelzen […] verbreitet, ist in der Tat die Figur dieser Identität […].«[182] Aus der Natur ist durch technologische Proliferation *environment* geworden.

In Hinblick darauf lässt sich der Bogen erneut zum Dandyismus spannen: Der Dandyismus ist fokussiert auf die Künstlichkeit der Umgebung. Das *l'art pour l'art* des Dandyismus, was nichts Anderes darstellt, als die Auflösung der Kunst um ihrer selbst willen, hat letztlich ein radikales Kunst-Werden bzw. eine ›environmentale‹ Ästhetisierung zur Folge. Mit dem Einrücken des *ubiquitous computing* und des Internets der Dinge sieht man sich einem äquivalenten *la technique pour la technique* gegenüber. Nancy sieht gerade in dem auf-lösenden, de-struktiven Moment, welches jedem konstruktiven (oder konstruierenden) Paradigma inhärent ist, einen

177 Jean-Luc Nancy: Der Preis des Friedens. Krieg, Recht, Souveränität – techné. In: *Lettre International*. *1991/34*, 34-45, 38.

178 Erich Hörl: Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy. In: *ZMK 2/2010. Medienphilosophie*. 129-147, 135.

179 Ebenda.

180 Ebenda.

181 Vgl. zum Begriff des atmosphärischen Mediums. Mark Hansen: Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011, 365-409, 367.

182 Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Zürich, Berlin, 105. (Im Folgenden: Nancy: Corpus).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wesentlichen Antrieb für die Wechselwirkung der Technik. Die Zwecklosigkeit der Technik ist es, die sich in ihrem Entäußern als solches eines Sinns enthebt, um in verschiedenste, heterogene Verbindungen und Aushandlungsprozesse zu wuchern. Nancy fasst dies unter dem Begriff der *Struktion* zusammen:

> »Entweder wird diese Unbegrenztheit selbstzerstörerisch sein – wenn die Konstruktion bis zum Ende geht, um dort zusammenzubrechen –, oder wir finden einen Weg, wie wir über die Struktion und durch sie hindurch ›Sinn‹ dort erkennen, wo es weder Zweck noch Mittel gibt […].«[183]

Wenngleich hinter dem Rücken des Philosophen, so lässt sich Nancys Feststellung auf den Dandyismus rückbeziehen: »Es ist bemerkenswert, dass das Motiv der Destruktion die Wende zur Moderne markiert; zunächst bei Baudelaire«.[184] In Baudelaires lyrischem Sprechakt im Gedicht *La Destruction*, auf welches Nancy hier anspielt, elaboriert sich eine prototechnische Vermittlungsinstanz in Form eines Dämons. Dieser ist, wie die Technik, ubiquitär. Es lässt sich behaupten, dass das Dämonische oder im weiteren Verlauf auch das Satanische eine Metapher für das Technische[185] ist: »Unaufhörlich an meiner Seite regt sich der Dämon; er umschwebt mich wie unfühlbare Luft«.[186] Das dämonische Medium erscheint bei Baudelaire bereits als atmosphärisch. Dieser Verweis Nancys auf Baudelaire deutet auf einen eklatanten Punkt:

Ästhetik und Technik rücken in gleicher Weise in die Umgebung ein. Dies auf einer ersten Ebene schon im wortwörtlichen Sinne: *aisthesis* (αἴσθησις, ›wahrnehmen‹) wird Umgebungsaktivität, sobald die Technik selbst Umgebung wird. Oder in den Worten Nancys: »Das Sinnliche oder das Aisthetische ist das Sichselbstäußerliche […].«[187] Umgebungen adressieren, nehmen auf, verdaten und nehmen zuvorderst wahr.

Diese Engführung weist zurück auf den Begriff der *techné* (τέχνη) im ursprünglichen Sinne der Identität von Kunst und Technik. Dabei lässt sich das *l'art pour l'art* des Dandyismus in der Phase der Umgebungstechnologie als *la technique pour la technique* begreifen. Vor allem im Hinblick darauf, dass die Welt immer ›Welt-im-Werden‹ ist und dabei durch das Mit-Sein von humanen und non-humanen Agenten konstituiert wird und ebenso eingedenk der Tatsache, dass die Technologie in

183 Ebenda, 72.
184 Nancy: Struktion, 59.
185 Vgl. Kapitel 3.2 und 5.
186 Charles Baudelaire: Die Zerstörung. 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., 287. Im Original: »Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;/Il nage autour de moi comme un air impalpable«.
187 Nancy: Sinn, 178.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der smarten Ausprägung einen wesentlichen Anteil an diesem Aushandlungsprozess hat.

> »Welt ist der Name einer Assemblage oder eines Zusammen-Seins, das von einer Kunst her kommt – einer techné – und deren Sinn identisch ist mit der Ausübung selbst dieser Kunst […]. Auf diese Weise ist die Welt immer eine ›Schöpfung‹: eine techné ohne Prinzip noch Zweck noch Material, das ein anderes wäre als sie selbst.«[188]

Die *techné* erweist sich in diesem Sinne als Exposition bzw. Aussetzung der Ästhetik in ein humanes und non-humanes Ensemble. Hinter der Oberfläche der Umgebung steckt die Technologie, die letztlich in ihrem Online-Sein, in ihrer Netzwerkaktivität und Infrastruktur, die Räume ins ›Offene‹ streben lässt: »Was uns konstituiert, ist das Offene oder, wenn man lieber will, das Entdeckte, das uns einander Auge in Auge gegenüberstellt. Dieses Entdeckte ist der Raum des Sinns, die Verräumlichung […].«[189] Nimmt man das Motiv des Offenen bei Nancy zum einen ernst und zum anderen, hinter dem Rücken des Philosophen ohne allzu ontologische Sinnverwicklung, wörtlich, zeigt sich die Verräumlichung (des Sinns) auch beispielsweise im Online-Sein einer ubiquitären Verdatung. Bezieht man diese These auf das 19. Jahrhundert, zeigt sich die Verräumlichung bereits in der Maskierung etwa der Gasbeleuchtung in der Verputzung der Leitungen oder in der Implementierung dieser in Wände, Decken und Böden.[190]

Sind Daten schön?

Daten, Informationen, Kontextbildungen sind Distinktionsmerkmale smarter Umgebungen. Die ›intelligenten‹ Umgebungen treten als *Datendandys* auf.

> »Der Datendandy spottet über die maßvolle Konsumtion und die dosierte Einnahme geläufiger Nachrichten und Unterhaltung und läßt sich nicht von Übermaß oder Overload spezialisierten Wissens aus der Ruhe bringen. Seinem sorgfältig zusammengestellten Informations-Portefeuille ist keine konstruktive Motivation zu entnehmen. Er setzt so hoch wie möglich, um so arbiträr wie möglich ›rüberzukommen‹.«[191]

Der Terminus des Datendandy geht auf einen Text des niederländischen Autorenkollektivs Agentur Bilwet (*Stichting ter bevordering van illegale wetenschap,* Förderung der illegalen Wissenschaften) zurück. Dieses beschäftigt sich mit linker Kritik, Ästhetik und Medienkulturen und versucht über diese eine Form der wissenschaftli-

188 Ebenda, 61.
189 Jean-Luc Nancy: *Das Vergessen der Philosophie*. Wien 2010, 3. Aufl., 107.
190 Vgl. dazu Kapitel 3.
191 Agentur Bilwet: Der Datendandy. In: Dies: *Der Datendandy. Über Medien New Age Technokultur*. Mannheim o.J. [ca. 1994], 75-80, 75. (Im Folgenden: Datendandy).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

chen Subversion kapitalistischer Techno-Kultur und -Wissenschaft zu finden. Die Figur des Datendandys ist als eine Fortsetzung des aristokratisch-elitären Modells des Dandyismus mit digitalen Mitteln zu verstehen. Es geht um das Sammeln von Daten und Informationen als Distinktionsgewinn. Sie sind »Salondigitalisten«[192]. Dieses Konzept ist von Bilwet jedoch vom User ausgehend gedacht und somit nur bedingt für die weitere Betrachtung von *environments* von Nutzen. Die Frage des Umganges mit Daten jedoch wird von dieser Figur berechtigterweise gestellt.

Denn so könnte man es zuspitzen: *(Big) Data is beautiful*, um einen Titel von Orit Halpern zweckzuentfremden.[193] »This ubiquitous data that is so valuable, even without a set referent or value, is often explicitly labeled ›beautiful‹.«[194]

Daten sind jedoch nicht primär schön, sondern, wie Timothy Morton in vollem kantianischen Impetus elaboriert, suchen die smarten Dinge selbst Daten: »Things in themselves haunt data. […] Because what is required is to think a radical being-with that is now de-anthropocentrized«[195], proklamiert dieser und schreibt damit eine kybernetisch-posthumane Faszinationsgeschichte als einen Ästhetizismus der Daten fort. Geht man mit dem Dandyismus als Umgebungsphänomen davon aus, das Subjektivität produziert wird, weicht Ästhetik anthropozentrische Schranken auf. Diese These einer post-human ausgerichteten Analyse von Ästhetik geht von einer produktiven Seite des dandyistischen *Ennuis* aus, insofern die Langeweile als Relation von humanen zu non-humanen Entitäten aufgefasst wird. »With ennui, I find myself surrounded, and indeed penetrated, by entities that I can't shake off.«[196] Morton stellt die Frage nach dem Status von Dingen und dem Ästhetizismus der Daten in einen Diskurs der Heimsuchung und Unheimlichkeit, den er mit Baudelaires Lyrik des Spleens zu unterfüttern sucht. Diese Perspektive biete die Möglichkeit zur Übertragung einer techno-mythischen Faszination der Kontrolle (was als kybernetische Faszinationsgeschichte[197] beschrieben worden ist) auf eine Ästhetik, die er als non-human bzw. nicht-anthropozentrisch charakterisiert. »Beauty is the nonhuman footprint of a nonhuman. And ennui is when we allow beauty to begin to lose its anthropocentric equalization.«[198] Langeweile (*Ennui*), Blasiertheit und Ästhetik bilden ein technologisches, dandyistisches Umgebungsensemble. Insofern

192 Ebenda, 76.

193 Vgl. Orit Halpern: *Beautiful Data: A History of Vision and Reason Since 1945*. (Experimental Futures). Durham 2015.

194 Vgl. ebenda, 5.

195 Timothy Morton: Specters of ecology. In: Erich Hörl, James Burton (Hg.): *General Ecology. The new ecological paradigm*. London, New York 2017. 303-321, 303. (Im Folgenden: Morton).

196 Ebenda, 306.

197 Vgl. Michael Hagner, Erich Hörl (Hg.): *Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*. Frankfurt a.M., 2008.

198 Morton, 306.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

man diese Wechselwirkungen aus Blasiertheit und Langeweile zum einen als prototechnische Operationen, als produktive, entäußernde Prozesse versteht, die sich zum anderen in denjenigen der Verdatung, Adressierung der smarten Technologie fortsetzen.

Ästhetizismus der Daten

Die Zwecklosigkeit bzw. der Ästhetizismus der Technik macht sich für Nancy in der Proliferation der Ökotechnik deutlich. Er bezieht sich dabei auf eine These Ernst Jüngers, die er wie folgt zitiert:

> »Es reicht mit Ernst Jünger zu sagen: ›Der Nihilismus ist vorbei. Das Handeln hat so viel Kraft gewonnen, dass für den Nihilismus keine Zeit mehr bleibt. Eine solche Geisteshaltung nimmt man an, wenn man sich langweilt. […] Der Nihilismus ist eine Sache der Langeweile, das ist was für die Reichen.‹«[199]

Angesichts des Umgebung-Werdens der Technologie müsste man allerdings erwidern, dass Langeweile, prototechnisch elaboriert, keineswegs ein solitäres Elitenphänomen ist: »Was gegen Ende des 19. Jahrhunderts Dandy genannt wurde und ausschließlich vermögenden Müßiggängern vorbehalten war, ist durch die elektronische Vernetzung des Hauses mit dem Internet und sämtlicher Systeme und Geräte im Haus untereinander keine Kunst mehr und jedem möglich.«[200] Man könnte also von der Fortsetzung des *Ennui* mit technologischen Mitteln ausgehen.[201] Gleichzeitig ist der Punkt Mortons, dass der *Ennui* Schönheit in die Non-Humanität verschiebe, insofern für die weitere Betrachtung hilfreich, da dieser den Sachverhalt deutlich macht, dass sich in den Daten und den Datenerfassungen auch ein ästhetischer, d.h. aisthetischer, wahrnehmender Prozess vollzieht. »Will der Datendandy als reele Gestalt ankommen, dann geht das nur in Form von Dandydaten. Diese sind quer.«[202] Die ›Quere‹ der Daten verläuft zum einen als antihorizontal (also jenseits von Subjekt-Objekt-Hierachisierungen) und andererseits damit zumindest oberflächlich transversal im Sinne eines Twists der Perspektive. »Die Transversalität soll beide Sackgassen überwinden: die der reinen Vertikalität

199 Ernst Jünger im Interview mit Pierre Deshusses in *Le Monde* 7. Mai 1993 (S. 30). Zitiert nach: Nancy: Sinn, 199. Vgl. auch dort Fußnote 3.

200 Angelika Schnell: Mein Internet-Palazzo. In: *Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau. 152/153 Das Vernetzte Haus. Homeware – Roomware – Architekureware.* 2000, 36-45, 45.

201 Zumindest in entsprechend technologisierten, digitalisierten Gesellschaften, die mit diesen ›Privilegien‹ und dem ›Wohlstand‹ sich einen solchen Zustand auch leisten können. So ist die Perspektive auf diese Form der proliferierenden Technologisierung eine eurozentrische bzw. ›westliche‹.

202 Datendandy, 80.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und die der einfachen Horizontalität.«[203] Demnach kann man künstliche Umgebungen als ›datendandyistisch‹ auffassen. Der Schein, die Maskenhaftigkeit des Umgebungsdesigns trügt. Denn sie stellen nicht bloß Daten für den Dandy bereit. Technologie ist nach wie vor Herrschaftstechnologie, gerade im Sammeln und Aufzeichnen zeigt sich Machtanspruch und Kontrolle. Dieser Machtanspruch kann sich sowohl unter einer glatten *calmen* Oberfläche verstecken, als auch hinter einer (hyper-)aktiven Maske, die von ihrer eigentlichen *messiness* ablenkt. Als Beispiel seien hierfür etwa Sprachassistenten wie Alexa, Cortana und Co. angeführt, die durch ›laute‹ sprachorientierte Aktivität von ihrer dokumentarischen Aktivität des Datensammeln und Überwachens ablenken. Um Ästhetizismus auszustellen und zu prozessieren, bedarf es eines erheblichen Maßes an Agentenschaft. Die Spitze des Eisberges darf, um es metaphorisch auszudrücken, ruhig mit Edelsteinen und Gold beschlagen sein, unter der Wasseroberfläche bedarf es jedoch zur Aufrechterhaltung von Agentenschaft erhebliche Berechnung, Kontrolle und Distanz. *Désinvolture*, Nicht-Involviert-Sein, Kälte sind das Apriori, um andere zu involvieren und zu verdaten**.** Unter dieser Perspektive lässt sich das Zitat Barbeys über Brummell »Sein ganzes Leben war Einfluss«[204] auf technologischer Ebene anwenden. Zieht man noch hinzu, dass Brummell als »das Dandytum selbst«[205] bezeichnet wird, so bildet sich die Konklusion – Dandyismus ist Einflussnahme – geradezu automatisch und lässt die Technik hier im Weiteren im Lichte eines unter der Oberfläche stattfindenden Machtdispositivs erscheinen. »Jede große Tiefe hat eine spiegelnde Oberfläche«,[206] lässt Richard von Schaukal seine Dandyfigur Balthesser postulieren. Ein Satz, der ebenso auf die *calm technology* wie auf das *ubiquitous computing* zutrifft. Denn auf der einen Seite wuchern in der Tiefe die technischen Prozesse, wogegen auf der anderen Seite die Oberfläche eine Vision, eine Narration und ein Mythos ist, welche erzählt und inszeniert wird.

203 Vgl. auch: Félix Guattari: Transversalität. In: Ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Frankfurt a.M. 1976, 39-55, 49.
204 Vgl. Barbey, 33.
205 Ebenda, 26.
206 Schaukal, 62.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nordau schreibt eine Fallgeschichte in Form einer imaginierten Begehung einer Künstler- oder Ästhetizistenwohnung. Dieser virtuelle Rundgang soll das »akzelerierte 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).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 nonhumanen 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 Kunstsoziologe.* 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 Huppauf, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einen Doppelaspekt von Exzess und Entzug auszeichnet. Ex-Position ist zugleich als eine aus sich hinausweisende Geste in *aisthetische* (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 verdeutlich 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).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Ornament, 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).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Montesquious, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

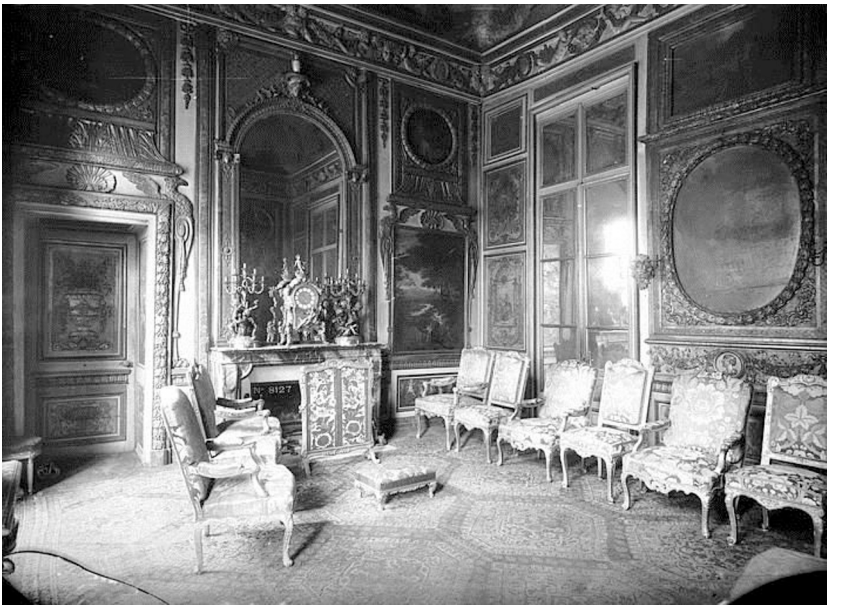
34 Vgl. Roberto Calasso: *Der Traum Baudelaires*. München 2012, 56ff.

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%27architecture_et_du_patrimoine_-_APMH0008127.jpg (Aufruf: 17.11.20.)

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

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbildung 2: Der große Salon im Hôtel Pimodan



© gemeinfrei Wikimedia Commons[35]

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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Montesquious 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ende des 19. Jahrhunderts aus und zum anderen entwirft dieser ein dandyistisches Ensemble, an das als Bibel der Dekadenz[42] 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 hervorgezognen [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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 »Mobiliar 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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 ehedem 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, Publicty, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kautschuk[56] oder verschiedener Webstoffe[57] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 berüchtigte 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 aladingelbe 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 Goldglasur 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Text[66] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 großenteils 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Tür, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Baudelairesche und Balzacsche 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 *connaisseur* 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 sichs 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ästhetizismus bzw. die Dekadenz eine Inspiration und ein Sehnsuchtstopos, 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 Dezision. 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 Basaltrand 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, Trüffelkraftbrühe, ambraduftende Schokoladencréme, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Commons[100]

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 (Aufruf 17.11.20).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Selbstauslöschung 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 Publikumsliebling 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 Delacoix's narrative […] is subtended by more mundane assumption, shared by men of Delacroix's class and time, that they were naturally ›entiltled‹ to the bodies of certain women.«[104] Die Darstellung Sardanapals ist bei allem Orientalismus ein Ausdruck dandyistischer und ebenso misogyner 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Assyrers 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »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 Marmorfliesen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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. Zischen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 dandyistisch[120] 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-17982 39745 (Aufruf: 12.11.20).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Dolarhydes 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 Baudelairesche 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 toplight, 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 distinguiert 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

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Ndalianis: Hannibal: A Disturbing Feast for the Senses. In: *Journal of visual culture*. Vol. 14 (3), 279-284, 280.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lecters 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 backround, 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-Perfomances 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kreationen, 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 ansprechendstem Sterneküchenniveau 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 connaisseur's Cookbook*. London 2016.

137 HANNIBAL Se2 E11 Min. 02:22.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Raum Lecters so sehr ablesen, wessen Geistes Kind der werte Doktor ist. Es ist im wahrsten Sinne ein Gedanken- und Imaginationsraum, der in der Serie zentral ist, und in welchem man Lecter 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»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 Marmorfliesen 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-Beistelltisch[141]. 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 distinguiert. »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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 S2 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.«

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

De Quinceys Essay dreht sich um Betrachtungen, Beispiele und Vorlesungen eines fiktiven Herrensalons und Mörderclubs, »*The Society of Connoiseurs 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

Lecters 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 Lecter 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. Lecter 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 Strafökonomie 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.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Kannbalen.* Berlin 2017, 149-159, 159.

154 Ebenda, 158.

155 Balzac, 91.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Analoger Dandyismus I

4.1 Du Dandysme: Über Dandyismus schreiben

In diesem Kapitel wird eine diskursgeschichtliche Einordnung der Ästhetik des Dandyismus vorgenommen. Es werden zwei Proliferationsbewegungen aufgezeigt, die sich in der Kulturgeschichte des Dandyismus herausbilden. Zum einen derjenige eines im Weiteren unter dem Schlagwort eines *nascitur non fit* (Geboren-Sein statt Werden) behandelten Dandyismus als elitärer Nachahmungsstrategie und im darauffolgenden in Abgrenzung dazu die vor allem im Folgenden an Charles Baudelaire elaborierte Variante des Dandyismus als (medien-)ästhetischer Subjektivierungsstrategie. Diese Bifurkationsbewegung wird in den kulturgeschichtlichen Abhandlungen des Buches immer wieder aufscheinen, wenn zwischen einem prozessualen, subjektproduzierenden, in die Umgebung proliferierenden und einem statischen subjektzentrierten, letztlich anthropozentrischen Dandyismus unterschieden wird. Diese Aufgabelung in der Kulturgeschichte des Dandyismus ist an dieser Stelle notwendig um eine spezifische Relationalität der hier elaborierten Medienästhetik des Dandyismus von einer Kulturgeschichte des »Dandys«, wie sie vielfach bereits geschrieben wurde, abzugrenzen. Im Folgenden Unterkapitel wird zuerst die gemeinhin unter Dandyismus verstandene Kulturgeschichte kurz geschildert, um daraufhin in Kontrast dazu die prozessuale und produktive Medienästhetik herauszustellen.

Führt man sich die Klischees vor Augen, des Dandys als eines unreflektierten, lebendigen Kleiderständers, einer leeren Maskerade eines gelangweilten Boudoirmöbels oder eines in Epochenumbrüchen aufflackernden dekadent-elitären Auslaufmodells, so wird hier im Gegensatz dazu behauptet, dass sich dieser primär durch Medien-Relationen auszeichnet. Gleichzeitig erscheint diese Figur zu Beginn ihres Diskurses, Anfang des 19. Jahrhunderts als eine erfolgreiche Inszenierungsstrategie, die der Literatur entstammt.[1] Vor allem in der französischen Tra-

1 Für eine Auseinandersetzung mit der Inszenierung des Dandys und einer sprach- bzw. kulturwissenschaftlichen Analyse der diskursiven Selbstbehauptung dieser Figur aus der Perspektive einer Archäologie: Vgl. Hörner. Dieser entwirft im Wesentlichen über eine literarisch-

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dition dieses Phänomens erweist sich Dandyismus als ein vornehmlich literarisch konstituiertes Ensemble.

Vom ursprünglich als englisch etikettierten Kultur- und Sozialphänomen ausgehend, erweitert sich der Dandyismus durch den Import nach Frankreich, wo er eine Diversifikation im Bereich der Ästhetik erfährt. »Der Dandyismus wird in der französischen Romantik große Mode, verfällt jedoch rasch und blüht mehr in der Literatur fort als in gelebter Darstellung«[2], verdeutlicht Otto Mann 1925 in einer der ersten akademischen Studien über den Dandyismus.

Falsche Infamie

Was ist dies für eine Art von literarischer Formierung, die den Dandyismus inauguriert und vorangetrieben hat? Um eine *Écriture* des Dandyismus in einem ersten Schritt einzuführen, wird an dieser Stelle eine Kontrastierung mit der Schreibweise der Infamie vorgenommen, wie sie Michel Foucault in *Das Leben der infamen Menschen* herausstellt. Was ist eine infame Schreibweise?

Die Texte des ›Foucaultschen‹ Infamen stehen »in möglichst vielen Beziehungen zur Wirklichkeit.«[3] Diese befinden sich nicht nur in bloßer Relation zur Wirklichkeit, im Sinne eines ›es ist so gewesen‹, sondern der Kern infamer Texte ist vielmehr,

> »daß sie darin wirken; daß sie ein Stück in der Dramaturgie des Wirklichen seien, daß sie das Instrument einer Rache, die Waffe eines Hasses, eine Episode einer Schlacht, das Gestikulieren einer Verzweiflung oder einer Eifersucht, ein Bittflehen oder einen Befehl konstituieren.«[4]

Auch die hier als Beispiele dandyistisch-literarischer Ästhetik dienenden Texte Charles Baudelaires, Jules Barbey d'Aurevillys und anderer konstituieren als Diskurs neue Sachverhalte in der Welt. Sie bilden nicht nur Formationen eines bestimmten (Umgebungs-)Wissens, sondern sind wie die Texte in der Untersuchung Foucaults ›Episoden einer Schlacht‹ oder ›Spiegelung einer Eitelkeit‹, die ihre materiellen und diskursiven Spuren in der Lebenswelt hinterlassen. Doch die Schreibweise des Dandyismus ist keineswegs deckungsgleich zur Schreibweise des Infamen im Übergang des 17. zum 18. Jahrhundert, wie Foucault sie

---

sprachliche Analyse der Texte und Anekdoten der Dandy-Literaten und ihrer Vorbilder eine Archäologie der Behauptung und Inszenierung.

2 Otto Mann: *Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne.* Gerabronn, Württ 1962. Zweite überarb. Aufl., 11f. (Im Folgenden: Mann). Die Erstauflage, eine Dissertation, erschien 1925 als eine der ersten deutschsprachigen Studien zum Dandyismus in Karl Jaspers Schriftenreihe ›Philosophische Forschungen‹ unter dem Titel *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts.*

3 Vgl. Foucault: Infam, 13.

4 Vgl. ebenda, 13f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

im Blick hat.[5] Die dandyistische *Écriture* bildet vielmehr eine Kontrastfolie zur Infamie. Denn Foucaults Bezeichnung der Infamen für, »diejenigen, die weder mit zweideutigem Skandal noch mit einer stummen Bewunderung, die also mit keiner Sorte Glorie vermischt ist«[6], trifft auf die dandyistischen Figuren nicht zu. Eine dandyistische Schreibweise reiht sich – im Gegenteil – in eine subversive »Modalität der universalen Fama« ein.[7] Denn dandyistische Schreibweise zeigt sich im eigentlichen Sinne als eine Unterwanderung der Fama. Durch die Affinität des Dandyismus zum im 19. Jahrhundert verschwindenden Feudalismus und der Okkupation von Merkmalen der Aristokratie, deutet sich dessen ›falsche Infamie‹ an. Denn Dandyismus lässt sich, wie oben schon angedeutet, als Adelssurrogat verstehen. »Im Formalkult des Dandys, der sich als Statthalter aristokratischer Kulturwerte verstand, repräsentierte sich ein Ideal, das die Gesellschaft im Begriff war zu verlieren, das sie aber noch nicht aufgegeben hatte.«[8] Zum einen gehört zur Schreibweise des Dandyismus eine Evokation von Herrschaftswissen, die sich über Ausschließung und Selbstermächtigung definiert und Alterität sowie Souveränität im eigentlichen Wortsinne unterwandert. Zum anderen steht der Dandy-Diskurs ebenso in einer parasitären Relation zur Macht. Er steht der alten Form, der richtenden absolutistischen Souveränität nahe. Der Dandy infiltriert die Restbestände aristokratischer Machtstrukturen. »Dieses sich Einnisten des Dandys in das wahre Herz der Gesellschaft, der Plan, sie mit den Mitteln zu schlagen und zu beherrschen, durch die sie mächtig wird, ist nicht frei von zynischem Spott, der so als geistige Überlegenheit die modische Hülle des Dandys durchdringt.«[9]

Diese ›Höflinge ohne Hof‹ definieren sich durch die Macht und doch gleichzeitig gegen sie, sie sind *eingeschlossene Ausgeschlossene,* indem sie Machtstrukturen ironisch brechen und sie überschreiten. Dandyismus ist eine Deklaration einer Alterität und Subversion von oben. Damit ist er eine selbst gewählte (und demnach falsche oder künstliche) Infamie. Denn bei aller Alterität und elitären Absatzbewegung des Dandyismus braucht dieser gerade die Gesellschaft, die er vermeintlich subvertiert und zu überschreiten versucht. Er setzt sich von ihr ab und tanzt doch zugleich auf ihrer Peripherie. Das macht deutlich, warum diese Figur vordergründig nicht in demokratischen Verhältnissen zu funktionieren scheint und als konservativ, mitunter auch als zum (Proto-)Faschismus tendierende Figur, charakterisiert wird.[10] Gleichsam subkutan durchströmt diese Figur die machtstrukturelle

5 Vgl. zur Literatur der Infamie: Achim Geisenhanslücke: *Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit.* Paderborn 2014.
6 Vgl. Foucault: Infam, 23.
7 Vgl. ebenda, 22.
8 Erbe: Dandys, 10.
9 Mann, 97.
10 Vgl. Kapitel 7.1 Dandyismus der Härte.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Formation monarchistischer oder feudaler Souveränität. »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.«[11] Dieses Diktum Carl Schmitts gilt für den Dandy jedoch nur auf der Oberfläche: Auf der einen Seite macht sich der Dandyismus zum Ausnahme- bzw. korrekterweise zum gesellschaftlichen Grenz-Fall, um dadurch seine elitäre Selbstermächtigung zu etablieren. Gleichzeitig vollzieht er das Spiel einer wohl kalkulierten Kippfigur der Ambivalenz und der Andeutung: »Wer sich an Devianz orientiert, ist – zumindest auf einer ersten Ebene – an sich schon deviant.«[12] Vor allem ist diese Souveränität des Dandys ein ästhetischer Widerstand, eine ästhetische Devianz, eine Attitüde, stets das Unerwartete zu tun. Sein wesentliches Stilmittel ist das Paradox: »Ich liebe das Spiel. Es ist soviel wirklicher als das Leben.«[13] Oscar Wildes Figur des Lord Henry Wotton aus *Das Bildnis des Dorian Gray*, der eine archetypische Darstellung des dekadenten Typus des Dandys zum Ende des 19. Jahrhunderts ist, verkörpert diese ambivalente Haltung des zur Schau getragenen Paradoxes bis zur vermeintlich völligen Selbstauflösung: »Der einzige Weg sich einer Versuchung zu entledigen, ist, ihr nachzugeben.«[14] Dieses und andere kokettierende Bonmots stellen den ästhetizistischen Hedonismus, wie auch die Pose einer *Désinvolture*, des abgehobenen Nicht-involviert-Seins symptomatisch aus.

Im Gespräch mit dem Maler Basil Hallward, neben Dorian Gray und Lord Henry die dritte Hauptfigur von Wildes Text, wird diese ambivalente Attitüde pointiert:

> »›Ich hasse die Art und Weise, wie Sie über Ihr Eheleben sprechen, Harry‹, sagte Basil Hallward und schlenderte zu der Tür, die in den Garten führte. ›Ich glaube, in Wirklichkeit sind Sie ein sehr guter Ehemann, nur schämen Sie sich ganz entschieden Ihrer Tugenden. Sie sind ein ungewöhnlicher Bursche. Niemals sagen Sie etwas Moralisches, und niemals tun Sie etwas Unrechtes. Ihr Zynismus ist bloß Pose.‹ ›Natürlich sein ist bloß Pose, und die aufreizendste, die ich kenne‹, rief Lord Henry lachend aus.«[15]

Bei aller Künstlichkeit, Inszenierung und nachahmender, gespielter Authentizität steht die Schreibweise des Dandyismus dennoch in Relation zur infamen *Écriture*. Denn wie bei dieser eröffnet sich durch die des Dandyismus eine ästhetische Praxis: »Ein Gemurmel beginnt sich zu erheben und wird nicht zur Ruhe kommen; in ihm werden individuelle Variationen der Lebensführung, ihre Schanden

11 Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität.* Berlin 2009, 9. Aufl., 13.

12 Elena Esposito: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M. 2004, 155. (Im Folgenden: Esposito).

13 Wilde: Dorian, 92f.

14 Ebenda, 29.

15 Ebenda, 14f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Geheimnisse durch den Diskurs dem Zugriff der Macht dargeboten.«[16] Der Dandyismus steht in dieser Tradition des Diskurses eines »emphatischen Theaters des Alltäglichen«.[17]

Dandyismus erschreiben

Der Dandyismus ist die »Geburt einer unermeßlichen Diskursmöglichkeit.«[18] Eine erste Annäherung an den Dandyismus als ein dezidiert ästhetisches Ensemble wird im 19. Jahrhundert in der literarischen Auseinandersetzung vollzogen. An dieser Stelle wird das einflussreiche Essay *Du Dandysme et de George Brummell* (1845) von Jules Barbey d'Aurevillys als Beispiel herangezogen, um dieses in einem weiteren Schritt mit der oben schon angedeuteten zweiten Prägung des Dandyismus als einer Medienästhetik und eines Subjektivierungsprozesses bei Baudelaire zu kontrastieren.

Barbeys *Du Dandysme* bringt eine Theoretisierung und Popularisierung des Dandyismus auf das literarische Tapet. Dieser Text vermittelt Inszenierungen, Mediationen und letztlich – da immer noch Literatur – Narrationen des Dandyismus.

Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) war Dandy, Monarchist und überzeugter, antireformatorischer Katholik. Er schrieb Essays, Romane und Erzählungen.[19] Es entstanden schon vor Barbeys Essay Texte des Dandyismus, wie etwa der bereits angesprochene *Sartor Resartus* (1836) von Thomas Carlyle. Carlyles Buch stellt sich als ein Kommentar zur fiktiven ›Philosophie der Kleidung‹ des deutschen Professors Diogenes Teufelsdröckh dar.[20] Dieser Text ist zum einen eine Parodie auf den Deutschen Idealismus, vor allem denjenigen Hegels, sowie zum anderen auf den Dandyismus, der als Kleidersekte oder religiöse Bruderschaft desavouiert wird. Der Dandy sollte in der Perspektive des Professors neben anderen Kuriositäten ins Museum gestellt werden:

> »Haben wir nicht guten Grund, Scham und Schande über diese undankbare Welt zu rufen, die selbst diese armselige Gunst verweigert, ihr Sehvermögen an ausgestopfte Krokodile und siamesische Zwillinge verschwendet und über das bei uns beheimatete wunderbarste Wunder aller Wunder, einen lebendigen Dandy, mit hastiger Gleichgültigkeit und kaum verhohlener Verachtung hinwegsieht!

16 Vgl. Foucault: Infam, 35.
17 Vgl. ebenda, 27.
18 Ebenda, 36.
19 Vgl. Jules Barbey d'Aurevilly: *Die Freiheit des Geistes rührt von Niedertracht*. Berlin 2008. Ders.: *Der Chevalier Des Touches*. Berlin 2014. Ders: *Die Teuflischen*. Bremen 2012. Nebenbei: Sein Sekretär war zeitweise der ebenso notorische Schriftsteller Léon Bloy.
20 Vgl. Vinken, 86.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> […] Wann sahen wir in unseren Museen je das Präparat eines Dandys oder ein Exemplar davon in Spiritus aufbewahrt?«[21]

Aus einer im Gegensatz zu Carlyle sakralisierenden Schreibweise heraus, betrachtet Barbey den Dandyismus. *Du Dandysme* versucht weniger eine Kuriosität als vielmehr eine Ästhetik zu entwerfen. Barbey stilisiert zum einen den so dargestellten *Urdandy* George *Beau* Brummell zum *sakrosankten Säulenheiligen* eines geistigen und gleichzeitig lebensästhetischen Dandyismus. Zum anderen ist diese Ausprägung eine literarisch inszenierte Phänomenologie der Eitelkeit. Sie zeigt sich für Barbey als eine blasierte, weil allzu befriedigte Eitelkeit. Sie wird zum Ausgangspunkt seiner Theoretisierung des Dandyismus anhand einer Auseinandersetzung mit *Beau* Brummell. Der historische Brummell ist für die Betrachtung dabei weniger von Interesse. Denn im Zusammenhang dieses Dandyismus geht es nicht um historische Genauigkeit oder Tatsachen,[22] oder wie Michel Onfray polemisiert: »Barbey, der sehr wohl Dokumente und Zeitzeugenberichte gesammelt hatte, schrieb mit heißem Blut und lodernder Poesie eine Legende und keine Biographie.«[23] Im Hinblick auf den Dandyismus ist das Legendäre, wie Foucaults Aussage in Bezug darauf illustriert, eine ebenso wirkmächtige, sogar wirkungsmächtigere Diskursinauguration als die bloße – vermeintlich historische – Faktizität, die im Grunde auch nichts anderes darstellt als eine bestimmte Formatierung von Diskursen: »Das Legendäre, welches immer auch sein Realitätskern ist, ist schließlich nichts anderes als die Summe dessen, was man davon sagt.«[24]

Brummell, ein Dandy und nichts außerdem

Brummell gilt, vor allem dank des viel beachteten Essays Barbeys, als die Personifikation des Dandyismus schlechthin.[25] Barbey überliefert den Satz Lord Byrons, er wäre lieber Brummell als Napoleon gewesen.[26] Diesen Zusammenhang aufgreifend bemerkt Giorgio Agamben: »[L]ieber Weltgeist im Boudoir als der Weltgeist zu Pferde; das ist kein geringes Kompliment.«[27] Die Einsetzung der Figur Brummell im dandyistischen Diskurs ist strategisch, denn »im Gegensatz zur Faktenlage, präsentierte er [Barbey (F.H.)] den Dandyismus als eine Kunst der Immanenz, des Künstlichen, des Zeichens, des Krieges, des Je-ne-sais-quoi, der Einsamkeit und

21 Carlyle, 365. (Hervorhebung F.H.).
22 Für historische Fakten und die Rolle des Dandy Brummell: Vgl. Erbe: Dandys, 25ff. Vgl. auch: Ian Kelly: *Beau Brummell. The ultimate Dandy*. London 2005.
23 Michel Onfray: *Leben und Tod eines Dandys*. Göttingen 2014, 57. (Im Folgenden: Onfray).
24 Foucault: Infam, 18.
25 Auch in Honoré de Balzacs *Pathologie des Soziallebens* taucht Brummell als Figur einer letzten Instanz, als *arbiter elegantiarum* für die Abhandlung über das elegante Leben auf. Vgl. Balzac, 61ff.
26 Vgl. Barbey, 33.
27 Giorgio Agamben: *Stanzen*. Zürich, Berlin 2005, 96. (Im Folgenden: Agamben).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Langeweile.«[28] Die Wirkungskraft der strategisch-literarischen (Schreib-)Figur Brummell ist hierbei nicht zu unterschätzen. »Daß sich in *Beau* Brummell etwas sehr Bedeutsames für den Zeitgeist zu erkennen gegeben hatte, war intelligenteren Zeitgenossen nicht entgangen«[29], fasst Agamben den Einfluss Brummells auf den literarischen Diskurs des Dandyismus zusammen. Alexandre Kojève beispielsweise ging in seiner Bemerkung zum Ende der Geschichte so weit, Brummell neben Hegel und de Sade als eine der drei Figuren zu bezeichnen, die das Ende der Geschichte erkannt hätten.[30]

Dem *Je-ne-sais-quoi*, diesem unbestimmbaren Etwas, dem Ensemble ›Dandyismus‹ wird im Folgenden weiter nachgegangen. Brummell wird in der *Écriture* Barbeys zur Figuration der als dandyistisch verstandenen Gemengelage verschiedenster Praktiken und Diskurse – etwa der Kleidung, der Etikette, der Konversation, des gelangweilten, blasierten Habitus. »Brummell war die Manifestation einer dieser Tendenzen [des Dandyismus in der Sittengeschichte Englands (F.H.)].«[31] In einer Konstellation aus geschilderten Anekdoten und Selbstauskünften schwankt Barbeys Schreiben zwischen philosophischem Traktat und anekdotischer Biografie.

Barbey kokettiert mit der vermeintlichen Zwecklosigkeit des Textes, um dadurch nur umso mehr seinen ästhetischen Wert herauszustellen. Es wird als ein rein ästhetischer Gegenstand zelebriert, der nur in seinem Subversiv-Werden seinen Diskurs entfaltet. Diese Schreibweise grenzt sich ab und vereinnahmt: Zum einen zeigt sich dies in einer falschen Infamie, die nur eine exklusive Minderheit adressiert:

> »[D]ieses kleine Büchlein [Barbeys *Du Dandysme* (F.H.)], einzig um sich und dreißig andern eine Freude zu machen, den unbekannten Freunden, auf die man sich nicht verlassen und die in Paris zu haben man sich kaum ohne Anmaßung rühmen kann. […] Es sei ihm, denn er ist bescheiden geworden, erlaubt zu sagen, daß die dreißig Exemplare ihre dreißig Leser fanden.«[32]

Zum anderen ist diese Ästhetik in der Diskursivierung und Einschreibung des vorgeblich Minderen, des Banalen, der Etikette oder der Kleidung, des vermeintlich Nutzlosen, wie der Eitelkeit, den Schnupftabakdosen, dem Schmuck etc. eine Relation des Schreibens zu den Dingen, denn: »Er [der Leser] wird erkennen, daß man, um Brummell zu sein, Dinge braucht […]. Der Verfasser des Buchs *Du Dandysme* hat

28 Onfray, 60.
29 Agamben, 96.
30 Alexandre Kojève: Philosophen interessieren mich nicht, ich suche Weise. In: Ders.: *Überlebensformen*. Berlin 2007, 58-66, 62. (Im Folgenden: Kojève).
31 Barbey, 9.
32 Vgl. Barbey, 14.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

versucht diese Dinge zu benennen; allmächtige Nichtigkeiten […].«[33] Wenngleich Barbey den Dingen nicht den gleichen Status zuspricht, wie es hier im Weiteren getan wird, ist mit dieser Konstatierung jedoch ein wesentlicher Punkt angeregt. Es ist die Relation zu den non-humanen Entitäten, die den Dandyismus und die daraus resultierende Ästhetik konstituieren.

Jeder Zusammenhang in Hinblick auf einen vermeintlichen Nutzen des Textes, etwa als Gebrauchsliteratur, wird ausgeschlossen. So wird die Betrachtung des Textes als Handbuch für Dandys vehement zurückgewiesen, um seine Zwecklosigkeit zu manifestieren und die Schreibweise zugleich tiefer im Ästhetischen zu fundieren: »[A]ber er [der Verfasser] wusste wohl, während er es schrieb, daß es kein Handbuch würde und daß die Machiavellis der Eleganz noch alberner wären als die Machiavellis der Politik… die schon höchst albern sind!«[34] Nichtsdestotrotz wird dieser Text genau als dasjenige rezipiert, als das er vordergründig verneint wird. Diese vermeintliche Verneinung der Gebrauchsform des Textes ist nichts anderes als eine ironische und nonchalante Koketterie mit der eigenen Inszenierungsstrategie, denn sowohl Baudelaire als auch etwa Autor, Karikaturist und Freund Oscar Wildes Max Beerbohm (1872-1956), orientieren sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Dandyismus an Barbeys Text.

Einen weiteren Punkt in diesem Zusammenhang stellt die Selbstinszenierung des Schreibers Barbey dar, der sich zum einen als Dandy stilisiert und zum anderen im Text den ›Titel‹ des Dandys für sich ablehnt: »Der Autor des Buches *Du Dandysme et de George Brummell* war kein Dandy […].«[35] Auch dieser Diskurs der Verneinung kann als ein performativer Akt der ironischen Selbstinszenierung gewertet werden, welchen man in einer hohen Zahl von Fallbeispielen beobachten kann.

Da Brummell von Barbey zum uneinholbaren Idealdiskurs erhoben wird, kann sich der Autor, insofern Alterität bzw. Exklusivität seines Textes dadurch situiert wird, nicht primär oder eben nur durch die Verneinung auf die Inszenierung als Dandy einlassen. Lediglich durch das Wechselverhältnis von Schreibendem und Geschriebenem wird dieses Maskenspiel aus Verneinung und Uneindeutigkeit vermittelbar. In den Formierungen des Dandyismus scheinen die Ambivalenz der Inszenierung und Ästhetisierung auf der einen und die gleichzeitige Opazität des eigenen Habitus auf der anderen Seite immer wieder auf. Damit ist diese literarische Koketterie mit der Uneindeutigkeit der eigenen Position doch wieder eine klare Strategie, wie sie etwa auch im paradoxen Spiel der Figur des Henry Wotton in Oscar Wildes *Dorian Gray* angedeutet wird.

33 Ebenda, 15.
34 Barbey, 15.
35 Vgl. Barbey, 13.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Unnachahmlich, oder nicht?

In Barbeys Text manifestiert sich eine Betonung einer Unnachahmlichkeit des Dandyismus. Sie zeigt sich in einer Stilisierung von Selbstermächtigung, die zum einen in die Autor- bzw. Schreiber- oder Künstlerfiguren, wie zum anderen in den Narrationen um die Akkumulationsfigur Brummell eingeschrieben wird. Um diese beiden Pole, die Narrationen *um* Brummell und die (Selbst-)Inszenierungen *von* Autorfiguren wie Barbey, Richard Schaukal und Max Beerbohm dreht sich dieser Abschnitt im Folgenden. Dabei wird die gesuchte literarische Formierung dieser Ästhetik näher gekennzeichnet: George Brummell wird zum unerreichbaren Ideal ausgerufen. »In Wahrheit ist das völlig zwecklos. Man kann Brummell nicht nacheifern. Man gleicht ihm oder man gleicht ihm nicht.«[36] Diese Idealstellung zeigt sich bereits im Titel, in der Gleichsetzung von George Brummell mit dem Dandyismus: *Du Dandysme et de George Brummell*.[37] Der Kulminationspunkt Dandyismus/Brummell findet sich im Ausdruck: »Er war das Dandytum selbst.«[38]

Max Beerbohm webt in seinen Essay *Dandys and Dandys* von 1896, also rund fünfzig Jahre nach Erscheinen von *Du Dandysme* den Satz Barbeys unmittelbar ein, wenn er schreibt: »Mr. Brummell jedoch war ein Dandy, nichts als ein Dandy, von der Wiege bis zu jenem fürchterlichen Tag, als er seine Figur verlor […].«[39] Dandyismus und George Brummell sind in den Schreibweisen Barbeys und Beerbohms ein- und dasselbe. Diese Écriture regt ein Nachahmungsgefälle an bzw. erzeugt sie Nachahmungseffekte, gerade weil sie sich als unnachahmlich darstellt.

»Indem Barbey sie [die Aussage, Brummell sei das Dandytum selbst (F.H.)] trifft, trifft sie zu. […] Nicht seine Taten etablieren den Dandy, sondern diejenigen, die ihn mit ihren Schriften erst im Verlauf der Geschichte schufen.«[40]

Zum anderen lässt sich in Barbeys Essay die Darstellung seines Autors als ein »Selbstportrait qua Brummell« begreifen.[41] Es wird ein Wechselverhältnis von Dandy (Barbey, Brummell) und Schrift bzw. Text entworfen. Dieses ›Selbstportrait‹ dient nicht dazu ein festes Autorbild zu erzeugen, sondern vielmehr mittels seiner Schreibweise, seinen Arrangements und Montierungen dem Dandyismus eine bestimmte Richtung zu geben. Dieser von Barbey etikettierte Diskurs des Dandyismus suggeriert ein Topos der Originalität, das ihn unnachahmlich, d.h. elitär,

36 Vgl. Barbey, 15.

37 Dies deutet bereits Gernot Krämer an. Vgl. ders.: »Frucht dieser allzu sehr gebrandmarkten Eitelkeit«, Jules Barbey d'Aurevilly und George Brummell. In: Joachim H. Knoll u.a. (Hg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert.* Berlin 2013, 97-106, 97.

38 Barbey, 26. (Hervorhebung F.H.).

39 Max Beerbohm: Dandys und Dandys. In: Eike Schönfeld (Hg.): *Max Beerbohm. Dandys & Dandys. Ausgesuchte Essays und Erzählungen.* Zürich 1989, 17-38, 18. (Im Folgenden: Beerbohm).

40 Vgl. Onfray, 61.

41 Ebenda, 55.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

machen soll. »Die Kraft der englischen Originalität prägt die menschliche Eitelkeit – diese Eitelkeit, die selbst im Herzen eines Küchenjungen wurzelt […] – und bringt das so genannte Dandytum hervor. Man kann es nicht mit England teilen.«[42] Auf der einen Seite wuchert die blasierte Eitelkeit selbst im englischen Küchenjungen, ist also ein standesunabhängiges Phänomen, welches dem Dandyismus zugute kommt, da dieser gerade in der (Selbst-)Aneignung des Aristokratismus besteht. Auf der anderen Seite könne man diese Originalität offenbar nicht nachahmen, wenn man nicht genuin dazu geboren sei.

Diese Perspektive des Unnachahmlichkeits-Dandyismus beginnt sich aber im Laufe des 19. Jahrhunderts bei anderen Autoren wie Baudelaire, Beerbohm, Huysmans und anderen zu verschieben. Beerbohm positioniert sich im Hinblick auf das Essay Barbeys und damit zur Eitelkeit des Dandys folgendermaßen: »Wenige bedenken, daß die Eitelkeit des Dandys etwas völlig anderes ist als die ordinäre Einbildung des bloß gutaussehenden Mannes. Das Dandytum ist schließlich ein Kunsthandwerk.«[43] Diese Position bringt die Implikation mit sich, dass sich, im Gegensatz zur inkorporierten Distinktion bei Barbey, die aus dem Dandy selbst zu entspringen scheint, bei Beerbohm die Perspektive zugunsten einer weiterreichenden Ästhetik umkehrt:

> »Und dem Dandy ist das, womit die Natur ihn ausgestattet hat, nur insofern von Bedeutung, als es für schöne Ergebnisse empfänglich ist. Es bedeutet ihm gerade so viel, wie dem Kunsthandwerker das unilluminierte Pergament, die Form einer weißen Vase oder die Fläche einer Wand die für Fresken bestimmt ist.«[44]

Mit anderen Worten: Der Dandy Beerbohms ist ein Ergebnis von Einschreibungen, ein artifizielles Medium, das mit seiner Umgebung Verbindungen eingeht. Der Dandy bildet sich somit in der Relation zur Umgebung und nicht rein aus sich selbst heraus, wie es etwa Barbey suggeriert. Mit Beerbohm erscheint der Dandyismus als ein Medienverbund seismographischer Sensibilität, insofern, dass dieser sich als Ensemble verschiedener Relationen erweist. Oder, mit Beerbohm nochmals auf den Punkt gebracht: »Das Dandytum ist unabänderlich das Ergebnis einer sorgfältig *kultivierten* Natur, *nicht Teil der Natur selbst*.«[45] Diese Betrachtungsweise des Dandyismus als das Ergebnis heterogener Formierungen, von Einschreibungen und Relationen ist die weiter folgende Perspektive. Die Betrachtung wendet sich in dieser Hinsicht ab vom Arrangement eines Originalitäts- bzw. Inkorporations-Dandyismus, wie ihn etwa Barbey, oder auch Richard von Schaukal über Codierungen und Aushandlungsprozesse als Distinktionshaltung implementieren. Die-

42 Vgl. Barbey, 22.
43 Beerbohm, 25.
44 Vgl. ebenda.
45 Vgl. ebenda, 23. (Hervorhebungen F.H.).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

se Form des Dandyismus lässt sich als eine Deklaration eines »*nascitur, non fit*«[46] beschreiben, die eine starke und weitgehend bekannte Position in der Forschungsliteratur hat, der hier jedoch eine andere Perspektive gegenübergestellt wird. Diese Projektion eines ›neuen Adels von Geburt‹ des Dandys äußert sich über jene angedeuteten Schreib-, Inszenierungs-, bzw. Diskursstrategien. Auf einem grundsätzlicheren und weitreichenderen Tableau verbreitet sich die einschreibende dandyistische Ästhetik, welche nicht als ein *per se* Natürliches und Originäres etikettiert wird. Diese zweite Variante des Dandyismus, die im weiteren als eine Medienästhetik verstanden wird, bestehend aus Ästhetiken, Technologien und Umgebungen, wird im Zusammenhang mit Charles Baudelaire und dem Blasiertheits- sowie *Ennui*-Diskurs in den nächsten Kapiteln behandelt.

Dandyismus und Mimesis

Eine zentrale Frage, die bei Barbey gestellt wird und in den weiteren Kapiteln des Buches immer wieder eine Rolle spielt, ist diejenige nach der Mimesis, der Nachahmung als Schlüssel zu einer sowohl korrekten Darstellungsweise als auch Inkorporation des Dandyismus.[47] »Mimesis erweist sich als Kulturtechnik einer maßlosen Anähnlichung der Welt. Sie entdeckt und stiftet Korrespondenzen und Analogien zwischen kategorial geschiedenen Seinsbereichen […].«[48] Barbey legt eine Fährte auf der Suche nach den wahren Nachfolgern Brummells aus, wenn für ihn die Diskrepanz zwischen Mimesis als authentischer kulturell essentieller Nachahmung und einem unreflektierten Imitieren des anfänglich englischen Phänomens eine massive Rolle spielt. »Nachäffung ist keine Ähnlichkeit. Man kann eine Miene oder eine Pose übernehmen, wie man den Schnitt eines Fracks kopiert; aber diese Komödie langweilt.«[49]

In dieser Schnittstelle aus Mimesis, Nachahmung und Ähnlichkeit siedelt der Unterschied zwischen Snob und Dandy. »Durch den Kontrast seiner tatsächlichen Banalität und seines Anspruches an Originalität lädt der Snob zum Schmunzeln ein. Der Snob ist ein eitler Affe, ein Affe, der alles nachmacht, aber dabei vorgibt, etwas Besonderes zu sein.«[50] Der Dandyismus stilisiert sich in Barbeys Ausprägung

46 Vgl. Oliver Wendell Holmes: Der Autokrat am Frühstückstisch. In: Grundmann: Anthologie, 131-134, 134.

47 Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

48 Vgl. Friedrich Balke: Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin. In: Linda Simonis, Annette Simonis, Kirsten Dickhaut (Hg.): *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft.* Band 7. Heidelberg 02/2015, 261-283, 265. (Im Folgenden: Balke: Ähnlichkeit).

49 Vgl. Barbey, 22. Zum Topos des Affens und des Nachäffens im 19. Jahrhundert: Vgl.Hanna Engelmeier: *Der Mensch, der Affe. Anthropologie und Darwin-Rezeption in Deutschland 1850-1900*. Köln 2016.

50 Jules Lemaitre: Die Snobs. In: Grundmann: Anthologie, 177-182, 178.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu einem Topos des »*nascitur, non fit*«.[51] Dieses vermeintliche Dazu-Geboren-Sein, statt eines Werdens-Prozesses ist eine Verschleierungstaktik und Schreibstrategie. Diesem *nascitur* steht die Perspektive des Dandyismus als die eines proliferierenden Prozesses gegenüber:

> »Werden heißt nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis), sondern die Zone einer Nachbarschaft, Ununterscheidbarkeit oder Nicht-Differenzierung finden, so dass man sich nicht mehr von einer Frau, von einem Tier oder einem Molekül unterscheiden kann.«[52]

Über die Mimesis wird die exklusive Verbreitung des Dandyismus gepflegt. In dieser Ausprägung, welche gerade unnachahmlich sein soll, erweist sich paradoxerweise die Mimesis als dessen Triebfeder. Das Paradox des nachahmbar/unnachahmlich, die Exklusivität gegen das Egalitäre ist ein fortlaufender und nicht aufzulösender Prozess. Es ist eine Suchbewegung, eine Expositionsform, die über Nachahmen und Verwerfen ständig versucht ihre Distinktion und Exklusivität aufrechtzuerhalten.[53]

> »Ob die Mimesis nun als (tänzerische) Darstellung und leibliches Ausdruckssphänomen begriffen wird oder, wie nach ihrer philosophischen Umdeutung […] als (statthafte oder unstatthafte) Nachahmung eines ›Vorbildes‹: In beiden Fällen bezeichnet sie ein herausgehobenes Geschehen, das Aufmerksamkeit erzeugt und erfährt.«[54]

Daraus schlussfolgernd kann pointiert werden, dass die Nachahmung im Hinblick auf den Dandyismus weder eindeutig verneint, noch gänzlich ironisch gebrochen wird. Aus der Perspektive Barbeys wird der Dandyismus zwar zur Nachahmung empfohlen – aber auch nur, so suggeriert es Barbey, wenn man, wie Brummell, ein von sich aus genuines ›Geisteskind‹ des Dandyismus ist. Die Dandy-Epigonen sind aus dieser Perspektive vor allem eines, um mit Nietzsche zu sprechen: »Schauspieler ihres eigenen Ideals«.[55] Sie sind keine ›freien‹ Subjekte, sondern betreiben eine hochproduktive Subjektivierungsstrategie: »Die Langeweile, die sie verbreiten, vermittelt ein falsches Bild vom Dandytum.«[56]

---

51 Oliver Wendell Holmes: Der Autokrat am Frühstückstisch. In: Grundmann: Anthologie, 131-134, 134.

52 Gilles Deleuze: Die Literatur und das Leben. In: ders: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt a.M. 2000, 11-17, 11. (Hervorhebung im Original).

53 Vgl. dazu Kapitel 5: Expositionsformen.

54 Vgl. Balke: Ähnlichkeit, 273.

55 Vgl. Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1882. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Nachlaß 1882-1884. Kritische Studienausgabe*. Berlin 1999, 102.

56 Vgl. Barbey, 22.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Mode

Man muss, um sich der zugeschriebenen oder tatsächlichen Wirkung Brummells bewusst zu werden, einen Umweg über die Mode[57] und ihre Veränderung durch Brummell gehen. Durch die dandyistische Einschreibung in den Bekleidungs- bzw. Modediskurs, gewannen die Dandys an Einfluss bzw. der Dandyismus an Verbreitung. Letztlich wird im Allgemeinen mit der Figur des Dandys gerade die Mode und distinguierte Kleidung assoziiert. Dies stellt zwar klarerweise einen wichtigen, aber bei weitem nicht den einzigen oder gar wichtigsten Bezugspunkt dar.

Nichtsdestotrotz wird die Mode zum dandyistischen Gegenstand. Oder, um es mit Barbara Vinken zu pointieren: Der Dandy betreibt geradezu *Antimode*: »Nüchtern macht er der adeligen Mode der Höflinge postrevolutionär den Garaus.«[58] Was das genau bedeutet soll hier kurz erläutert werden:

In Form einer vermeintlichen neuen modischen Schlichtheit wurde von dandyistischer Seite eine exklusive Alterität gegen den adeligen Pomp erzeugt: Diejenigen, die über die Bekleidungslehren verfügen und die Codes der neuen Mode entschlüsseln können contra diejenigen, die den Unterschied nicht ausmachen können. So wird mit der Mode von etwas gesprochen oder geschrieben, das als ›Theater des Alltäglichen‹ Einzug in die literarische Schreibweise hält. Das zeigt sich insofern, »dass Literatur in diesem Sinne eine Technik des Umgangs mit dem Unformulierbaren und Unvertretbaren wird.«[59] Dieser Aneignungsprozess der Bekleidungsmode ist, wie auch die literarische Formierung Barbeys, durch Elitarismus und Exklusivität – unter dem Deckmantel des Understatements und der ἀταραξία (Unerschütterlichkeit) – gekennzeichnet. Aus dieser Perspektive hat Vinkens Definition des Dandys (in Bezug auf Carlyles ›Mann, der Kleider trägt‹), wenngleich sie auch verkürzt ist,[60] eine Berechtigung. Denn dem dandyistischen Kleidertragen wird eine Emphase und modische Antizipation zugesprochen:[61]

> »[D]enn der Dandy zielte ja auf Unannehmlichkeit, Überraschung und auf die unter Umständen auch arrogante Behauptung der eigenen Individualität. Dennoch generiert sich das, was zur modernen Form der Mode werden sollte, gerade aus der von polemischen Naivitäten und Extremismen etwas abgespeckten Haltung des Dandys.«[62]

Brummell gilt als der Erfinder des modischen Understatements. Deshalb ziert bis heute eine bronzene Statue Brummells die *Jermyn Street* in London, diejenige Stra-

57 Vgl. zum Einfluss Brummells auf die Mode im Detail: Erbe: Dandys, 37f.
58 Vinken, 86.
59 Vgl. Friedrich Balke: Possessive Mimesis. Eine Skizze und ein Beispiel. In: Gertrud Koch, Martin Vöhler. Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, 111-126, hier 188.
60 Vgl. Vinken, 87.
61 Vgl. ebenda.
62 Vgl. Esposito, 153.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ße, die neben der *Savile Row* bis dato die exklusivsten Schneider für Herrenkleidung und im Besonderen für Maßanzüge und -hemden beheimatet. Ebenso wird bis heute in einschlägigen Geschichtsüberblicken der Herrenmode oder in Handbüchern ›männlicher‹ Bekleidungsregeln auf Brummell als Erfinder des modernen Herrenanzuges hingewiesen. Beispielsweise in *Der Gentleman* (1999), welches im Untertitel als *Das Standardwerk der klassischen Herrenmode* bezeichnet wird: »Der Engländer George Bryan Brummell rief im frühen 19. Jahrhundert eine ganz neue Mode ins Leben. Jener legendäre Dandy und große Stilist lehnte jede Übertreibung in der Mode ab.«[63] Problematisch ist, dass zumindest in diesem Buch nicht explizit zwischen Dandy und Gentleman unterschieden wird. Ein weiteres Brevier über die Geschichte der Herrenmode, *Männer mit Stil* (2012) geht sogar so weit, Brummell für die Aktualisierung und Inauguration der Maßanzugschneiderei als solche verantwortlich zu machen.

> »Der englische Gentleman George ›Beau‹ Brummel [sic!] und sein fanatisches Augenmerk für den Sitz seiner Kleidung brachte den Anzug noch näher an die heute übliche Form heran. […] Brummels Einfluss führte dazu, dass Anzüge für eine Person ›maßgeschneidert‹ wurden – passend für deren Form und deren Laune.«[64]

Die Konzeption des Anzugs nach Brummell verweist auf weitere Zusammenhänge: Zum einen wird der Aspekt der Tarnung und Auflösung in die Umgebung pointiert, mit dem Ziel dem Nicht-Eingeweihten eben nicht aufzufallen und zum anderen zeigt sich in der Härte und Nicht-Involviertheit des Dandys der Anzug auch als Körperpanzerung.[65]

Ob der Einfluss Brummells auf die Anzugschneiderei wirklich so solitär und einschneidend war, sei an dieser Stelle dahingestellt. Jedoch lässt sich, unabhängig von jedweder Gewichtung seines Einflusses, Folgendes festhalten: Gedeckte Farben und Kleiderschnitte von – zumindest für die damaligen Verhältnisse – bestechender Schlichtheit waren Brummells Beitrag zur Modewelt seiner Zeit. Ihm werden eine bestimmte Sorte Frackschnitt, ein eigener Krawattenknoten und die Einführung der gestärkten Krawatte und somit die Einführung des modernen Herrenanzuges zugeschrieben. ›Zugeschrieben‹ im wahrsten Sinne des Wortes, denn es sind Textzeugnisse, wie die Essays Barbeys und Beerbohms, welche Brummells Einfluss herbeischrieben und einen nachahmenden Effekt auf Epigonen hatte.

---

63 Bernhard Roetzel: *Der Gentleman. Das Standardwerk der klassischen Herrenmode*. Aktualisierte Neuausgabe. Potsdam 2016, 76.

64 Josh Sims: *Männer mit Stil. Ikonen der Herrenmode*. Zürich 2014, 3. Aufl., 115f. Auch hier wird wiederum nicht zwischen Dandy und Gentleman differenziert.

65 Vgl. Anne Hollander: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. München 1997. Vgl. dazu auch: Kapitel 3.2 und 5.1.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Écriture

Für Max Beerbohm ist Brummell nicht nur »der Vater der modernen Kleidung«[66], sondern ebenso »im höchsten Sinne des Wortes, ein Künstler. Kein Dichter, kein Koch, kein Bildhauer trug je diesen Titel würdiger als er.«[67] Beerbohm reagiert nicht nur explikativ, sondern auch durch seine Schreibweise auf den Dandyismus Brummellscher Prägung durch Barbey:

> »Nicht, daß des Monsieurs Analyse [Barbeys (F.H.)] des dandyistischen Geistes ohne jeden Wert ist. Auch wenn er erklärt, daß George Brummell der höchste König der Dandys sei und fut le dandysme même [er war das Dandytum selbst (F.H.)], kann ich nur fromm eine Hand an die Krempe meines Huts, die andere auf mein Herz legen.«[68]

Beerbohm entwirft auf der Folie Brummells, den er mit dem Pseudonym Mr. Le V. versieht, nur um diese Stilisierung ein paar Seiten weiter wieder als George Brummell zu demaskieren, ein Szenario, welches die Betrachtung zu einem weiteren Manierismus der literarischen Formierung des Dandyismus führt:

> »Jeder von uns kann täglich die anmutige Gestalt Mr. Le V.›s sehen, wie er die St. James's hinabschlendert. Lang möge die Sonne die Oberfläche seines geneigten Huts bescheinen. Es ist beruhigend zu wissen, daß, stürbe er auch morgen, der Welt äußerst umfangreiche Aufzeichnungen seiner Stutzerei [d.i. Dandyismus (F.H.)] erhalten blieben.«[69]

Neben den essayistischen Texten Barbeys, Beerbohms und anderen zeigt sich die dandyistische literarische Formierung auch in anderen Textzusammenhängen. Es sind Aufschreibesysteme des ›emphatischen Theaters des Alltäglichen‹, von Konversationen, Causerien, Journalen der Toilette, der Kleidung etc. wie auch Briefe, Romane, und so fort.[70] Beerbohm legt den Akzent auf die Aufzeichnungen der Inszenierung der Toilette, des performativen ›Sich-Zu-Recht-Machens‹:

> »Sein ganzes Leben lang hat er [Brummel (F.H.)], oder besser, haben seine jeweiligen Diener ein ›Journal de Toilette‹ für ihn geführt. […] Die erste Seite jeden Bandes des ›Journal de Toilette‹ trägt die Unterschrift Mr. Le V.s und seiner beiden Diener. Von den andern Seiten ist je eine, wie bei anderen Tagebüchern auch, einem Tag im Jahr gewidmet. Auf linierten Zeilen sind da Schnitt und Textur des

66 Vgl. Beerbohm, 23.
67 Vgl. ebenda, 18.
68 Vgl. Beerbohm, 23.
69 Vgl. ebenda, 35.
70 Diese Textvielfalt kann hier nur in Auszügen zur Sprache kommen: Unter anderen können etwa Lord Byron, Honoré de Balzac, Marcel Proust, Edward Bulwer Lytton, Alfred de Musset oder Théophile Gautier nicht oder nur am Rande Erwähnung finden.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Anzugs festgehalten, die Farbe der Krawatte, die Form der Edelsteine, die an dem Tag der Aufzeichnung getragen wurden. Kein Detail ist ausgelassen, und ein besonderer Raum ist ›Bemerkungen‹ vorbehalten.«[71]

Relevant ist der dokumentarische Charakter dieses Journals, insofern, dass dieses Zeugnis durch die Unterschriften des Dandys und seiner beiden Diener in gewisser Weise wie ein amtliches Dokument beglaubigt wird. Selbst der vermeintlich privateste Zusammenhang des Ankleidens erhält offiziellen, performativen Charakter. Brummell selbst soll seine Ankleidezeremonien vor ausgewähltem Publikum vollführt bzw. vorgeführt haben. Der ausgewählte Kreis von Adepten/Followern beobachtete in geradezu sakralem Eifer den Meister bei jedem Detail, nicht so sehr, um es ihm gleich zu tun, sondern vielmehr, um Zeugnis von diesem ›Ereignis‹ ablegen zu können. In diesem Zeremoniell hat man eine Performance vor Augen, wie sie zu Zeiten der absolutistischen Könige gängig war. Beim Urdandy Brummell wird ebenso am Erhabenen des Souveräns durch Zeugenschaft teilgenommen.

Dandy und Diener

Die bereits im technologischen Zusammenhang angedeutete Relation von Dandy (Herr) und Diener soll an dieser Stelle nochmal angesprochen werden: Denn »die Relation zwischen Herr und Diener als soziotechnische Grundkonstante«[72] ist ebenso im Szenario Beerbohms mit den »medialen Basisoperationen, die ein Subalterner routiniert vollzieht, […] die das Dienen zu einer basalen Kulturtechnik geraten läßt«[73], verknüpft. Der Diener erweist sich im Dunstkreis des Dandys, wie es Markus Krajewski in seiner Studie zum Diener herausgearbeitet hat, als Subalterner, als Aktant und vor allem als Speicher-Server. Der Diener ist des Dandys mobile Festplatte:

> »Als ein Besucher ein Loblied auf das Werk des großen Naturlyrikers Wordsworth anstimmte und ihm mit der Frage zusetzte, welchen der englischen Seen er bevorzuge, ließ Brummell seinen Diener kommen. »›Robinson!‹ – ›Sir!‹ – ›Welcher See gefällt uns am besten?‹ – ›Windermere, Sir.‹ – ›Ach ja, Windermere, wiederholte Brummell, Windermere, so ist es.‹«[74]

Es zeigt sich in diesem kleinen Beispiel zum einen, eine Form der exteriorisierten Wissensspeicherung, die eine weitere Koketterie ist. Die Speicherung erscheint wie eine Einschreibung in den ›Server‹, den Diener, bei gleichzeitiger Feedbackschleife der Information zurück zum Klienten Dandy. Nebenbei sei angemerkt, dass gerade die Frage, welchen See man bevorzuge, also nach der Natur zu fragen,

71 Vgl. ebenda, 35f.
72 Vgl. Krajewski, 140.
73 Vgl. ebenda.
74 Zitiert nach: Erbe: Dandys, 41.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

für den Dandy diese Absurdität und Auslagerung der Antwort an Subalterne herausfordert. Denn der Dandy ist in Opposition zur Natur. Der Diener fungiert hier »als Suchmaschine *avant la lettre*«[75] und gleichzeitig als Distinktionsmedium. Denn »[d]ie Strategie, Wissen in Besitz zu verwandeln, ist eine dezidierte Herrschaftstechnik.«[76]

Das *Journal de Toilette* verweist darauf, welche Status den Dingen im Dandyismus zugeordnet werden. Das Führen und Modellieren von Listen ist ein Aufschreibesystem in dieser literarischen Formation. Fürst Hermann von Pückler-Muskau schildert in seinem als Tagebuch etikettierten und zu Lebzeiten anonym publizierten Textkonvolut, *Briefe eines Verstorbenen* der Adressatin seiner Briefe eine solche Liste. Ursprünglich waren die *Briefe* tatsächlich postalische Mitteilungen an Pückler-Muskaus Ehefrau, die zwischen 1830 und 1831 in vier Bänden publiziert wurden. Die Briefe gerieten zu einem Bestseller des 19. Jahrhunderts und sind heute beinahe vergessen. In diesen schildert Pückler-Muskau seine Brautschau in England. Sein Plan war es, nach der einvernehmlich gelösten Ehe mit seiner Briefadressatin, eine neue einträgliche Mitgift zu erschleichen, um so seine exzentrischen Garten- bzw. Landschaftsbauprojekte zu finanzieren. Der Verfasser habe die unten folgende Liste 1827 in London von seiner »fashionablen Wäscherin«[77], also nur durch die Indiskretion[78] einer Subalternen, erhalten:

> »Als ein Beispiel, was ein Dandy hier alles bedarf, teile ich Dir folgende Auskunft meiner fashionablen Wäscherin mit, die von einigen der ausgezeichnetsten Elegants employiert wird und allen Halstüchern die rechte Steife und Busenstreifen die rechten Falten zu geben weiß. Also in der Regel braucht ein solcher Elegant wöchentlich 20 Hemden, 24 Schnupftücher, 9-10 Sommer ›trousers‹, 30 Halstücher, wenn er nicht schwarze trägt, ein Dutzend Westen und Strümpfe à discrétion. […] Da ein Dandy ohne drei bis vier Toiletten täglich nicht füglich auskommen kann, so ist die Sache sehr natürlich, denn

1. Erscheint er in der Frühstückstoilette im chinesischen Schlafrock und indischen Pantoffeln:
2. Morgentoilette zum Reiten im frock-coat, Stiefeln und Sporen;
3. Toilette zum Diner in Frack und Schuhen;

---

75 Vgl. Krajewski, 149.

76 Vgl. ebenda, 178.

77 Vgl. Hermann von Pückler-Muskau: *Briefe eines Verstorbenen*. Band 2. Berlin 1987, 379. (Im Folgenden: Pückler-Muskau).

78 Carl Schmitt bezeichnet die Vorzimmer und Gesindezimmer des Personals als den Ort der Indiskreten, als Vorraum und indirektem Zugang zur Macht. Vgl. Carl Schmitt: *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber*. Stuttgart 2008, 22f. Zitiert nach bzw. vgl. auch: Krajewski, 179.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4. Balltoilette in Pumps, ein Wort, das Schuhe, so leicht wie Papier bedeutet, welche täglich frisch lackiert werden.«[79]

Ebenso wie das Protokollieren ist das Sammeln ein weiterer Bestandteil dieser Listenführung. Bereits Brummell wird von Barbey das exzessive Sammeln[80] von etwa Tabakdosen zugeschrieben.[81] Einen wesentlichen Punkt haben der Sammler und der Dandy gemeinsam:

> »Den Dingen, die er [der Sammler (F.H.)] auf dem Warenmarkt kauft, entzieht er somit, indem er sie seiner Sammlung einverleibt, ihren Warencharakter. Damit macht er die Entfremdung der Dinge im Warenverkehr, in welchem sie nicht als sie selbst, sondern als beliebig tauschbare Objekte existieren, unabhängig von ihrer sinnlichen Beschaffenheit, rückgängig, ohne sie jedoch ihrer zweiten Funktion, dem Gebrauch, zuzuführen.«[82]

Der Dandy als Sammler steht in einer Relation mit den Dingen: »Die Objekte sind nicht nur Sammlungsstücke, sondern sie werden zu *Medien*: Sie sind die materialen ›Vermittler‹ der Erinnerung. […] Es sind also Medien des Vergegenwärtigens.«[83]

Leben und Meinungen eines Dandys und Dilettanten

Eine weitere Spielart in der *Écriture* des Dandys sind Formen eines vermeintlich oberflächlich inszenierten und doch in der Tiefe produzierten Dilettantismus.[84] Richard von Schaukals Herausgeberfiktion *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser* speist sich aus Causerien, Briefen, Aphorismen und Handlungsbre-

79 Vgl. Pückler-Muskau, 379.

80 Der Sammler im 19. Jahrhundert ist auf breiter Front thematisiert worden. Nicht zuletzt von Walter Benjamin. Der Akt des Sammelns wurde auch für die ›Neo-decadents‹ der Pop-Ära wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Christan Kracht u.a. thematisch. Vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die Neuen Archivisten*. München 2002. Vgl. auch: Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, Weimar, Wien 2009.

81 Vgl. dazu: Erbe: Dandys, 40f.

82 Asendorf, 39.

83 Vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne.* Reinbek 2012, 3. Aufl., 363. (Hervorhebung im Original). (Im Folgenden: Böhme).

84 Jens Malte Fischer geht so weit, vom Dandy als Sublimationsfigur des Dilettanten zu sprechen. Gleichzeitig unterscheidet und definiert Fischer den Dandyismus als Lebenseinstellung und den Dilettantismus als Einstellung zur Kunst. Diese Unterscheidung wird hier aber in Frage gestellt, da es gerade die Ästhetik ist, die den Dandyismus produziert und distribuiert. Für die hier angenommene These schlägt Fischer im Übrigen den Hybridbegriff »Diledandy« vor. Vgl. Jens Malte Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, 69.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

viers des fiktiven »Dandys und Dilettanten«[85] Andreas von Balthesser. Mit dem Konnex aus Dandy und Dilettant tritt etwas auf, das in einer langen Diskurstradition über Baudelaire und Epigonen wie Schaukal oder später bei den sogenannten bzw. selbst ernannten *Genialen Dilletanten*[86] wie etwa Blixa Bargeld[87] oder Aktionisten wie Oswald Wiener wiederaufgenommen wird. In der Figur des Balthesser kulminieren die angesprochenen Diskurse der literarischen Formierung des Dandys. Dieser Text ist im deutschsprachigen Raum um 1907 ein Solitär, der aber, betrachtet man die französischen und englischen Dandy-Diskurse, epigonal daherkommt und als eine deutschsprachige Zusammenfassung des Dandyismus bzw. als ironische Fibel und Handlungsbrevier des Dandyismus lesbar ist.[88] Der Dilettant ist bei Schaukal »der unbegründet Zwecklose«[89], welcher sich demnach durch keine Zweck-Mittel oder bloße ökonomische Relation von Gebrauchs- und Tauschwerten erfassen ließe. Die Relationen des Dandys bzw. Dilettanten liegen in diesem Sinne auf einer anderen Ebene der Dinge. Was ist also nach Schaukals *Balthesser* ein Dandy? Eine mögliche Definition wird in der Abgrenzung zum Gentleman deutlich:

> »Der Dandy stilisiert (geschmackvoll, leicht) seine bewußte Korrektheit und – ironisiert sein Bewußtsein. Der Gentleman ironisiert weder sein Bewußtsein noch irgendetwas auf der Welt. Der Gentleman ist so korrekt, daß er der Ironie einfach unfähig ist, wie einer, der zum Beispiel nicht schwimmen kann. Der Gentleman ›kann nicht schwimmen‹: er würde entweder untergehen – untadelig untergehen – oder auf dem Wasser obenauf bleiben, wenn er sehr substantiös ist. Der Dandy ist jederzeit bereit zu schwimmen. Aber er trifft niemals Anstalten dazu. […] Was jedoch nicht heißen soll, daß sich der Dandy nicht ›exponiere‹. Im Gegenteil: er exponiert sich gern.«[90]

Die Ironie als ein Kennzeichen des Dandys wurde im Vorherigen schon im Zusammenhang der Diskurse der Uneindeutigkeit, der Ambivalenz oder der falschen

85 So der ursprüngliche Untertitel der Erstauflage: Richard von Schaukal: *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser. Eines Dandys und Dilettanten*. Wien 1907.

86 Dies ist eine bewusste Falschschreibung, die sich auf die ganze provokative Attitüde dieser ›Gruppe‹ ausgewirkt hat. Die Bezeichnung geht auf das 1981 im Berliner Tempodrom veranstaltete Grosse Untergangs-Show Festival Genialer Dilletanten zurück, dessen Bezeichnung später im Titel des Sammelbandes übernommen wurde. Vgl. Wolfgang Müller: *Geniale Dilletanten*, Berlin 1982.

87 Markus Krajewski bezeichnet Blixa Bargeld in folgendem Aufsatz als Vertreter eines zeitgenössischen Dandyismus: Ders: ›Fin de millénaire‹ ohne Dandy? Zeitgenössischer Dandyismus am Beispiel Blixa Bargelds. PDF unter: https://www.yumpu.com/de/document/read/21570857/pdf-datei-markus-krajewski (Aufruf: 08.10.2020).

88 Vgl. dazu: Wilfried Ihrig: *Literarische Avantgarde und Dandyismus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener*. Frankfurt a.M. 1988, 21. (Im Folgenden: Ihrig).

89 Vgl. Schaukal, 68.

90 Schaukal, 17f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Infamie angeschnitten. Diese ironische Unnahbarkeit findet sich vermehrt im *Balthesser*: »Was den brutalen Beobachter am Dandy unangenehm berührt, ist seine *Vielfältigkeit*, die aus hundert Flächen sich komponierende Rundheit […]. Der Dandy ist geschliffen. […] Vom Dandy gleitet alles ab.«[91] Bei aller Polyvalenz, die suggeriert werden soll, steht der Dandy-Entwurf im *Balthesser* doch wieder auf dem Fundament des Understatements: »Der Dandy ist als Dandy nicht ›auffällig‹.«[92] In diesem Sinne steht der Text Schaukals epigonal zu den bereits genannten englischen (Beerbohm) und französischen (Barbey) Texten. So zieht Balthesser etwa dezidiert die Aristokratie der Geburt einer – voller Häme von ihm skizzierten – Aristokratie des Geistes vor.

> »Menschen und Bücher die von einer ›Aristokratie des Geistes‹ reden, sind mir verdächtig. Abgesehen davon, daß ich (es ist mein persönlicher Geschmack, den entrüstet abzulehnen jedermann freisteht) die Aristokratie der Geburt der ›des Geistes‹ vorziehe, im Umgang, heißt das. An den Verkehr stelle ich Anforderungen, die der Aristokrat erfüllt, der ›geistige‹ leider zumeist ganz und gar nicht. […] Es ist viel ›leichter‹, einen geistreichen Essay zu schreiben, als ein tadelloses Benehmen zu entwickeln.«[93]

Schaukals Distinktion und Ablehnung von einer geistigen Aristokratie, wie man sie etwa bei Charles Baudelaire und später beispielsweise bei Ernst Jünger vorfindet, ist ebenso eine Kritik am Literaturbetrieb, dem damit gleichweg Snobismus vorgeworfen wird. Einzig ›wahre Dandys‹ wie Schaukals Balthesser bzw. seine Diskursgeber, wie Barbey und Brummell, werden von dieser Kritik ausgenommen. Diese Texte, besonders derjenige Schaukals, persiflieren das Genre des Handlungsbreviers und sakralisieren gleichzeitig ihre Ambivalenz und Alterität, die sich im Dandyismus kanonisiert; die übrigen – vor allem die literarischen – Zeitgenossen werden aufs Schärfste desavouiert. Desavouierung ist eine Feindbestimmung von Dandy versus Snob (etwa gegen die sogenannten Elegants), auch Dilettant versus (Berufs-)Literat und Aristokratie der Geburt versus derjenigen des Geistes. Diese Feindbestimmung kulminiert im *Balthesser* im ›unästhetischen Menschen‹. In Folge dieser Bestimmung listet Schaukal in einer Litanei[94] ›Feinde‹ des Dandys auf:

---

91 Vgl. ebenda, 19. (Hervorhebung im Original).

92 Vgl. ebenda.

93 Vgl. ebenda, 46.

94 Die Litanei als Gebetsform, speziell des Katholizismus, ist in den Dandy-Diskurs implementiert worden. Vgl. dazu etwa auch: Blixa Bargeld: *Europa Kreuzweise. Eine Litanei*. Salzburg 2009. Die Affinität des Dandys zum Katholizismus wird an Figuren wie Barbey, aber auch an Baudelaire deutlich, die sich als antiaufklärerische Katholiken in Nachfolge von Joseph de Maistre stilisierten.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Der unästhetische Mensch ist entweder befangen oder ungeniert. Beides ist gleich peinlich. Der Befangene ist immer um einen halben Takt voraus oder zurück; er stört jede Situation und bittet beständig um Entschuldigung, flüstert hinter der hohlen Hand und behandelt Bediente mit Ehrerbietung, weshalb ihn diese gebührendermaßen verachten. Der Ungenierte ist von aufreizender Kordialität. […] Er hat keinerlei Menschenfurcht; ihm kann auch nichts geschehen, man müßte ihn denn niederschießen. Eine der schrecklichsten Sorte unästhetischer Menschen sind in der Entwicklung begriffene ›Elegants‹. Sie haben Bewegungen des Rückgrats, die die Magennerven verstimmen. Ihre abgezirkelte ›Nonchalance‹ ist geeignet, den umgänglichsten Menschen zu ihrem Todfeind zu machen. Sie mimen immer den Überlegenen, und eine ihrer reizendsten Kombinationen ist die arrogante Verlegenheit, mit der sie angebliche Indiskretionen vorbringen, um die sie niemand ersucht hat. Das ekelhafteste auf der Welt aber ist der ›Schöngeist‹ in seinen verschiedenen Spielarten, als da wären: die leicht chokierte ältliche Dame aus geachteter Beamtenfamilie, der ›gefeierte‹ Schriftsteller, der den Weltmann spielt und auf Schritt und Tritt Nuancen fallen läßt wie Knallerbsen, endlich der sorgfältig vorbereitete ›Unberechenbare‹, der durch eigenartige Auffassung der solidesten Lebensverhältnisse zu verblüffen bestrebt ist, z.B. plötzlich das Recht auf Blutschande verteidigt.«[95]

Distinktion

Ebenso wie in den Schreibweisen von Barbey oder Beerbohm ist Schaukals *Balthesser* vor allem eine ›Abgrenzungspolitik‹.[96] Diese Distinktions- oder auch Dissoziationspraxis wurde rund 25 Jahre nach Erscheinen des *Balthesser* philosophisch-juristisch in Carl Schmitts *Begriff des Politischen* (1932) systematisiert.

»Die Unterscheidung von Freund und Feind hat den Sinn, den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen; sie kann theoretisch und praktisch bestehen, ohne daß gleichzeitig alle jene moralischen, ästhetischen, ökonomischen oder andern Unterscheidungen zur Anwendung kommen müssen.«[97]

Der Feind bei Schmitt als die Grundunterscheidung des Politischen ist vor allem eines: »[D]er andere, der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, daß er in einem besonders intensiven Sinne existenziell etwas anderes und Fremdes ist […]«[98], und er muss nach Schmitt, keinesfalls anders als auf dieser Basis des Politischen

95 Schaukal, 47f.
96 Vgl. Ihrig, 21.
97 Schmitt: Begriff, 26.
98 Vgl. ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

klassifiziert werden. Im Falle des Dandys ist es jedoch, wie schon bei Balthesser angeklungen, die ästhetische Codierung, über die sich die Feindunterscheidung des Dandys exponiert. So erschließt sich über diesen Weg auch die politische Lesart des Dandys als Revolutionär und Opponenten, wie sie Albert Camus in *Der Mensch in der Revolte* vornimmt: »Der Dandy erschafft sich seine eigene Einheit mit ästhetischen Mitteln. Aber es ist eine Ästhetik der Absonderlichkeit und der Verneinung. […] Der Dandy steht seiner Rolle gemäß in der Opposition.«[99] Hier liegt im Kern auch schon ein Hinweis, warum der Dandy im Verlauf des späten 19. Jahrhunderts mehr und mehr pathologisiert und als anormal angesehen wird.[100]

Der Dandy erscheint im *Balthesser* als einzige auch literarische Alternative zum Einerlei des Betriebs und des Durchschnitts: »Unter literarischen Snobs muß man den Dandy hervorkehren. Das ist die einzige Rettung gegen die üble Ausdünstung dieses Milieus. Man macht sich gleichsam durch eine Schlangenhaut unempfindlich.«[101] In Schaukals Schreibweise herrschen Wortfelder des Ambivalenten bzw. der Verweigerung von Eindeutigkeit vor, wie die wiederholte Verwendung von »sogenannt« und ebenso die exzessive Verwendung von Anführungszeichen.[102] Letzteres ist bis in die Neuanalyse des Dandyismus durch Susan Sontag in ihren *Notes on Camp* virulent: »Camp sieht alles in Anführungsstrichen.«[103]

Augenscheinlich erweist sich der ›Siegeszug‹ des Dandyismus *à la* Brummell vor allem als ein Gefüge verschiedener Komplexe aus literarischem Diskurs, der Mode, den zerfallenden Adelsstrukturen, der Industrialisierung bzw. Technisierung. Der Dandyismus manifestiert sich als ein vielfältiges Ensembleergebnis und ist weniger, wie die Narrationen *à la* Barbey und Schaukal deklarieren, eine Leistung einer Gründerfigur Brummell. Jedoch kulminieren in dieser Figur die typischen Stilisierungen des Dandyismus. Dies folgt aus den angezeigten Schreibweisen bzw. -strategien. Brummell wurde durch Texte von Dandy-Literaten wie Barbey, Balzac oder Beerbohm stilisiert. Er wurde als Projektionsfläche, als Imaginationstableau entworfen. Wenn man so will, ist Brummell mehr ein literarischer Diskurs, eine Einschreibung oder Schreibweise als ein ›Mensch‹.

99 Vgl. Camus: Revolte, 45.
100 Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.
101 Schaukal, 75.
102 Vgl. ebenda. Wilfried Ihrig leitet aus diesen und anderen Zusammenhängen in Anlehnung an Hofmannsthals Chandos-Brief eine Sprachkritik des Dandyismus ab. So weit wird dies hier nicht gefasst, sondern es wird von einer ästhetischen Diversifikation des Dandyismus ausgegangen, wenngleich man, dies sei Ihrigs Perspektive zugestanden, eine dandyistische Sprachkritik als ein weiteres Distinktionsmerkmal verstehen könnte.
103 Vgl. Sontag: Camp, 337. Vgl. auch: Kapitel 7.2.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Brummell, ein Dandy-Narrativ

Brummell erscheint somit als Kulminationspunkt einer auf Distinktion ausgerichteten dandyistischen Literatur. Überspitzt müsste man formulieren: *Wenn es Brummell nicht gegeben hätte, hätte man ihn für die Diskursverbreitung des Dandyismus erfinden müssen.*

Von den hier aufgezeigten literarischen Fomationen leiten sich die zwei angedeuteten Perspektiven des Dandyismus ab: Die erste lässt sich mit *nascitur non fit* als Schreibstrategie der Alterität, als Abgrenzungspolitik in der Narration um Brummell und die Mimesis dessen kennzeichnen. Beispielhaft steht dafür der Dandyismus Barbeys. Diese Inszenierungs- und Schreibstrategie bietet in ihrer Entstehungsphase eine Art *Self-Made-Narration* des 19. Jahrhunderts. *Cum grano salis* ist sie der Vorläufer des ›Vom Tellerwäscher zum Millionär‹-Topos.[104] Sie ist eine ›Vom (mittellosen) Bürger zum (selbsternannten) Souverän‹-Narration: Die Erzählung eines Parvenüs und Aufsteigers, der sich selbst zum *king of fashion* ausruft, indem er seine Inszenierungen kalkuliert in den Salons ausspielt, brachte die Auseinandersetzung mit Brummell auf das Tapet der Suche nach Adelssurrogaten.

Ein weiteres Fallbeispiel ist der spätere britische Premierminister Benjamin Disraeli (1804-1881).[105] Disraeli, einem bürgerlich-jüdischen Milieu entstammend, arbeitete zuerst in einem Anwaltsbüro bis zur Veröffentlichung seines ersten Romans *Vivian Grey* (1826), welcher Disraeli als Projektions- und Inszenierungslabor für sein eigenes Dandy-Debüt diente. »Extravagante Eleganz und Beredsamkeit sind Eigenschaften, die dem Dandy Vivian [und wohl auch daraufhin dem ›Dandy‹ Disraeli (F. H.)] zum Erfolg verhelfen. Er kommt wie sein Schöpfer aus der Mittelschicht und weiß um die Hürden, die einer Karriere im Weg stehen.«[106] Disraeli notiert in sein Tagebuch: »In *Vivian Grey* spreche ich von meinen wirklichen Bestrebungen und Ambitionen.«[107] Über die Inszenierung als Dandy, in »Samtfrack und Spitzenmanschetten«[108] reüssiert Vivian Grey, und ebenso Disraeli wohlinszeniert zuerst in den modischen und dann (noch) adeligen Salons, um sich damit kalkuliert politischen Einfluss zu erarbeiten. Bezeichnenderweise verliert sich Disraelis

104 Aus diesem Grund war etwa die Figur des Brummell in Amerika sehr beliebt und erfreute sich als Figur von Theaterstücken und frühen Hollywood-Filmen einer kurzen Beliebtheit. Vgl. die Dramen: Clyde Fitch: *Beau Brummell*. 1889. Ernst Petzhold: *So war Herr Brummell*. 1934. Filme nach der Vorlage von Fitch: Vgl. Beau Brummel US. 1924. R: Harry Beauemont. Vgl. auch: Beau Brummell US. 1954. R: Curtis Bernhardt. Vgl. Anja Meyerrose: Herren im Anzug. *Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert.* Köln, Weimar, Wien 2016, 211.

105 Vgl. André Maurois: *Benjamin Disraeli. Lord Beaconsfield. Sein Leben*. Berlin 1928.

106 Erbe: Dandys, 72.

107 William Flavelle Monypenny: *The Life of Benjamin Disraeli Earl of Beaconsfield*, Bd. 1. London 1910, 236. Zitiert nach: Erbe: Dandys, 72. (Hervorhebung F.H.).

108 Vgl. Erbe: Dandys, 73.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dandy-Inszenierung nach dem Einzug ins Parlament und dem Beginn seiner (offiziellen) politischen Karriere. Mit diesem Beispielexkurs zeigt sich, dass sich hinter der literarischen Formierung des Dandyismus eine gezielte, auch karrieristische Inszenierungspraktik verstecken kann. Durch die Narrationen um Brummell und dem ihm inhärenten Alteritätstopos bildet sich über die Mimesis bestimmter Praktiken trotz aller behaupteter Zwecklosigkeit der Texte ein dandyistisches Medium im ›Theater des Alltäglichen‹ aus.

> »Dandytum als Arche, als Überlebenssystem angesichts der Sintflut eines Massenpublikums und eines marktbeherrschenden Massengeschmacks – das ist ein eingängiges poetisches Bild, das allerdings auch die Gefahr grundsätzlicher Mißverständnisse in sich birgt, suggeriert es doch u.U. die Antithese künstlerisches Subjekt hie, Anonymität der Vielen dort. Nichts wäre verhängnisvoller, als die entfremdete Selbstinszenierung des Dandys gleichzusetzen mit dem Ausdruckswillen eines […] autonomen Subjekts. Der wahre Dandy hat keine personale Identität; er ist Maske, Image, Exhibition und sonst nichts.«[109]

Zwei Ausprägungen des Dandyismus

So kann man im Weiteren schließen, dass sich, im Gegensatz zum vermeintlich unnachahmlichen Eliten-Dandyismus des *nascitur non fit*, bereits in der frühen Verbreitung des Dandyismus ein Ensemble des Künstlichen und der Ästhetik als zweite Perspektive entwickelt. Dies scheint auf bei Max Beerbohms Hervorhebung der Künstlichkeit sowie in der Ablehnung des Dandyismus als naturgegeben und in der ambivalenten Haltung bei Richard von Schaukal, auch in der Faszination für Surrogate und Maschinen bei gleichzeitiger Präferenz für die Aristokratie der Geburt. Mit dieser zweiten Perspektive des Dandyismus formiert sich ein anderes Verhältnis zu den Dingen in einer elementaren Relation zu Ästhetiken, Technologien und Umgebungen, welche im Weiteren als eine Proliferationsbewegung und Subjektivierungsstrategie näher untersucht wird in Auseinandersetzung mit Charles Baudelaire. Im Fokus der Betrachtung werden vor allem die Relationen der Kunst, der Künstlichkeit und der Dinge stehen. Vorab wird mittels eines kurzen Exkurses die Dingkultur des 19. Jahrhunderts umrissen.

4.2 Der Dandyismus und die Dinge

»Nicht unmittelbar Ausdruck einer Zeit, sondern gegen sie wachsend, ihr Gegengesetz repräsentierend und ihr Gesetz erst an dem seinen, das seine an ihrem klä-

109 Vgl. Ulrich Horstmann: *Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmenkonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts.* München 1983, 119. (Hervorhebung im Original).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rend, erscheint der Dandyismus selbst aus seiner Zeit herausgelöst und als Sonderexistenz in ihr.«[110] Was bei Otto Mann als so fernab von jedweden Zeiteinfluss erscheint, ist entgegen dieser Annahme in den Relationen von Umgebung, Medien, Dingen und Ästhetik, letztlich als Ensembleergebnis des 19. Jahrhunderts zu charakterisieren:

Aus diesem Grunde soll bevor auf Baudelaire und das ästhetische Paradigma nach Guattari im Besonderen eingegangen wird, ein Exkurs zu Dingkultur des 19. Jahrhunderts vorangestellt werden.[111] Der Diskurs um den Dandyismus führt im Hinblick auf die Ökonomisierung des 19. Jahrhunderts vor, was sowohl Marx als auch die Theoretiker des Liberalismus missachten. Der Konnex aus Gebrauchs- und Tauschwert der Dinge wird mit dem Dandyismus in Frage gestellt. »Denn der Dandy, der die Eleganz und das Überflüssige zu seinem Lebenszweck macht, bringt […] Möglichkeiten eines neuen Umgangs mit den Dingen bei, der sowohl über den Genuß ihres Gebrauchswerts wie über die Akkumulation ihres Tauschwerte [sic!] hinausgeht.«[112] Es ist eine Transgression der Dingökonomie. Es geht dabei um einen anderen Relationszusammenhang von Ding, Mensch, Medien. Marx deutet diese Bedenklichkeiten im *Fetischcharakter der Ware*[113] an, wenn er schreibt, dass die Ware »ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeiten und theologischer Mucken.«[114] Der Dandyismus unterläuft das ökonomische Schema. »Der kapitalistischen Akkumulation des Tauschwerts und dem Genuß des Gebrauchswerts des Marxismus […] setzen der Dandy und die moderne Dichtung die Möglichkeit eines neuen Umgangs mit den Dingen entgegen:«[115] Diese Aussage Agambens lässt sich mit Georg Simmel weiter ausführen: »Indem so viele Dinge aber, fortwährend durch Geld abgelöst, ihre Richtung gebende Bedeutung für uns verlieren, findet diese Veränderung unserer Beziehung zu ihnen eine praktische Reaktion.«[116] Die Reaktion aus einem ästhetischen Modus heraus, folgt auf den ersten Blick der Richtung, in die Simmel weist. Im Hinblick darauf,

110 Mann, 15.

111 Für eine ausführliche Betrachtung dieser Thematik vgl. Asendorf.

112 Vgl. Agamben, 86.

113 Vgl. dazu als kurze Definition: »Die Dinge erhalten ihren Wert durch die ihnen zugeschriebene Bedeutung. Diese fragwürdige und oftmals nur schwer zu objektivierende Dimension des Wertes ist unabhängig von ihrem Gebrauchswert zu betrachten, weshalb Marx vom ›Warenfetischismus‹ spricht.« Hans Peter Hahn: Konsumlogik und Eigensinn der Dinge. In: Heinz Drügh u.a. (Hg.): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst.* Berlin 2011, 92-110, 95.

114 Vgl. Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Band 1. Berlin 1981, 85. (Im Folgenden: Marx: Kapital). Vgl. zu den religiösen Implikationen von Marxens Fetischbegriff bzw. zum Gesamtdiskurs des Fetischismus: Böhme. vgl. zu Marx vor allem: 307-328.

115 Agamben, 90.

116 Simmel: Geld, 555.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»daß die Hoffnung der Befriedigung, die sich an ein Erlangtes knüpft, im nächsten Augenblick schon darüber hinauswächst, daß der Kern und Sinn des Lebens schon immer von neuem aus der Hand gleitet – so entspricht dem eine tiefe Sehnsucht, den Dingen eine neue Bedeutsamkeit, einen tieferen Sinn, einen Eigenwert zu verleihen.«[117]

Blasiertheit und Dingkultur; ein vorbreitender Exkurs

Im Zusammenhang mit der Konsumlogik des 19. Jahrhunderts stehen Pathologisierungen und Expositionsformen der Langeweile und der Blasiertheit, welche auf die Technologien, Ästhetiken und Umgebungen sowohl reagieren, als auch, wie weiter unten ausgeführt wird, diese konstituieren.

Die Blasiertheit[118] nimmt bei Georg Simmel, in der *Philosophie des Geldes* eine eigenwillige Dialektik ein, wenn diese, neben dem Zynismus als »[d]ie andere Bedeutung der Nivellierung, die nicht sowohl die Verschiedenwertigkeit, als die Verschiedenartigkeit der Dinge trifft […]«[119], angeführt wird. Für Simmel zeigt sich die Herkunft der Blasiertheit wie folgt: »In der Regel gelten erschöpfende Genüsse als Ursache der Blasiertheit, und mit Recht, indem die allzustarken Reize schließlich alle Reaktionsfähigkeit aus den Nerven herauspumpen.«[120] Auf den zweiten Blick folgen Simmels Zuschreibungen dem Dekadenzdiskurs des *Fin de Siècle*, demjenigen des durch den *Ennui*, die Langeweile und durch den Überdruss einer moribunden Gesellschaft enervierten Künstlers. Simmels Charakterisierung des Blasierten ist auf ein dekadentes Dandybild zugeschnitten:

»Die entscheidende Nuance ist hier also nicht die Entwertung der Dinge überhaupt, sondern die Indifferenz gegen ihre spezifischen Unterschiede, da aus diesen gerade die ganze Lebhaftigkeit des Fühlens und Wollens quillt, die sich dem Blasierten versagt.«[121] Die Auseinandersetzung Simmels mit der Blasiertheit verweist auf die Dingkultur des 19. Jahrhunderts. Aus diesem Blickwinkel entwickelt sich eine Statusänderung des Verhältnisses zu den Dingen, die sich in den Existenzweisen der Mode, Kleidung, den Interieurs und den Umgebungen vollzieht: Die industrielle Revolution löst in weiten Teilen das alte Handwerk ab und spielt einem neuen Dispositiv des Visuellen, verstanden als eine Fokussierung auf Oberflächenästhetik, in die Hände: »Die Dominanz des Visuellen, neue Abstandsregelungen zwischen Dingen und Menschen, Materialsurrogate und neue Formen des

117 Vgl. ebenda.

118 Blasiertheit wird ausführlicher behandelt im Kapitel 5.1 Produktive Blasiertheit.

119 Vgl. Simmel: Geld, 334.

120 Simmel: Geld, 335.

121 Vgl. ebenda. Vgl. dazu auch: Niels Werber: »Das graue Tuch der Langeweile«. Der Dandy als Motiv und Verfahren der Literatur 1900/2000. In: Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne.* Köln, Weimar, Wien 2009, 60-79. (Im Folgenden: Werber: Tuch).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Konsums begleiten das Ende der ökonomischen, organisatorischen und ästhetischen Einheit handwerklicher Arbeit.«[122] Als eine Zusammenfassung und Motto der dandyistischen Auseinandersetzung mit einem neuen – vor allem aber nicht nur visuellen – Ensemble der Dinge kann ein Aphorismus Barbeys stehen:

»*Man spricht von Erziehung – erstklassiger Erziehung. – Ach! – Es gibt nur eine Erziehung durch die Dinge, durch das, was man mit eigenen Augen gesehen hat.*«[123]

Maschine und große Industrie

Die Ambivalenz des Dandyismus zeigt sich im 19. Jahrhundert innerhalb kulturpessimistischer Distinktion und der Faszination für das Künstliche. Diese wird deutlich im Hinblick auf eine ›Surrogat-Kultur‹ der Dinge. Was bedeutet diese Dingkultur für den Dandyismus?

Die Industrialisierung löst eine Maximierung der Produktion von Dingen aus. Marx nimmt sich der Akkumulation der Waren und ihrer Ursprünge in den technischen Ensembles der Maschinen bzw. der »Maschinerie und große[n] Industrie« im dreizehnten Kapitel des *Kapitals* an.[124] Er beschreibt anfänglich die Maschine als ein Problem, bzw. als Konkurrenz der Arbeiter, etwa im Hinblick auf die Baumwollindustrie und die mechanischen Webstühle: »Als Maschine wird das Arbeitsmittel sofort zum Konkurrenten des Arbeiters selbst. [Sobald] die Führung des Werkzeugs der Maschine anheimfällt, erlischt mit dem Gebrauchswert der Tauschwert der Arbeitskraft.«[125]

Diesen Konflikt bzw. diese Ersetzungsperspektive der menschlichen Komponenten der Arbeitskraft durch non-humane Ensembles evoziert im ästhetischen Primat des Dandyismus eine andere Perspektive. Zwar ist für viele Dandy-Betrachtungen der Zeit »[d]ie Fabrikation […] der Feind«[126], jedoch verbreitet sich im Laufe des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus eine Auseinandersetzung und Faszinationsgeschichte mit dem Künstlichen und speziell mit der Maschine. »Das (unausgesprochene) Ideal des modernen Menschen ist seine ›Steigerung‹ zur Maschine«[127], bemerkt der kulturpessimistische Richard von Schaukal. Diese Entwicklung wird auch provoziert durch eine neue, affirmativ betrachtete Dingkultur. Der Dandyismus macht eine Abhängigkeit von einem *environment* transparent.

122 Gudrun M. König: Die Fabrikation der Sichtbarkeit: Konsum und Kultur um 1900. In: Heinz Drügh u.a. (Hg.): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin 2011, 158-174, 162. Vgl. auch dazu Königs Hinweis auf: Wolfgang Ruppert: *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*. Frankfurt a.M. 1993, 29.

123 Jules Barbey d'Aurevilly: *Feinheit des Geistes rührt von Niedertracht*. Berlin 2008, 76. (Hervorhebung F.H.).

124 Vgl. Marx: Kapital, 391ff.

125 Ebenda, 454.

126 Vgl. Schaukal, 45.

127 Ebenda, 69.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Charles Baudelaire hat diese Faszination des Dandyismus mit dem Non-Humanen in seinem Tagebuch *Raketen* auf Folgendes zugespitzt: »*Self-purification and anti-humanity*.«[128]

Der Dandyismus erweist sich als Anordnung, welches unter dem Imperativ steht: »*Die Dinge an sich herankommen* [zu] *lassen*«[129], und dies nicht nur unter phänomenologischer Perspektive als eines intentionalen Aktes, eines auf die Dinge bzw. in diesem Falle auf Objekte gerichteten Subjektes, sondern in einer symmetrischen Handlungskette zwischen humanen und non-humanen Entitäten.

»Die Dinge so vorgestellt, dulden keine vermittelnde Konstruktion aus ›großen Zusammenhängen‹. […] Nicht wir versetzen uns in sie, sie treten in unser Leben.«[130] Die Dinge treten vor allem durch ihre veränderte technische Bedingung in neuer Art und Weise ins Leben:

Diese technische Bedingung des 19. Jahrhunderts ist der Beginn der Automation der Produktionsstätten – angefangen etwa bei der Dampfmaschine und den automatischen bzw. mechanischen Webstühlen, die in Auseinandersetzung mit der Mode und Textilien eine immense Rolle spielen. Zur Mechanisierung der Webstühle bzw. zur generellen Automation des 19. Jahrhunderts schrieb Marx im Kapitel *Maschinerie und große Industrie*:

> »Entweder ist die ganze Maschine nur eine mehr oder minder veränderte mechanische Ausgabe des alten Handwerksinstruments, wie bei dem mechanischen Webstuhl, oder die am Gerüst der Arbeitsmaschine angebrachten tätigen Organe sind alte Bekannte, wie Spindeln bei der Spinnmaschine […]. Die Werkzeugmaschine ist also ein Mechanismus, der […] dieselben Operationen verrichtet, welche früher der Arbeiter mit ähnlichen Werkzeugen verrichtete.«[131]

Marx begreift die Maschine, und damit auch den mechanischen Webstuhl als »zusammengesetztes Werkzeug«.[132] Für den Webstuhl, fügt sich der Begriff der Maschine erst zu einem bestimmten Zeitpunkt der Entwicklung ein, wie Birgit Schneider aufzeigt:

---

128 Charles Baudelaire: Raketen. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 6. Les Paradis artificiels. Die Künstlichen Paradiese.* München. 1991, 204. (Hervorhebung F.H., Englisch im Original). (Im Folgenden: Baudelaire: Raketen).

129 Jean Améry: Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): *Jean Améry Werke. Band 1. Die Schiffbrüchigen. Lefeu oder der Abbruch.* Stuttgart 2007, 287-509, 291.

130 Vgl. Benjamin: Passagen 1, 273.

131 Vgl. Marx: Kapital, 393f.

132 Vgl. ebenda, 392.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Als ›Maschine‹ werden dabei zuerst weniger die Verbindungen von Webgeräten mit Mitteln der Kraftübertragung bezeichnet, als vielmehr neue Techniken der Textilverarbeitung oder in dem Falle, dass Webstühle aufgrund größerer Mechanisierung weitere Funktionen erhielten. Die Bezeichnung des Maschinenwebstuhls wird verwendet, seit Kraftmaschinen die Webarbeit antreiben.«[133]

In Anschluss an Marxens Analyse des Fetischcharakters der Ware zeigt sich die technische Bedingung – und damit die Automatisierung der Arbeitswelt – als »die Substitution menschlicher Verhältnisse durch die Dinge«[134].

Sowohl in der Kritik von Marx, wie auch im Zusammenhang des Dandys und der Dinge, ist der Punkt von Bedeutung, welcher über die Warenzirkulation der Gebrauchs- wie Tauschwerte hinausgeht: eine Faktizität der Dinge: »*Die in die Dinge investierte Macht scheint als die Macht der Dinge zurück*.«[135]

Marx selbst scheint in Verlegenheit zu kommen, diese Transgression der Dinge zu fassen. »Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt. Um daher eine Analogie zu finden, müssen wir in die Nebelregion der religiösen Welt flüchten.«[136]

Diese Wahrnehmung der Dinge und ihrer *agency* im Hinblick auf die ehemals als human betrachteten Netzwerke sind selbst für einen Materialisten und Feuerbachschen Atheisten wie Marx nur in Analogie zum »Mystizismus der Warenwelt« oder mit Hilfe von »Zauber und Spuk«[137] zu kennzeichnen.

Der Dandyismus erscheint als eine Formation, die sich nicht nur mit dem neuen Ding-Apriori arrangiert, sondern sich durch eine Anordnung aus Dingkultur, literarischer Formierung und Umgebungen weiter exponiert. Der Exkurs zur Dingkultur des 19. Jahrhunderts lässt Punkte aufscheinen, welche im Folgenden anhand der Konzeption des Dandyismus bei Baudelaire vertieft werden: Es sind Perspektiven wie die Faszination für das Künstliche, der geradezu kultisch-religiös metaphorisierte neue Umgang mit den Dingen, das emphatische Primat der Ästhetik und auf einer übergeordneten Ebene die Frage nach der Produktion von Subjektivität als solcher.

133 Schneider, 60.
134 Vgl. Asendorf, 76.
135 Böhme, 319.
136 Marx: Kapital, 86.
137 Vgl. ebenda, 90.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4.3 Kunstmaschine: Baudelaire und die dandyistische Ästhetik

»Je mehr wir die Kunst studieren, desto weniger kümmert uns die Natur.«[138]

Während im Vorhinein mit Barbeys Essay eine Spielart des Dandyismus als elitäre Fortführung eines Diskurses um Geburtsadel und Mimesis betrachtet wurde, richtet sich mit Baudelaires Auseinandersetzungen der Blick auf die Perspektive einer Medienästhetik und ihrer Technologien, Ästhetiken und Umgebungen.

Im Falle von Baudelaires Dandyismus verschwimmen auf einer ersten Beobachtungsebene hergebrachte Dichotomien, etwa von Katholizismus und Satanismus, Drogenkonsum und Askese, Natur und Künstlichkeit, Mann und Frau, Heroismus und Defaitismus und letztlich auch die Unterscheidung von Bohème und Dandyismus: Baudelaire wird vielfach dargestellt als »ein raffinierter, widersprüchlicher Mann, der zugleich Bohéme und Dandy war.«[139] Der Dandy steht dem wie er selbst auf der Peripherie balancierenden, zynisch von unten agierenden Bohémien entgegen. Den Unterschied von Dandy und Bohémien macht der selbsternannte – und damit in guter dandyistischer Tradition stehende – Lord Breaulove Swells Whimsy in seinem humoristischen Dandy-Handbuch *Die Kunst mit einem Hummer spazieren zu gehen* (2013) deutlich: »Der Bohemien missachtet Regeln, die der Durchschnittsbürger sich nicht erlauben kann zu missachten, der Dandy befolgt Regeln, die der Durchschnittsbürger sich nicht erlauben kann zu befolgen.«[140] Dieses Changieren zwischen Regelmissachtung, Provokation und nach eigenen Regeln funktionierender ästhetizistischer Inszenierung erlebt bei Baudelaire eine eigene ästhetische und theoretische Ausgestaltung.

»Der Dandyismus ist eine schwer bestimmbare Einrichtung […]; sie ist allgemein verbreitet, denn Chateaubriand hat sie in den Wäldern und an den Seegestaden der Neuen Welt entdeckt.«[141]

Im Gegensatz zu Barbey begreift Baudelaire den Dandyismus entschiedener als eine Ästhetik, die weniger auf Alterität oder auf eine Narration um die Figur Brummell abzielt, sondern sich manifestiert als Subjektivierungsstrategie, bestehend aus Komplexen von Dingen, Texten, Künstlichkeiten, Kopplungen in aller

138 Vgl. Oscar Wilde: Der Verfall der Lüge. Eine Betrachtung. Ein Dialog. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in Sieben Bänden.* Band 7. Essays II. Frankfurt a.M. 2000, 9-44, 9. (Im Folgenden: Wilde: Lüge).

139 Vgl. Charles Cousin: Voyage dans un grenier, Damascène, Morgand et Charles Fatout, 1878, 11-13. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen.* Frankfurt a.M. 1969, 31.

140 Lord Breaulove Swells Whimsy: *Die Kunst mit einem Hummer spazieren zu gehen. Handbuch für den wahrhaften Dandy.* Berlin 2013, 21.

141 Baudelaire: Maler, 241.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Polyvalenz. »Ich hatte wahrhaftig nicht ganz unrecht, den Dandyismus als eine Art Religion zu betrachten. *Perinde ac cadaver!*«[142]

Baudelaire betont mit dem religiösen Bezug eine sich auf alle humanen und eben auch non-humanen Formierungen erstreckende Totalität. Seine Akzentsetzung auf den jesuitisch inspirierten Kadavergehorsam,[143] ›als ob man ein Leichnam wäre‹, betont zum einen die stoische Unerschütterlichkeit, die den Dandyismus nach Baudelaire fundiert und zum anderen verschiebt sich diese Akzentsetzung auf eine nicht unbedenkliche Kälte und *calmness* ästhetischer Relationen:

Wenn man die Ausführungen zur Dingkultur und Produktion des 19. Jahrhunderts Revue passieren lässt, vor allem Marx' gewählte Metaphorik von ›theologischen Mucken‹, Mystizismus, Zauber und Spuk, so begegnet einem dieser Animismus der Dinge auch im ästhetischen Diskurs Baudelaires. Im Poem *Correspondances* heißt es: »[D]er Mensch geht dort durch Wälder von Symbolen, die mit vertrauten Blicken uns beobachten.«[144] Oder wie es Walter Benjamin ausdrückte: Bei Baudelaire »spricht mit andern Worten der Fetisch selbst, mit dem Baudelaires sensitive Anlage so gewaltig mitschwingt, daß die Einfühlung in das Anorganische eine Quelle einer Inspiration gewesen ist.«[145]

Im Folgenden wird Baudelaires Auseinandersetzung aus seinen Kunstbetrachtungen elaboriert und in Zusammenhang mit der Subjektivitätstheorie Félix Guattaris gestellt, um die spezifische Theoretisierung bei Baudelaire darzustellen.

Bemerkungen zur Kunst

In Baudelaires frühen Kunstbetrachtungen den *Salons* von *1845* und *1846* wird Dandyismus nicht allein literarisch, sondern auch ikonografisch, Bild-einschreibend, durch Malerei vermittelt. »*Der Maler*, der wahre Maler, wird derjenige sein, der dem gegenwärtigen Leben seine epische Seite abzugewinnen versteht, der uns, mit Farbe oder Zeichnung, sehen und begreifen läßt, wie groß wir sind und wie poetisch in

142 Vgl. ebenda, 243. (Hervorhebung im Original).

143 Perinde ac Cadaver! D.h. perinde ac si cadaver essent! »Als seien sie ein Leichnam« von Ignatius von Loyola ausgegebene Ordensregel der Jesuiten. Auch bezeichnet als Kadavergehorsam. Vgl. Ignatius von Loyola: *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, Deutsche Werkausgabe.* Würzburg 1998, 740.

144 Charles Baudelaire: Spleen et Idéal. Spleen und Ideal. 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., 59-218, 68f. Im Original heißt es: »L'homme y passe à travers des forêts de symboles/Qui l'observant avec des regards familiers.« (Im Folgenden: Baudelaire: Spleen).

145 Vgl. Walter Benjamin: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: Ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.* Frankfurt a.M. 1974, 7-100, 54. (Im Folgenden: Benjamin: Paris).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unsern Halsbinden und Lackstiefeln.«[146] Die von Baudelaire gefeierten Maler des modernen Lebens, wie Eugène Delacroix, Éduard Manet oder Constantin Guys stehen für einen neuen ästhetischen Diskurs, welcher – in der Theoretisierung Baudelaires – »[d]as Heldentum des modernen Lebens«[147] ist. Baudelaire antizipiert in seiner ästhetischen Theorie des Dandyismus bereits Punkte, welche Félix Guattari im Zusammenhang mit seiner »animistischen Konzeption der Subjektivität«[148] aufwirft, um eine Theorie eines ›neuen ästhetischen Paradigmas‹ zu entwickeln. Unter dieser Konzeption der Subjektivität subsumiert Guattari »Verhaltensweisen, die aus dem Umgang zwischen Menschen stammen – das Erwidern eines Blicks –, […] [welche (F.H.)] auf das Verhältnis des Menschen zu den Dingen oder Werken übertragen [werden (F.H.)].«[149] Guattari pointiert in den für ihn notwendig heterogenen Prozessen der Subjektivierung den nicht-menschlichen Anteil, welchen er als maschinischen beschreibt.[150] Diese Subjektivierungsprozesse können sozial, mental, technisch oder auch etwa – das ist hier von besonderem Interesse – ästhetisch sein.

Die Kunst (in gewissem Sinne der/die Kunstschaffende) ist für Guattari, wie auch für Baudelaire Protokoll und Inaugurationsmoment eines ästhetischen Diskurses. Die Kunst webt Baudelaire wiederum in seine Texte ein. Er montiert oder überführt die ästhetischen Dinge ins literarische Medium. »Nach Baudelaires Auffassung ist der Künstler nicht nur Schöpfer imaginativer Welten, sondern auch des Schönen, welches vor allem eine neue Vision der Welt ist.«[151] Den Zusammenhang von Künstler-, Dandy- und Heldentum stellte Walter Benjamin fest: »Baudelaire hat sein Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt.«[152] Die Bilder dieser ›modernen‹ Künstler sind für Baudelaire Maschinen, an deren Schnittstelle sich sowohl Künstler, Betrachter und Texte koppeln. So bildet sich eine Einheit aus Ding, humanem Agent und Text: Aus diesem Ensemble aus ästhetischem Ding, der Umgebung und dem ›Rezipienten‹ bildet sich ein proto-»cyborgartiges Gefüge.«[153] »Gemälde werden dadurch zu ›Gemälde-Maschinen‹, die sich temporär mit

146 Charles Baudelaire: Der Salon 1845. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 1. Juvenilia – Kunstkritik 1832-1846*. München. 1977, 184. (Im Folgenden: Baudelaire: Salon 1846).

147 Vgl. ebenda, 183.

148 Vgl. Henning Schmidgen: Existenzielles Experimentieren. Nachwort des Herausgebers. In: Ders. (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst.* Berlin 2016, 216-232, 231. (Im Folgenden: Schmidgen).

149 Vgl. ebenda, 231f.

150 Vgl. Guattari: Chaosmose, 93.

151 Henry Schumann: Die Modernität Baudelaires. Nachwort. In: Ders.: *Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, Salons, Intime Tagebücher.* Leipzig. 1994, 2. Aufl., 406-437, 421.

152 Benjamin: Paris, 66.

153 Vgl. Schmidgen, 218.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ihrem menschlichen Betrachter verkoppeln […].«[154] Es evoziert ein Netz, eine maschinelle Verkettung. »Ein Bild ist eine Maschine, an der für ein geübtes Auge alle Systeme verständlich sind; wo alles seine Berechtigung hat […].«[155] Die Perspektive auf die Kunst ist eine Antizipation des ästhetischen Maschinismus Guattaris. Dieser bemerkt: »Hinter der Diversität der Seienden ist kein univoker ontologischer Sockel gegeben, sondern eine Ebene aus maschinischen Schnittstellen.«[156] Ubiquitäre Kopplungsmöglichkeiten der ästhetisch-maschinischen Prozesse der Dinge, Maschinen, Menschen territorialisieren eine Umgebung und bilden Gefüge aus, welche eine »seltsame Beziehung der Inter-Subjektivität, transhuman-transmaschinell«[157] emergieren lässt.

Es sind heterogene ästhetische Dynamiken, welche sich ausbreiten und für Baudelaire Adressierungen des Dandyismus ausmachen. »Demnach kann die beste Besprechung eines Bildes ein Sonett oder eine Elegie sein.«[158] Dieser Satz liest sich wie ein medienphilologisches Axiom mit weitreichenden Konsequenzen. Die Kunst erweist sich damit als eine »singuläre Wirklichkeit[, die] gleichwohl eine netzförmige Wirklichkeit ist: […] Darin, in dieser netzförmigen Struktur des Wirklichen, liegt, was man ästhetisches Geheimnis nennen kann.«[159]

Für Baudelaire wird der Künstler, dessen besondere Ausformung des Modernen der Dandy ist, eine Schnittstelle, an der Texte und Malerei interferieren. Besonders Delacroix ist für Baudelaire »eine seltsame Mischung von Skeptizismus, Höflichkeit, Dandyismus, glühender Willenskraft, List, Despotismus […].«[160]

Die Montagen und Verkettungen der Texte sind, folgt man Baudelaire, Formen einer medialen Ikonografie. Sie sind Tableaus im mehrdeutigen Sinne des Wortes: Sie gleichen *Tableaux vivants* (der Kunst nachempfundene Standbilder), wie auch Quasi-Bedientableaus, Interfaces, als Elemente der Maschine ›Kunstwerk‹ und sind vielfältig koppelbar: »Erinnern Sie sich eines Gemäldes (ja, wahrhaftig, eines Gemäldes!), das wir einer der fähigsten Federn unserer Zeit verdanken und das den Titel führt: *Der Mann der Menge*?«[161] Poe und Delacroix sind für Baudelaire Kopplungsstellen seiner dandyistischen Ästhetik.

---

154 Ebenda.

155 Baudelaire: Der Salon 1846. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 1 Juvenilia – Kunstkritik 1832-1846*. München. 1977, 212. (Im Folgenden: Baudelaire: Salon 1846).

156 Guattari: Chaosmose, 77.

157 Félix Guattari: Balthus. In: Henning Schmidgen (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst*. Berlin 2016, 37-54, 47.

158 Baudelaire: Salon 1846, 196.

159 Vgl. Gilbert Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich 2012, 186.

160 Vgl. Charles Baudelaire: Eugène Delacroix. Werk und Leben. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 7 Richard Wagner Meine Zeitgenossen Armes Belgien! 1860-1866*. München 1992, 285.

161 Baudelaire: Maler, 220.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hierbei zeigen sich Ansätze, welche Baudelaire im Weiteren im Konzept des Dilettanten, Müßiggängers und in deren Vollendung des Dandyismus kulminieren lässt: »*Dandysmus*. Was ist der höhere Mensch? Nicht der Spezialist. Sondern der Mann der Muße und der allseitigen Bildung.«[162]

Baudelaire äußert sich wiederum im Kunstzusammenhang dezidiert zum Dandyismus und zwar in der Auseinandersetzung mit dem Künstler Constantin Guys im Essay *Der Maler des modernen Lebens*.[163] Eine geplante und von ihm angekündigte Studie zum Dandy kam über Konzepte nicht hinaus.[164] Diese sind jedoch in seine Auseinandersetzungen mit der von ihm so benannten *modernen* Malerei von Delacroix, Manet und Guys eingeflossen.

In einer ersten Bewegung scheint Baudelaire sich der Inszenierungspraxis des Dandys seitens Barbeys d'Aurevillys anzuschließen: »Der Dandy ist blasiert, oder stellt sich doch so, aus Politik und Kastengeist.«[165] Auf den zweiten Blick jedoch steht der Diskurs Baudelaires dazu im Gegensatz und stellt sich als die Erweiterung des Dandyismus hin zu einer vielgestaltigen Ästhetik dar. »Wer Jules Barbey d'Aurevillys Buch *Über das Dandytum* einmal wieder vornimmt, wird einsehen, daß das Dandytum etwas Modernes ist, das sich aus völlig neuen Gegebenheiten herleitet.«[166] Dandyismus erweist sich bei Baudelaire eben nicht nur als literarische oder fashionable Stilisierung, sondern die Kunst nimmt in Baudelaires Theoretisierung eine zentrale Rolle ein.

Die Drogen und die Künstlichen Paradiese

Einen Vorläufer des Diskurses um künstliche Umgebungen, oder auch eines technischen oder im Weiteren medialen Apriori, findet sich im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit Rauschmitteln; wie etwa Opium, Haschisch und Absinth. Mit seinen *Les Paradis artificiels*, den künstlichen Paradiesen, schreibt Baudelaire der Auseinandersetzung um die Drogen einen Diskurs der Substitution und Künstlichkeit ein. Der Dichter rekurriert mit dem Titel auf das Topos[167] des ›Alten vom Berge‹ und der religiös-politischen Sekte der ismailitischen Assassinen.[168]

162 Baudelaire: Herz, 236.

163 Vgl. Baudelaire: Maler.

164 Baudelaire kündigte seinem Verleger ein Publikationsvorhaben unter dem *Titel Le Dandysme littéraire ou la Grandeur sans convictions* (Der literarische Dandyismus oder die Größe ohne Überzeugungen) an, ohne dieses je fertig zu stellen. Vgl. Erbe: Dandys, 181 u. 187.

165 Baudelaire: Maler, 222.

166 Baudelaire: Salon 1846, 282.

167 Ein in der Drogen- und auch Dandy-Literatur kanonisch gewordenes Topos. Vgl. etwa: Christian Kracht: *1979. Ein Roman*. Frankfurt a.M. 2010. Vgl. Kapitel 7.2.

168 Vgl. für eine historische Auseinandersetzung: Bernard Lewis: *Die Assassinen. Zur Tradition des religiösen Mordes im radikalen Islam.* Frankfurt a.M. 1989. Vgl. auch: Joseph von Hammer-Purgstall: *Die Geschichte der Assassinen aus morgenländischen Quellen*. Stuttgart, Tübingen 1818.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Ich will nicht nacherzählen, wie der Alte vom Berge diejenigen seiner jüngsten Anhänger, welche er mit Haschisch berauscht hatte – daher der Name Haschischinen oder Assassinen –, in einem Garten voller Wonne einschloß, um ihnen, als verheißenen Lohn gleichsam für einen passiven und bedenkenlosen Gehorsam, eine Vorstellung des Paradieses zu vermitteln.«[169]

Baudelaire stützt sich unter anderem auf die Narration Marco Polos:

> »In der dortigen Sprache heißt der Alte vom Berge Aloadin. Zwischen zwei Bergen hatte er in einem Tal den größten und schönsten Garten der Welt anlegen lassen. Die besten Früchte wucherten darin, während die Paläste mit goldenen Vogel und Raubtiermotiven ausgemalt waren. In den Brunnen floß Wasser, Honig und Wein. Die schönsten Jungfrauen und Edelknaben sangen, musizierten und tanzten dort. Der Alte vom Berge ließ sie glauben, dies sei das Paradies. Mohammed hatte das Paradies ja so beschrieben […]. Deshalb versuchte er, das Paradies nachzubilden. […] Nur mit Erlaubnis des Besitzers gelangte man hinein, jedoch nur diejenigen, die er zu Mördern (aschischin) machen wollte.«[170]

Dass diese Narration vor allem eine Stilisierung und keine historische Schilderung ist, sei dem eingängigen Topos geschuldet und an dieser Stelle vernachlässigt. Der Fokus soll hier für die weitere Betrachtung auf Umgebungen gelegt werden. Die künstlichen Paradiese sind Vorläufer einer bestimmten Betrachtung von *environments*, wie man sie als eine weitere Antizipation in den Interieurs des *Fin de siècle* wiederfindet.

> »Es gilt zum einen, eine Räumlichkeit zu denken, in der das Umgebende mit dem Umgebenen relational verschränkt ist, sowie zum anderen, Medien auch als Medien zu verstehen, die Medien zugrunde liegen, ihre infrastrukturelle Voraussetzung und als verteilende, verarbeitende, speichernde und transportierende Vermittler die Grundlage jeder technischen Vernetzung bilden.«[171]

Die Umgebungen werden als künstliche, medial bzw. technologisch bedingte, Paradise verstehbar, insofern, dass nicht nur wie bei Baudelaire die Droge, sondern auch das Interieur selbst, Medium der Vermittlung ästhetischer Verschränkung von humanem Agent, Ding und Umgebung wird.

Auf letzteres Werk weist Baudelaire ausdrücklich als Quelle seiner Auseinandersetzung mit den Assassinen hin. Vgl. Baudelaire: Paradiese, 61.

169 Baudelaire: Paradiese, 61.

170 Vgl. Marco Polo: *Die Reisen des Marco Polo.* Frankfurt, Berlin, Wien 1983, 83f. (Hervorhebung F.H.).

171 Florian Sprenger: Architekturen des ›Environment‹. Reyner Banham und das dritte Maschinenzeitalter. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft 12. Medien/Architekturen. 2015*, 55-67, 55. Vgl. auch: Sprenger: Epistemologie.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Hinblick auf Baudelaire bezieht Anne Kristin Tietenberg den Begriff der *Künstlichen Paradiese* ebenso auf »bestimmte urbane Oasen. Dazu zählen städtische Einrichtungen wie Warenhäuser und Passagen […], die Klubs, die Salons […].«[172] Sie steht damit nicht allein, sondern – ob wissentlich oder nicht – in einer Reihe mit Marshall McLuhan. So bemerkte dieser über Baudelaires *Fleurs du Mal*:

> »Baudelaire beabsichtigte ursprünglich, seine ›Fleurs du Mal‹›Les Limbes‹ zu nennen, wobei er sich die Stadt als körperschaftliche Ausweitung der Körperorgane vorstellte. […] Die Stadt als Ausweitung der menschlichen Laster und sinnlichen Begierden stellte für ihn eine geschlossene organische Einheit dar.«[173]

Die Droge und das Medium sind unmittelbar gekoppelt. »Die Frage, was früher war, das Drogenerlebnis oder das technische Medium, mit dem das Drogenerlebnis gedeutet werden kann, ist eine Henne-oder-Ei-Frage.«[174] *Das Medium ist die Droge*: »Drogen sind Transportmittel zum Ort, an dem man sich befindet, sie machen das Unsichtbare sichtbar: das, was man den ganzen Tag anstarrt.«[175] Sie vermitteln ein *emphatisches Theater des Alltäglichen*. Baudelaire nennt den Haschischrausch bei aller Kritik und Gefahr *Théâtre de Séraphin*.[176] Er kennzeichnet dies dennoch als eine Verkennung der eigentlichen Mediation der Droge. Für Baudelaire ist das Haschisch nicht etwa philologisch, dies ist für ihn nur der sogenannte hieroglyphisch symbolische Traum: »Das [der Traum als symbolisch und moralisches Gemälde (F.H.)] ist ein Wörterbuch, das es zu studieren gilt, eine Sprache, zu der die Weisen den Schlüssel finden können.«[177] Der geöffnete Raum der Droge gibt im Gegensatz dazu »auf künstlichem Wege Einlaß in sein Leben […].«[178]

Das Baudelairesche Ding

Die Droge weist den Weg zu den Dingen: »Mitunter verschwindet das Bewußtsein der Persönlichkeit, und jene Objektivität […] entwickelt sich in so anormalem Maße, daß ihr über der Betrachtung der Außendinge euer eigenes Dasein vergeßt und alsbald in sie hineinverschwindet.«[179] An einer markanten Stelle in seiner Auseinandersetzung mit Baudelaire markiert Jean-Paul Sartre einen Punkt, der in der dandyistischen Ästhetik eine wesentliche Rolle spielt. Diese Feststellung trifft der

172 Vgl. Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur.* Münster, Wien 2012, 95.
173 McLuhan, 191f.
174 Agentur Bilwet: Keine Medien ohne Drogen, keine Drogen ohne Medien. In: Dies.: *Der Datendandy. Über Medien New Age Technokultur.* Mannheim o.J. [ca. 1994], 195-206, 205. (Im Folgenden: Bilwet: Droge).
175 Ebenda, 195.
176 Vgl. Baudelaire: Paradiese, 64.
177 Vgl. ebenda, 65.
178 Vgl. ebenda, 66.
179 Vgl. Baudelaire: Paradiese, 77.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Philosoph beachtenswerter Weise hinter seinem eigenen Rücken bzw. wider Willen. Denn es widerspricht seiner gesamten existenzialen Psychoanalyse,[180] die er an Baudelaire zu exemplifizieren sucht:

> »[A]us Stolz und Groll versuchte dieser Mann [d.i. Baudelaire (F.H.)] zeitlebens, sich in den Augen der Anderen und in seinen eignen Augen zu einem Ding zu machen. Er wollte abseits stehen von der großen Orgie der Gesellschaft wie ein Standbild […]. Sagen wir kurz: er wollte sein – worunter wir jenen […] Modus der Präsenz verstehen, welcher einem Objekt eigen ist.«[181]

Dass dem Dandy auch durchaus in desavouierender Art und Weise Objektstatus zugesprochen wird, steht in der Tradition des 19. Jahrhunderts.[182] So schrieb Balzac: »Indem einer sich zum Dandy macht, wird er ein Möbelstück fürs Boudoir, eine äußerst raffiniert konstruierte Gliederpuppe […].«[183] Von dieser Analogie aus ist es nicht weit, ›den Dandy‹ zu mechanisieren, dem Automaten gleichzustellen und dementsprechend in das Ensemble der technischen Dinge einzureihen. Sicherlich ist die Gleichsetzung bei Balzac hier nur metaphorisch zu betrachten, aber daraus lässt sich durchaus ableiten, inwiefern die Symmetrisierung zwischen Dandy und Dingen auch im Zusammenhang mit dem *smart home* verläuft.[184] In diesem Sinne ist Sartre mit seiner Bemerkung zu Baudelaire auf der richtigen Spur.

Die Aufwertung der Dinge wird bei Baudelaire neben der Kunst auch durch die Droge induziert. Der Dichter legt in seiner weiteren Betrachtung den Akzent auf die Ambivalenz des *Pharmakons*: »[*E*]*r hat zum Engel werden wollen, und er ist ein Tier geworden* […].«[185] Die Droge ist nicht (nur) das künstliche Paradies, Baudelaire sieht gerade die Gefahren des Konsums. »Ich möchte zeigen, dass die Sucher nach einem Paradies sich ihre Hölle erschaffen […].«[186] Jedoch lässt der Diskurs um die Droge nach der grundsätzlichen Relation des Konsums fragen: »Drogen lassen uns danach fragen, was es bedeutet, irgend etwas zu konsumieren, überhaupt irgend etwas.«[187] In dieser Hinsicht wird durch die Droge im Blickwinkel Baudelaires die Umgebung als solche zum einen vermittelbar, zum anderen offenbart die Droge in Antizipation des technischen Mediums ihre eigene Technizität.

---

180 Von dieser im Speziellen und vom Sartreschen Existenzialismus im Allgemeinen wird sich an dieser Stelle distanziert, da dieser ein starkes und radikal freies ›humanistisches‹ Subjekt zum Absolutum erklärt, was in dieser Untersuchung gerade nicht angenommen wird.

181 Vgl. Sartre, 51.

182 Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

183 Vgl. Vgl. Balzac, 84.

184 Vgl. Kapitel 8.

185 Vgl. Baudelaire: Paradiese, 77.

186 Vgl. ebenda, 188.

187 Avital Ronell: *Drogenkriege. Literatur, Abhängigkeit, Manie*. Frankfurt a.M. 1994, 85. (Im Folgenden: Ronell).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die künstlichen Paradiese sind bei Baudelaire *environments* einer Rauschmediation. Mit anderen Worten: die künstlichen Paradiese Baudelaires sind antizipierte *virtual realitiy*. »Die Drogen waren selbst die Kommunikationsmittel. […] Die Drogenerfahrung der Gegenwart entdeckt das Vorgefühl einer unbekannten Maschine.«[188] Die Drogen sind »als Mittel zur Vervielfältigung der Individualität«[189] Polyvalenz-Medien; Erzeugerinnen von Mannigfaltigkeiten. Sie sind *Allotechniken*.[190] Baudelaire schreibt etwa in seiner Betrachtung zum Wein: »Seien wir also nicht grausamer gegen ihn als gegen uns selber und behandeln wir ihn wie unsresgleichen.«[191] Man kann aus dieser Perspektive von einem Medien-Rausch-Verhältnis ausgehen, welches sich als die künstlichen Paradiese darstellt und sich als eine Antizipation offenbart, insofern, »daß [in Form der Droge (F.H.)] schon vor allen mensch-maschinischen Kreuzungen eine Technologie des Menschen da war.«[192]

In den *Fleurs du Mal* fasst Baudelaire in *Le Poison* seine Faszination für verschiedene Rauschmittel etwa Wein und Opium zusammen und endet mit einer Art Liebeserklärung für ein nicht näher bezeichnetes Gift mit »grünen Augen«. Dies deutet auf die im 19. Jahrhundert äußerst beliebte Wermutspirituose Absinth hin, *die grüne Fee*, der halluzinogene Eigenschaften nachgesagt wurde.[193]

> »Dies alles kann sich nicht mit dem Gift messen, das aus deinen Augen träufelt, deinen grünen Augen, diese Seen, wo meine Seele bebt und umgekehrt ihr Bild erblickt… Meine Träume kommen in Scharen, in diesen bitteren Abgründen ihren Durst zu löschen.«[194]

Die Faszination für Absinth teilte Baudelaire mit dem ihm bekannten und von ihm beeinflussten Maler Édouard Manet, der seinen *Absinthtrinker* 1859 fertigstell-

188 Vgl. Ronell, 205.

189 Vgl. Charles Baudelaire: Wein und Haschisch. Verglichen als Mittel zur Vervielfältigung der Individualität. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 2. Vom Sozialismus zum Supranationalismus. Edgar Allen Poe*. 1847-1857. München, Wien 1983, 119.

190 Vgl. Ronell, 45 u. 91.

191 Vgl. ebenda, 122.

192 Vgl. ebenda, 95.

193 Zur Geschichte und Faszinationsgeschichte des Absinth, welcher seit den 1990er Jahren ein Comeback feiert, vergleiche das Abstract zur medizinischen Dissertation von Diana Nitsche: *Absinth. Medizin- und Kulturgeschichte einer Genussdroge*.: www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/6081. (Aufruf: 17.11.20). Vgl. auch: Helmut Werner: *Absinth. Die grüne Wunderfee.* München 2002.

194 Charles Baudelaire: Das Gift. In: Baudelaire: Spleen, 149. Im Original: »Tout cela ne vaut pas le pioson qui découle/De tes yeux, de tes yeux verts, Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers…/mes songes viennent en foule/Pour se désaltérer à ces gouffres amers.« Vgl. ebenda, 148. (Hervorhebung F.H.).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te, aber nach jahrelanger allgemeiner Ablehnung des Werkes erst 1872 verkaufen konnte. Christoph Asendorf geht so weit, zu konstatieren, dass Manet »diese Identifikation [mit den Lumpensammlern und mit Baudelaire (F.H.)] wörtlich [nimmt], indem er dem Absinthtrinker die Züge Baudelaires verleiht.«[195]

Narziss, Mode und Fotografie

»Der Dandy muß sein ganzes Streben darauf richten, ohne Unterbrechung erhaben zu sein; er muß leben und schlafen vor einem Spiegel.«[196] Der Aphorismus rekurriert mit seinem Hinweis auf den Spiegel nicht nur auf den Narziss-Topos, sondern verweist ebenso auf eine proto-kybernetische Selbstbespiegelung, welche als Feedbackschleife um sich selbst kreist. »Diese Ausweitung seiner selbst im Spiegel betäubte seine Sinne, bis er zum Servomechanismus seines eigenen erweiterten und wiederholbaren Abbilds wurde.«[197] In Rückbezug auf den angesprochenen Narziss-Mythos zeigt dies, so folgert McLuhan: »Nun, worauf es bei dieser Sage ankommt, das ist der Umstand, daß Menschen sofort von jeder Ausweitung ihrer selbst in einem andern Stoff als dem menschlichen fasziniert sind.«[198]

In vielen Zeugnissen über Baudelaire werden sein äußeres Erscheinungsbild als eines »ultrafashionable, mit besonderer Vorliebe für schwarze Kleidung«[199] nicht nur in Relation zu seinem Schreiben, sondern eigens thematisiert. (Abb.7) So werden ebenso die Textilien des Dichters in Texte eingeschrieben:

> »Keine Falte an seinem Kleid, die nicht wohl überlegt gewesen wäre. Und was für ein Wunder, dieser schwarze Anzug, stets derselbe, zu jeder Stunde und zu jeder Jahreszeit! Dieser Frack – von anmutiger Weite –, an dessen Kragen eine gepflegte Hand spielerisch zupfte; diese hübsch gebundene Krawatte; diese lange Weste vom obersten ihrer zwölf Knöpfe sehr hoch geschlossen und, nachlässig halb geöffnet über einem so feinen Hemd mit gefältelten Manschetten […].«[200]

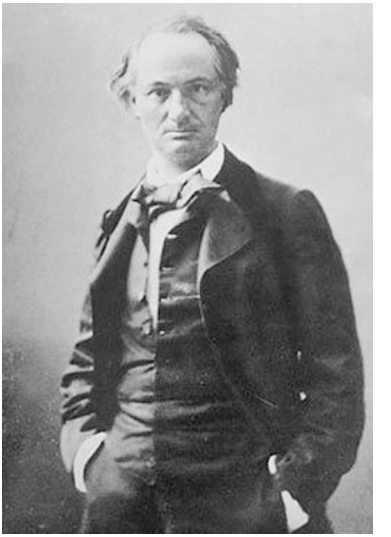
Das Ensemble aus Mode, Texten und der mit der weiteren Industrialisierung des 19. Jahrhunderts parallel wachsenden Portraitfotografie bildet ein interessantes Narrationstableau des Dandyismus. Die Fotografien Nadars[201] von Barbey oder Baudelaire sind Medien einer Elitenstilisierung. Ubiquität des (Selbst-)Portraits als

195 Vgl. Asendorf, 53.
196 Vgl. Baudelaire: Raketen, 224.
197 McLuhan, 73.
198 Ebenda.
199 Vgl. Asselineau, Charles Baudelaire – Sa Vie et son Oevre, Lemerre, 1869, S. 10-11. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen.* Frankfurt a.M. 1969, 12.
200 Vgl. Charles Cousin: Bibliotaph, in Charles Baudelaire Souvenirs – Correspondances, Pincebourde, 1872, S. 7-8. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen.* Frankfurt a.M. 1969, 9.
201 Hinter dem Pseudonym Nadar verbarg sich Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910). Er fertigte als Freund und Briefpartner Baudelaires unter anderen mehrere Portraits von ihm und ande-

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stilisierungs- und Distinktionsdispositiv findet für den Dandyismus im 19. Jahrhundert noch keineswegs so viral statt wie heute, sondern in einer Exklusivität einer Selbstinszenierungs- und Profilierungsgeste, wenngleich auch die bürgerliche Portraitfotografie eine ›demokratisierte‹ Bildpraxis darstellte, da es wesentlich günstiger war als die Portraitmalerei, die in der Regel dem (Geld-)Adel vorbehalten war.

Abbildung 7: Charles Baudelaire, Félix Nadar, ca. 1855



© gemeinfrei Wikimedia Commons[202]

In der Begegnung mit dem Medium der Fotografie, eingedenk der Tatsache, dass Baudelaire sich mehrfach fotografisch portraitieren lies, erweist sich das dandyistische Kalkül in seiner vordergründigen Ablehnung der Modernität als Pose. Denn im *Salon 1859* äußert er sich folgendermaßen:

»Diese götzendienerische Menge fordert ein ihr würdiges und ihrer Natur entsprechendes Ideal, das versteht sich von selbst. […] ein rächender Gott hat die

ren Dandys und Schriftstellern an, wie etwa Jules Barbey d'Aurevilly, Théophile Gautier oder auch Eugène Delacroix.

202 Gemeinfrei: https://commons.wikimedia.org/wiki/File %3ABaudelaire_par_Nadar.jpg. Urheber: Nadar [Public domain], via Wikimedia Commons.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Wünsche dieser Menge erhört. Daguerre war sein Messias. […] Von diesem Augenblick an kam die schmutzige Gesellschaft herbeigelaufen, um, wie ein einziger Narziß, ihr triviales Abbild auf der Metallplatte zu betrachten. Eine Narrheit, ein unerhörter Fanatismus bemächtigte sich all dieser neuen Sonnenanbeter.«[203]

Es liest sich nicht ohne Ironie, dass Baudelaire als ›Netzwerker des Dandyismus‹ der sich fotografierenden Menge Narzissmus vorwirft; also die vermeintlich exklusive oder elitäre Fotografie anklagt im wahrsten Sinne des Wortes ein Massen-Medium, also anti-dandyistisch, zu sein. Aus der Perspektive der Ambivalenz des Dandys wird die Baudelairesche Kritik an der Fotografie deutlicher und in gewissem Sinne auch als Distinktionsformierung satisfaktionsfähig. Die Kritik bezieht sich auf die Zielvorstellung medialer Vermittlung. Denn die Fotografie unterliege einer Zweck-Mittel-Relation als eines bloß abbildenden Bildträgers, der ein naturalistisches Ideal repräsentiere.

> »Die Kritik Baudelaires bezog sich indirekt auf die Unempfindlichkeit der fotografischen Materialien und die daraus folgenden langen Belichtungszeiten, die es erforderlich machten, daß jede Fotografie wie ein Stilleben – oder besser noch wie ein tableau vivant – konzipiert wurde.«[204]

Die Fotografie zum Medium scheinbarer Neutralität zu degradieren, ist der Punkt, auf welchen Baudelaires Kritik gemünzt ist. Es ist gerade die Betonung der Künstlichkeit und in gewissem Sinne Über-Natürlichkeit des Medialen, welche Baudelaire verteidigt. Es ist keine medienimmanente Kritik, sondern eine am *misreading* des Mediums, im Sinne einer durch Fotografie suggerierten Schein-Unmittelbarkeit.

Baudelaire verteidigt rund hundert Jahre vor Marshall McLuhan, dass das Medium die Botschaft ist. Es zeigt sich nicht nur ein ästhetizistisch-literarisches *l'art pour l'art* in der stilisierten Ablehnung der Natur und des Natürlichen, sondern eine tiefer gehende Problematik.

Neben Baudelaire hat vor allem Oscar Wilde in seinen Aphorismen das Primat des Artifiziellen ironisch süffisant auf den Punkt gebracht: »Eine wirklich gelungene Knopflochblume ist das einzige Bindeglied zwischen Kunst und Natur.«[205] In ähnlicher, wenn auch in weniger polemischer Art und Weise als Baudelaire äußert sich Delacroix zur Fotografie: »Bis jetzt [wir sind im Jahr 1853] hat uns jene maschinelle Kunst nur einen recht verabscheuungswerten Dienst erwiesen: sie

203 Vgl. Baudelaire: Salon 1859, 137.

204 Joel Snyder: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie.* Frankfurt a.M. 2002, 142-167, 160.

205 Oscar Wilde: Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in Sieben Bänden. Band 7. Essays II.* Frankfurt a.M. 2000, 253-255, 253.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verdirbt uns die Meisterwerke, ohne uns völlig zufriedenzustellen.«[206] Delacroix kritisiert einen »Mangel an Stil«[207] verstanden als eine Form von »gnadenloser Objektivität«.[208] Die Fotografie aus dandyistischer Perspektive ist jedoch auf keinen Fall egalitär naturalistisch oder objektiv, sondern Medium der Distinktion.[209] In den Augen der Künstler bietet die Fotografie, wie es sowohl Baudelaire als auch Delacroix betonen, eine Möglichkeit zur Neuakzentuierung von Mimesis**:**

> **»**[D]ie Daguerreotypie hat dem Maler eine Art Relais geliefert, dessen Einführung in den Kreislauf der Mimesis genügen sollte, um die Frage der ›Imitation‹ radikal neu zu stellen, ebenso wie jene des ›Modells‹, wenn nicht des ›Referenten‹, ganz zu schweigen von jener des Gedächtnisses.«[210]

Baudelaire und die Mode

Mit der Mode »entsteht ein Ensemble von Objekten und Situationen, die weniger von einer Logik der Verwendung oder der Zeichen zusammengehalten werden, als vielmehr von Zwängen einer ganz anderen Art, nämlich der Erzählung.«[211] In vielen Fremdbeschreibungen und Urteilen seiner Zeitgenossen wird bemerkenswert oft, wie oben bereits angedeutet, auf Baudelaires Bevorzugung für schwarze Kleidung hingewiesen.

Das Schwarz hat für Baudelaire eine klare Funktion: »Eine einförmige Livree der Verzweiflung bezeugt die Gleichheit; und die Exzentriker, die man früher leicht an ihren grellen und heftigen Farben erkannte, begnügen sich heutzutage mit Nuancen im Muster, im Schnitt, mehr noch als in der Farbe.«[212] Bedenkt man die anscheinende Diskussionswürdigkeit der schwarzen Kleidung durch seine Zeitgenossen, scheint es gerade nicht die Gleichheit zu sein, sondern die Distinktion, welche den schwarzen Anzug bei Baudelaire ausmache. Die Analyse Baudelaires ist für die heutige Anzugmode immer noch gültig und weist durchaus auf die damalige Antizipation heutiger Dresscodes.[213] »Darum auch besteht, in seinen Augen [des Dandys (F.H.)], denen es vor allem um *Distinktion* geht, die Vollkommenheit des Anzugs in der absoluten Einfachheit, die in der Tat immer noch die beste Art

206 Tagebuchauszug von Eugène Delacroix von 1853. Zitiert nach: Hubert Damisch: *Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie*. Berlin 2005, 73. (Im Folgenden: Damisch.).

207 Vgl. ebenda, 73.

208 Vgl. ebenda.

209 Auf die Fotografie als Medium des Dandyismus wird in Kapitel 7.1 ausführlicher eingegangen.

210 Vgl. Damisch, 73. (Hervorhebungen im Original).

211 Vgl. Roland Barthes: Rhetorik des Signifikats: Die Welt der Mode. In: Silvia Bovensen (Hg.): *Die Listen der Mode.* Frankfurt a.M. 1986, 291-308, 291.

212 Baudelaire: Salon 1846, 281.

213 Der schwarze Anzug ist in der heutigen ›Business-Mode‹ immer noch eher unüblich und lediglich bei Fest- oder Traueranlässen angebracht.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ist, sich zu unterscheiden.«[214] Diese Bekleidungsregel Baudelaires erinnert nicht zufällig an die Narration des modischen Understatements *Beau* Brummells.

Mit Baudelaires Akzentuierung der Kleidung selbst kann man diese im Weiteren als Medium charakterisieren. Es lässt sich »als Zusammentreten heterogener Momente begreifen, zu denen technische Apparaturen oder Maschinen genauso gehören wie Symboliken, institutionelle Sachverhalte, Praktiken oder bestimmte Wissensformen.«[215] Die schwarze Kleidung Baudelaires suggeriert zum einen Abgrenzung und Alterität, zum anderen eine Form des Sakralen »mit dem Aussehen eines feinen, wahrscheinlich bereits verdammten Bischofs, der sich für eine Reise die auserlesene Kleidung eines Laien zugelegt hätte […].«[216]

Mit diesem sakralen Akt des Kleidens und der »theologischen Mucken«[217] der Performanz des Tragens und Inszenierens zeigt sich ein Teil eines größeren Prozesses.

> »Routiniert, beiläufig, manchmal von eleganter Nonchalance, manchmal von ungeschickter Nachlässigkeit, ist die Bewegung doch nicht unbedeutend: Sie ist die Handlung, welche der Kleidung erst die mannigfaltigen sozialen, politischen und ästhetischen Funktionen ermöglicht.«[218]

Baudelaire macht die Kleidung nicht nur zum Distinktionsmerkmal, sondern zu einem Teil seiner Ästhetik:

> »Und dennoch, hat er nicht seine Schönheit und seinen eigenen Reiz, dieser so viel verunglimpfte Frack? Ist er nicht das notwendige Kleidungstück für unsere leidende Epoche, die auch noch auf ihren schwarzen, hageren Schultern das Symbol einer ewigen Trauer trägt? Und wohlgemerkt, der schwarze Frack und der Gehrock haben nicht nur ihre politische Schönheit, als ein Ausdruck der öffentlichen Gemütsverfassung; – ein unabsehbarer Heereszug von Leichenbittern, politischen Leichenbittern, verliebten Leichenbittern, bürgerlichen Leichenbittern. Wir tragen jeder etwas zu Grabe.«[219]

Mit Baudelaire zeigt sich eine Perspektive der Mode, nicht nur in der Frage der Eleganz oder der Stilisierung in Form des Luxus, sondern sie ist ebenso geprägt

---

214 Baudelaire: Maler, 242.

215 Vgl. Joseph Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hg.): *Mediale Historiographien*, Weimar. 1 (2001), 115-123, 122.

216 Catulle Mendès, Vorwort zu Roman d'une Nuit Doucé, 1883, 19-22. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 21f.

217 Vgl. Marx: Kapital, 85.

218 Anna-Brigitte Schlittler: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Anna-Brigitte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, 143-152, 143.

219 Baudelaire: Salon 1846, 281.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von aggressiver Subversion. »Charles Baudelaire gehörte jenem nüchternen Dandytum an, das seine Kleider mit Glaspapier aufraut, um ihnen den sonntäglichen und funkelnagelneuen Glanz zu nehmen […].«[220] Die Anekdoten seiner modischen Devianz reichen von einem getragenem roten Schal bis zu grün gefärbten Haaren.[221] Mit dieser Perspektive, bei aller gepredigter Schlichtheit, zeigt sich, dass mit dem Dandy die Kleidung als ein zusätzliches Element im ›emphatischen Theater des Alltäglichen‹ ebenso gesetzte Kleiderrituale unterläuft: »Das Boudoir wurde nun zum Ort der Stigmatisierung devianter Männlichkeit, das Ankleiden zum Akt der Bloßstellung des effeminierten Mannes.«[222] Es ist eine Unterwanderung nicht zuletzt der Geschlechtergrenzen. Die Auseinandersetzung mit dem Textilen erklärt sich unabhängig von einem starken Männlichkeitstopos und macht Platz für spielerische Hybridstellungen.

»Doch soll man die Moden, wenn man sie recht genießen will, nicht wie abgestorbene Dinge betrachten […]. [….] Man muß sie sich verlebendigt vorstellen, zum Leben erweckt […].«[223]

Blick auf die Frau

Diese Hybridstellung in der Kleidung und der Betrachtung von *Gender* manifestiert sich ebenso in Baudelaires Auseinandersetzung mit literarischen Texten anderer Autoren. Dies wird deutlich in Baudelaires Äußerungen zu Flauberts *Madame Bovary* (1857): »Um seinen Geniestreich zu vollenden, blieb dem Verfasser [gemeint ist Gustave Flaubert (F.H.)] nur noch eines zu tun: sich (soweit möglich) seines Geschlechts zu entäußern und sich zur Frau zu machen. Dabei ist ihm ein wahres Wunder gelungen.«[224] Baudelaire billigt Emma Bovary in seinem Frauenbild eine Sonderstellung zu, da er sonst durchaus der Misogynie anheimfällt.[225] Er schreibt in aller Deutlichkeit: »Das Weib ist das Gegenteil des Dandy. […] Das Weib

220 Theophile Gautier: Vorwort zur›édition définitive‹ der Fleurs du Mal, Michel Lévy frères, 1886, 2-3. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 14-16, 15.

221 Vgl. dazu. W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 183f., 187f.

222 Anna-Brigitte Schlittler: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Anna-Brigitte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, 143-152, 151.

223 Baudelaire: Maler, 248.

224 Charles Baudelaire: ›Madame Bovary‹ von Gustave Flaubert. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. München. 1989, 65-76, 70f. (Im Folgenden: Baudelaire: Bovary).

225 Vgl. Hiltrud Gnüg: Charles Baudelaires Bestimmung des Dandyismus und sein Entwurf einer Femme Dandy in den Fleurs du Mal. In: Joachim H. Knoll u.a. (Hg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert.* Berlin 2013,109-126, 114f. (Im Folgenden: Gnüg: Baudelaire) Vgl. auch Kapitel 7.1.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ist natürlich, das heißt abscheulich.«[226] In seiner typischen Ambivalenz bekennt er aber ebenso in *Raketen*: »Was am Weibe anziehend wirkt und seine Schönheit ausmacht: Blasiertheit, Herrschsucht, Gelangweitsein, Willensstärke […] Lässigkeit und Spottsucht.«[227] Er attestiert damit einer bestimmten Weiblichkeit auch typische Zuschreibungen eines vermeintlich rein männlichen Dandy-Diskurses. »Weiblichkeit bedeutet [bei Baudelaire (F.H.)] Nicht-Offenbarung, die Unmöglichkeit der Offenbarung, das, was sich nicht offenbaren läßt, was als das absolut Geheimnislose geheimnisvoll sich ausnimmt, was den Sinn der Offenbarung und des Geheimnisses exzediert […].«[228] Baudelaire schreibt in diesem Sinne vom »Dandyismus des kalten Weibes«[229].

Die archetypische Narration einer *Femme Dandy* findet Baudelaire in *Madame Bovary*.[230] »Wie Pallas Athene, die gewappnet dem Haupt des Zeus entsprang, hatte dieser bizarre Androgyn alle Verführungen einer männlichen Seele in dem reizenden Körper eines Weibes bewahrt.«[231] Emma Bovary[232] zeige über jedwede Grenzen hinweg

> »Unmäßiges Gefallen an der Verführung, an der Beherrschung und sogar an allen vulgären Mitteln der Verführung, bis hinab zum Charlatanismus des Kostüms, der Parfüms und der Pomade, – was alles sich in zwei Worten zusammenfassen lässt: *Dandyismus, ausschließliche Herrschsucht*.«[233]

Baudelaire macht, indem er die Subjekte sowohl ›die Frau‹ als auch ›den Mann‹, im Dandyismus auflöst, Platz für ein Primat der Ästhetik:

> »Baudelaire löst die Frau in Licht, Farbe, Bewegung, Stoffe auf und fügt die irisierenden Wahrnehmungsdetails wieder zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Das dandyistische Konzept […] drückt sich in seinem Stil aus, in dem ästhetischen Prinzip der Dekomposition des Vertrauten und der überraschenden Zusammenfügung des Heterogenen.«[234]

---

226 Vgl. Baudelaire: Herz, 223.
227 Vgl. Baudelaire: Raketen, 203f.
228 Vgl. Alexander García Düttmann: Die Ehrfurcht vor der Maske. Mode, Erotik, Geschlecht. In: Silvia Bovensen (Hg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a.M. 1986, 438-457, 448f.
229 Vgl. Baudelaire: Raketen, 209.
230 Vgl. zur Femme Dandy: Grundmann: Früh, 64ff.
231 Vgl. Baudelaire: Bovary, 71.
232 Es gäbe viel über den Dandyismus Emma Bovarys zu sagen, ihre Verlust-Ökonomie, ihre Drogeneskapaden, die Verschwendung, die Melancholie und Langeweile etc.
233 Vgl. ebenda, 72. (Hervorhebung F.H.).
234 Vgl. Gnüg: Baudelaire, 115.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lob auf die Schminke

In der Akzentuierung der Künstlichkeit spielt ein weiterer, vornehmlich im Diskurs um Weiblichkeit angesiedelter Punkt eine Rolle. Sowohl Baudelaire als auch in Reaktion auf ihn Max Beerbohm setzen sich mit der Kosmetik und ›prothetischen‹ Optimierung des (weiblichen) Körpers auseinander. Francis Magnard schildert folgende Anekdote über Baudelaire:

> »›Sehen Sie, dort geht eine Frau mit prächtigem Haar‹, sagte einer seiner Freunde und machte ihn auf eine Engländerin aufmerksam, die einen wunderbaren goldenen Chignon trug. Baudelaire sah genauer hin. ›Sie irren sich‹, antwortete er, ›das sind ja ihre eigenen Haare; sie hat keinen Sinn für Kunst, sie ist abscheulich.‹«[235]

Wenngleich man natürlich diese Anekdote wiederum in den Diskurs um das bloße »erstaunen zu machen«[236] einordnen könnte, trifft diese Bemerkung doch viel mehr einen Kern, als auf den ersten Blick deutlich wird. Das Primat der Künstlichkeit Baudelaires steht gleichsam unter folgendem Motto: »Man lasse alles, was natürlich ist, Revue passieren, man untersuche sämtliche Handlungen und Begierden des bloß natürlichen Menschen, und man wird nichts als Scheußlichkeiten finden.«[237] Die Mimesis- bzw. Authentizitätskritik und Absetzung Baudelaires von der Natur setzt sich in der *Lobrede auf das Schminken* fort:

> »Entschließen wir uns jedoch, schlechthin den Augenschein gelten zu lassen […], so sehen wir, daß die Natur nichts lehrt, oder fast nichts, das heißt, sie nötigt den Menschen, zu schlafen, zu trinken, zu essen […]. Und es ist die Natur, die den Menschen dazu treibt, seinesgleichen zu töten, zu verzehren, einzusperren und zu foltern; denn kaum verlassen wir den Bereich des Notwendigen und der Bedürfnisse, um jenen des Luxus und der Vergnügungen zu betreten, so sehen wir, daß die Natur außerstande ist, uns anderes zu raten als das Verbrechen.«[238]

Das Schminken, die künstliche Optimierung des Gesichtes bzw. des ganzen Körpers stellt einen ›tugendhaften‹ Gegendiskurs zum Verbrechen der Natur dar: »Das Schminken – so heißt es dort – verfolgte keineswegs die vulgäre Absicht, die schöne Natur nachzuahmen, mit der Jugend zu rivalisieren, sondern suche die Natur zu übertreffen.«[239]

---

235 Vgl. Francis Magnard: ›Paris au jour le jour‹, La Chronique de Paris, 27. September 1867. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 184.

236 Vgl. Baudelaire: Maler, 243.

237 Ebenda, 248.

238 Vgl. ebenda, 247f.

239 Gnüg: Baudelaire, 111.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Max Beerbohm pointiert in Rekurs auf Baudelaire die Ablehnung der Natur, indem er zu einer »Epoche Artifizias« auffordert.[240] Die Fokussierung auf die Künstlichkeit zeigt zum einen, wie Baudelaire bemerkt, dass »das Gute […] immer das Ergebnis einer Kunst«[241] ist. Zum anderen vollzieht sich damit eine dezidierte Oberflächenrezeption. Oder, wie es Beerbohm pointiert: »Wir werden eine Frau nur um ihrer Schönheit willen bestaunen, nicht besorgt auf ihr Gesicht starren wie auf ein Barometer.«[242] Das Gesicht wird unter dieser ästhetizistischen Ausgestaltung nicht mehr als »Indikator für Charakter und Gefühl«,[243] als Medium des Inneren betrachtet, sondern dezidiert als ästhetische Maske, um sich »mit seinem Reiz von Farbe und Linie zu befassen«[244]. Es ist eine Kriegserklärung an die Natürlichkeit: »Der Gebrauch von Kosmetika, die Maskierung des Gesichts werden dies verändern.«[245] Das Gesicht ist kein Sender oder Medium der (Gefühls-)Botschaft, bzw. kein »adaptierbares Interface zwischen Innenleben und Umwelt«[246], sondern der fasziale Affekt wird mittels der Kosmetik blockiert. Die Schminke oder auch die Maske ist ein ›Störsender‹, ein Rauschen, d.h. Medium der Antivermittlung.[247]

Wie es in Baudelaires Ausführungen zu Emma Bovary schon beobachtbar war, tritt auch hier in der Künstlichkeit der Kosmetik, im Sinnbild der Maske, ein spielerischer Hybrid in Form einer ambivalenten Relation der Geschlechtlichkeit zutage: »Die Maske als Körpermaske verdeckt das Geschlecht und legt es zugleich frei.«[248]

Die zwei Seiten der Aufgabelung des Dandyismus zwischen elitärem, statischem auf der einen und prozessualem Dandyismus einer proliferierenden Medienästhetik auf der anderen Seite wird in der Fortsetzung zu diesem Kapitel im Zusammenhang der Kultur- und Diskursgeschichte des Dandyismus nach dem ersten Weltkrieg in Kapitel 7 zum *Analogen Dandyismus II* wieder aufgegriffen. Der zweiten, mit Baudelaire hier elaborierten, Perspektive, der Medienästhetik des Dandyismus, liegen im Weiteren zwei miteinander verschränkte Expositionsformen zugrunde. Es handelt sich um den Komplex aus einer als produktiv verstandenen

240 Max Beerbohm: Die Ausbreitung von Rouge. In: Eike Schönfeld (Hg.): *Max Beerbohm. Dandys & Dandys. Ausgesuchte Essays und Erzählungen*. Zürich 1989, 139-160, 139. (Im Folgenden: Beerbohm: Rouge).

241 Vgl. Baudelaire: Maler, 248.

242 Beerbohm: Rouge, 146.

243 Vgl. ebenda.

244 Vgl. ebenda.

245 Vgl. ebenda.

246 Anna Tuschling: Gesichter der Werbung, Gesichter der Wissenschaft. Benettons Beitrag zur Globalisierung des faszialen Affekts. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft. 9. Werbung*. Zürich, Berlin 2013. 31-42, 32.

247 Vgl. zum Begriff der Antivermittlung: Eugene Thacker: Vermittlung und Antivermittlung. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin 2011, 306-332.

248 Alexander García Düttmann: Die Ehrfurcht vor der Maske. Mode, Erotik, Geschlecht. In: Silvia Bovensen (Hg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a.M. 1986, 438-457, 439.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Blasiertheit und ihrem Gegenstück der zersetzenden Langeweile, dem *Ennui*. Diese Produktions- und Expositionsfaktoren des Dandyismus werden im nächsten Abschnitt an zentralen Metaphern, Narrationen und philosophischen Auseinandersetzungen erläutert.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5. Expositionsformen

5.1 Exposition und Produktion: Philosophische Vorbemerkungen

Dieser Betrachtung einer Medienästhetik des Dandyismus im Hinblick auf eine technologische Bedingung von heutiger Umgebungstechnologie liegt die wesentliche These zugrunde, dass sich Subjektivität erst über eine Aushandlung zwischen humanen und non-humanen Agenten mit ihrer Umgebung produziert. So sind die Vorannahmen mitunter erklärungsbedürftig, die zu dem Schluss führen, dass eine Medienästhetik des Dandyismus zu schreiben bedeutet, genau darauf aufmerksam zu machen.

Denn (Medien-)Ästhetik in dem hier verstandenen Sinne heißt die Wahrnehmung und Problematisierung einer künstlicher, d.h. technologisch werdenden Welt zu leisten.

Infolgedessen wird dem Dandyismus eine Verschränkung von Umgebenes und Umgebendes bzw. eine Proliferationsbewegung attestiert, die als Exposition in die Umgebung und als Produktion von Subjektivität verstanden wird. Es sind dazu zwei Vorannahmen nötig: Erstens wird hier im Weiteren Produktion mit Gérard Granel[1] und Félix Guattari ontologisch verstanden, d.h. als ein auf der Ebene der Subjektivität operierender Prozess, der jedoch auch realiter in der Welt und mit der Welt stattfindet. Der Ansatz Granels ist es Marx' *Kapital* durch die Perspektive von Heideggers Fundamentalontologie aus *Sein und Zeit* zu lesen. Es werden damit die marxianischen Thesen des *Kapitals* als fundamentalontologisch verstanden: In dem Sinne, dass verkürzend zusammengefasst: Sein und In-der-Welt-Sein zugleich In-Produktion-Sein bedeuten.[2]

Zweitens, dass dieser Komplex des Produziert-Seins wesentlich Exposition, also ein Ent-äußern in und mit Umgebung bedeutet.[3] Insofern heißt über Subjekti-

1 Vgl. Gérard Granel: Incipit Marx (1969). In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit.* Wien 2020, 41-102.

2 Vgl. Erich Hörl: Die Problematik Granels. In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*. Wien 2020, 7-37.

3 Granel bezeichnet dies als ontologischen Materialismus. Vgl. ebenda, 93.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vierungsstrategien und ihre Produktionsbedingung nachzudenken, Aussagen über ein Umgebung-Werden zu treffen.[4]

»Mit Produktion ist hier also nicht die innerweltliche Arbeitsaktivität gemeint, die Stoffe in industrielle ›Produkte‹ verwandelt, sondern die Pro-duktion, deren einziger ›Gegenstand‹ die Welt selbst ist […].«[5] Es ist ein Wechselspiel aus Entäußerung, Exposition in die Umgebung und Subjektivitätsproduktion durch die Umgebung. Exposition versteht sich mit Nancy als Exposition der Körper als eine Entschreibung, Heraus-Setzung aus tradierten, statischen Zusammenhängen. Körper, materielle und immaterielle, werden in dem Sinne nicht bloß exponiert, sondern in andere Verhältnisse gestellt. Der Prozess des Aussetzens, der Exposition ist der Körper selbst: Der Körper wird damit als Prozess, als Relationalität verstanden und konstituiert. Exposition bedeutet nicht, um dies kurz zu wiederholen, »daß die Intimität ihrer Zurückgezogenheit entzogen und nach Außerhalb getragen, sichtbar gemacht wird«, sondern »bedeutet im Gegenteil, dass das Ausdrücken selbst die Intimität und die Zurückgezogenheit ist.«[6] Es geht darum, die Expositionsweise als Relationalität zu denken und somit die Grenzen von etwa Innen und Außen, Subjekt und Objekt, die dualistischen Umklammerungen im Hinblick auf Umgebenes und Umgebendes zu unterwandern. Es geht an dieser Stelle darum, Subjektivität und Umgebung anders, d.h. anti-hierachisch, auch anti-hylemorphistisch, zu denken, aber dennoch von einem Aushandlungsverhältnis von humanen und nonhumanen Agenten mit der Umgebung auszugehen, die Teilprozesse analysierbar macht und keineswegs die Allverbundenheit aller Dinge zu proklamieren, sondern bei aller Relationalität auch Trennungen aufrechtzuhalten.[7] Es ist bei aller Verschiebung in die Umgebung und bei allen Subjektivierungsprozessen durch nonhumane *agency* immer noch ein »Mensch«, der sich in der Umgebung entäußert und dadurch produziert wird, wenngleich die Prämissen von Agentenschaft hier nicht-anthropozentrisch gesetzt werden.

Angesichts dieses Einschubs philosophischer Prämissen stellen sich für die weiteren Abschnitte folgende Fragen:

---

4 Vgl. Erich Hörl: Die environmentalitäre Situation. Überlegungen zum Umweltlich-Werden von Denken, Macht und Kapital. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 4,1 2018, 221-250.

5 Gérard Granel: Incipit Marx (1969). In: Gérad Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit.* Wien 2020, 41-102, 92.

6 Nancy: Corpus, 37.

7 Vgl. Frédéric Neyrat: Elements for an Ecology of Separation. Beyond Ecological Constructivism. In: Erich Hörl, James Burton (Hg.): *General Ecology. The New Ecological Paradigm*. London, New York 2017, 101-125. Vgl. auch: Ders.: *The Unconstructable Earth. An Ecology of Separation*. New York 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wo und wie setzt der Umschlagpunkt einer Medienästhetik in die Umgebung an? Inwiefern wird im Dandyismus Subjektivität produziert? Was sind die Antriebsfaktoren dessen? Welche Metaphern und Narrationen kreisen um diese?

Im folgenden Unterkapitel wird die Frage der Exposition durch die Form der produktiven Blasiertheit und ihrer Metaphern, literarisch-pathologischer Diskurse und ihrer Bedeutung für die Technologie und Umgebungen betrachtet. Darauf folgt in einem zweiten Abschnitt die mit ihr verschränkte Gegenfigur der zersetzenden Langeweile, der *Ennui*, der in gleicher Weise betrachtet wird.

5.2 Produktive Blasiertheit

»Please allow me to introduce myself, I'm a man of wealth and taste«[8]

Über Geschmack lässt sich, Sprichworten zum Trotz, trefflich streiten. Denn dieser, vor allem wenn er noch vornehmlich als ›guter‹ daherkommt, kann entscheidende Unterschiede ausmachen. Man hat ihn oder man hat ihn nicht. Das vermeintlich so banale *›draw a distinction!‹*[9] ist, wie die Auseinandersetzungen Barbeys und auch Baudelaires zeigen, eine Grundlage des Dandyismus.

Dementsprechend ist es nur folgerichtig, wenn sich eine solch sinistre Figur wie der Luzifer im Song der *Rolling Stones*, um des Hörers Sympathie zu erheischen, nonchalant als Mann von Geschmack und Vermögen vorstellt. »Geschmack haben heißt, einen Unterschied herzustellen, indem man Unterschiede treffen kann, wo andere keine mehr treffen können.«[10]

Die Faszination für den Teufel mag zwar schon vielfach Kulturgeschichte geschrieben haben.[11] »I've been around for a long, long year«[12] singt Luzifer/Jagger.[13] Doch schreitet der Pferdefuß seiner infernalischen Majestät nach wie vor durch unzählige Filme, Serien und Bücher. Der Teufel ist »eine Maske ohne Gesicht«[14], die sich zum einen als Medium der Täuschung und Verdunklung, der Mimese, und zum anderen als vermeintliches Alleinstellungsmerkmal nutzen lässt.[15] Satan wird

8 Mick Jagger, Keith Richards: Sympathy for the Devil. *Beggars Banquet*. 1968.
9 Vgl. George Spencer Brown: *Laws of Form*. London 1969. Vgl. dazu auch: Bolz, 95.
10 Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste. In: Albert Kümmel-Schur (Hg.): *Sympathy for the Devil*. München 2009, 33-45, 33.
11 Vgl. Zur ›langen‹ Geschichte des Teufels: Kurt Flasch: *Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie*. München 2015.
12 Mick Jagger, Keith Richards: Sympathy for the Devil. *Beggars Banquet*. 1968.
13 Vgl. Norbert Bolz: What's puzzling you. In: Albert Kümmel-Schur (Hg.): *Sympathy for the Devil*. München 2009, 93-102, 101. (Im Folgenden: Bolz).
14 Luther Link: *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*. München 1997, 209.
15 Vgl. Kapitel 6.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bis heute in popkulturellen Darstellungsweisen[16] gern mit dandyistischen Attributen versehen und auch dem Diskurs des Dandyismus werden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts satanische Züge verliehen. Der Diskurs um den Teufel des Dandyismus oder auch des Dandyismus des Teufels erweist sich als ein Spiel aus Fremd- und Selbstzuschreibungen. In der Fremdbestimmung wird der Dandyismus im Zusammenhang mit dem Satanischen in den Diskurs um die Dekadenz – und dementsprechend ins Pathologische – eingereiht, wie unten weiter ausgeführt wird.

»Der Teufel ist also Vertreter einer Ordnung, die auf Unterscheidung gebaut ist.«[17] Satan erweist sich in der Selbstauskunft des Dandyismus erstens als willkommenes Distinktionsmedium und zweitens im Zusammenhang aus Subjektivierungsstrategie und Produktion eben nicht als irgendeine Metapher, sondern wird in diesem Kapitel als eine zentrale Narration dessen behandelt: So führt der Leibhaftige im Weiteren auf der Suche nach der Exposition und Produktion des Dandyismus durch die nächsten Abschnitte.

Im Gewande Luzifers lässt sich aus einer medientheoretischen Perspektive folgender Zusammenhang pointieren: »Was bleibt, ist nur diese bloße Vermittlungsaktivität, eine Vermittlung, die sich sofort selbst negiert:«[18] Satan ist, folgt man Michel Serres, ein »Spiel des Dritten. […] Auch er arbeitet am Ausschluß und am Einschluß […].«[19] So ist im Weiteren der Teufel »nicht [nur F.H.] als Motiv, […] oder Bild [zu verstehen (F.H.)], sondern sehr viel allgemeiner als Form der Kommunikation.«[20]

Sisyphusarbeit der Distinktion

Distinktion setzt Beobachtung voraus. Damit könnte man im selben Atemzug den Teufel als das »Maskottchen des Konstruktivismus«[21] bezeichnen, insofern, dass er

16 Unzählige Filme, Songs und Serien lassen den Leibhaftigen in der einen oder anderen Weise auftreten. Hier seien nur zwei Beispiele der jüngeren Serienlandschaft herausgegriffen: In aller Klischeefülle und Stereotypie ist der Teufel Protagonist der FOX-Serie Lucifer (2016). In subtilerer und der dekadent-ästhetizistischen Narration des Dandyismus verpflichteter Art und Weise spielt der Diskurs um den Teufel als unterschwelliges Motiv in Hannibal eine wesentliche Rolle. (Vgl. Kapitel 3.2 Der Teufel steckt im Dekor).

17 Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste. In: Albert Kümmel-Schur (Hg.): *Sympathy for the Devil*. München 2009, 33-45, 33.

18 Eugene Thacker: Vermittlung und Antivermittlung. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011. 306-332, 315.

19 Vgl. Michel Serres: *Der Parasit.* Frankfurt a.M. 1987, 384.

20 Vgl. Niels Werber: Diabolische Kommunikation. Der Teufel in der Kulturtheorie. Vortrag gehalten am 19.07.2006, FU Berlin. »Der Teufel. Stationen einer kulturgeschichtlichen Karriere.«, Das Vortragsmanuskript wurde mir dankenswerter Weise von Niels Werber zwecks Zitation zur Verfügung gestellt.

21 Bolz, 96.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als Beobachter Gottes eine Beobachtung zweiter Ordnung inkorporiert. »Die Trennung von Gott, die ihn jenseits der Grenze des Guten setzt, qualifiziert ihn aber zum Beobachter.«[22] Dieser Modus wurde bereits im zweiten Kapitel durch David in Alien Covenant vorgeführt: Satanische Blickordnungen sind Selbstermächtigungsszenarien.

Der Dandy versucht sich, hierbei dem Leibhaftigen verwandt, mittels Inszenierung und Proklamation an die Stelle des Beobachters zweiter Ordnung zu setzen. Diesem wird jedoch der Zugzwang des steten Unterscheidens zum Verhängnis. Denn was passiert, wenn die Unterscheidungen immer wieder nivelliert werden? Wenn die benötigte und gewollte Devianz im wahrsten Sinne des Wortes salonfähig wird?

> »Als Original und extravagante Person stellt er [der Dandy (F.H.)] die Ausnahme von der Regel dar, die die Regel bestätigt und damit, obwohl sie zugleich die erforderliche Varietät liefert, das Problem einer Restabilisierung nicht löst. […] Daher lehnt der Dandy Mode vermutlich ab und nimmt für sich in Anspruch, Trends zu setzen, ohne sich an die Mode zu halten.«[23]

Jedoch, wenn die Ausnahme zur Regel wird bzw. die mimetische Elite eingeholt wird, steht der Dandyismus in einer Problemposition. So muss er sich, um in der Rolle der Avantgarde zu verbleiben, als modischer und ästhetischer Vorreiter stets dynamischer Veränderung verpflichten. Dabei begibt er sich zugleich immer in Gefahr, kopiert, nachgeahmt, vereinnahmt zu werden und somit der Allgemeinheit zum Opfer zu fallen. Oder, wie es Niklas Luhmann ausdrückt: »Dem 19. Jahrhundert bleibt nach dem Copieren religiöser Formen nur noch das Copieren als solches. Das Absolute wird zur Geste. Das Unerreichbare wird als Dandy, als Clown, als Straßenjunge symbolisiert.«[24] Die Mimesis wird zur Geste für zukünftige Anordnungen. Das bedeutet, dass dem Nachahmungsgefälle eine Dynamik des Abstandnehmens und zugleich eine Idealisierung dieser Ausgeschlossenheit, demnach eine Inanspruchnahme und ein Akt des Einschließens, auf dem Fuße folgt. Die selbsternannte Aristokratie provoziert *stante pede* die Volte der Nivellierung der Statusunterschiede, was wiederum eine Absatzbewegung zur Folge hat. Die (eigene) Subjektivität muss stets weiter produziert werden und führt zu Produktionsdynamiken und -Verhältnissen, die sich ausbreiten.

Ständig das Unerreichbare anzustreben, das Erstaunen der Anderen zu suchen, ohne sich selbst der Blöße des Erstaunens auszuliefern, wie es der Baudelairesche Dandyismus zum Prinzip erhebt, erweist sich als *perpetuum mobile*, in dem Sinne,

---

22 Norbert Bolz: Böse Theorie. In: Alexander Schuller, Wolfert von Rahden (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin 1993, 279-287, 285. (Im Folgenden: Bolz: Böse).

23 Esposito, 153.

24 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1994, 218.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass ein ständiger Distinktionsprozess nötig ist, der oft nur vom Eingeholt-Werden durch die Anderen geprägt ist. Distinktion ist Nachahmungsvorsprung. Somit ist der Unterscheidungsprozess immer wieder von Neuem von Nöten. »So sehen wir nur, wie ein angespannter Körper sich anstrengt, den gewaltigen Stein anzuheben, ihn hinaufzuwälzen und mit ihm wieder und wieder einen Hang zu erklimmen […].«[25]

Das Wiedereingeholt-Werden, diese Sisyphusarbeit der Unterscheidung, stellt eine Grundlage des ästhetischen Prozessierens und Produzierens des Dandyismus dar. Der Dandy steht immer unter Zugzwang und allzu oft bleibt ihm eben nur noch das Böse und Imperfekte als letztes Tabu. »Jeder Unterschied, den man hier operativ beibringt, frevelt an der Perfektion. Insofern ist das Diabolon der Name für die verbotene Differenz schlechthin.«[26]

Teuflischer Gewährsmann

In seinem Essay *Der Mensch in der Revolte* stellt Albert Camus den Dandy als literarisch-historische Gestalt in eine Reihe mit Nihilisten und Anarchisten verschiedener *Couleur*. Für ihn stehen die Dandys ganz in der Tradition der Gegenreformation und der schwarzen Romantik.[27] Man kann zu dem Schluss kommen, für Camus seien die Dandys konservative Revolutionäre *avant la lettre*.[28] Der Dandyismus erscheint als eine anti-aufklärerische und anti-humanistische Position: »Denn gerade in einer Gesellschaft der Gutmenschen, die die Menschheit vergöttlicht, kann der Dandy als Antichrist auftreten.«[29] Camus nennt Joseph de Maistre, Marquis de Sade, Lord Byron und die Satansfigur aus Miltons *Paradise Lost* (1667) als dandyistische Vorläufer und Gewährsmänner dieser Position.

> »Bald heftet er den schmerzlich düstern Blick Auf Eden, das nun lieblich vor ihm lag, Bald auf den Himmel und der Sonne Glanz, Die hoch auf ihrer Mittagszinne thronte; Dann hob er unter Seufzern an: ›Ha, Sonne die mit höchstem Glanz gekrönt, […] Dich ruf ich an – doch nicht mit Freundes Gruß, Nein dir zu sagen, daß ich deinen Strahl Aufs tiefste hasse, denn er mahnt mich nur, wie herrlich einst ich über dir gethront, Bis Stolz und Herrschsucht mich daniederwarf, Als ich des Himmels einz'gen Herrn bekriegte. […] Doch all sein Gutes zeugte Böses nur In mir; jedwede Untertänigkeit War mir verhaßt; ich erwähnt, ein Schritt noch

25 Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos.* Reinbek 2010, 12. Aufl., 156.
26 Bolz: Böse, 285.
27 Vgl. zum Begriff der schwarzen Romantik: Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1981, 2. Aufl.
28 Zum Dandyismus als einer harten und gefährlichen Position vgl. Kapitel 7.1 Dandyismus der Härte.
29 Bolz, 101.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

höher Würd mich zum Höchsten machen und der Schuld Endloser Dankbarkeit entledigen […]«[30]

John Miltons Satan ist ein düster-blasierter und gelangweilter Melancholiker,[31] der zur Galionsfigur für die Affinität des Dandys zum Bösen und Oppositionellen ausgerufen wird. »[B]esessen von – solchen Vorstellungen, wird man begreifen, daß es mir fast unmöglich wäre, aus all diesem nicht den Schluß zu ziehen, daß der vollkommenste Typus männlicher Schönheit niemand anderes ist als *Satan* – wie Milton ihn geschildert hat,«[32] bemerkt Baudelaire in seinem Tagebuch *Raketen*. Satan sitzt, halb kauernd, halb wankend, in der oben zitierten Schilderung Miltons, auf einem Felsspalt und richtet den Blick auf die Sonne. Er ist, wie der Androide David in Alien Covenant, voller Bedauern über seinen Fall und doch voll rebellischem Trotz gegen den göttlichen Schöpfer. Milton inszeniert in seinem Versepos Satan anfangs bewusst als großartigen, schönen Mann, um den Lesenden die Faszination am Bösen vorzuführen.

Luzifer ist der Geist, der stets verneint, um es mit seinem mephistophelischen Bruder im Geiste auszudrücken. Mit aller Vergeblichkeit, sich der Allmacht Gottes zu widersetzen, rollt er in einer ewigen Schleife seinen Felsen der negativen Ästhetik den unüberwindlichen Berg hinauf. Er ist ein ästhetizistischer Sisyphos. Seine Schönheit liegt gerade in der Zwecklosigkeit seines Protestes. Sein Widerstand ist exzessives und exerziertes *l'art pour l'art*. »[D]er Dandy kann sich nur aufstellen, indem er sich entgegenstellt. […] Immer im Bruch mit der Welt, am Rand, zwingt er die andern, ihn selbst zu erschaffen, indem er ihre Werte leugnet.«[33]

Lachend in der Sackgasse

Dieser Stolz des scheiternden Protestes, welchen man durchaus als eine aggressive Form männlicher Eitelkeit oder einer *toxic masculinity*[34] adressieren kann, hat, neben der unzweifelhaft destruktiven Komponente, eine hyperaktive, produktive Seite: Der Hegelschüler und Theoretiker eines amoralischen Egoismus, Max Stirner (1806-1856), stellt diesen Diskurs in *Der Einzelne und sein Eigentum* 1845, zeitgleich zu Baudelaires dandyistischen Exerzitien, auf eine philosophische Basis:

»Unser trotziger Mut. Wir kommen gemach hinter alles, was Uns unheimlich und nicht geheuer war, hinter die unheimlich gefürchtete Macht der Rute, der strengen Miene des Vaters u.s.w., und hinter allem finden Wir Unsere – Ataraxie,

30 Vgl. John Milton: *Das verlorene Paradies. Das wiedergewonnene Paradies*. München 1966, 83f.
31 Vgl. zur Melancholie: Kapitel 5.2 und Kapitel 6.
32 Vgl. Baudelaire: Raketen, 202.
33 Camus: Revolte, 45.
34 Vgl. Kapitel 7.2.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

d.h. Unerschütterlichkeit, Unerschrockenheit, unsere Gegengewalt, Übermacht, Unbezwingbarkeit.«[35]

Jede Autorität, außer der selbsternannten Aristokratie des eigenen Egos, soll überwunden werden. In der *ataraxia*, der *calmness*, Kälte und Glätte liegt das blasierte Protestpotenzial, welches die (Gegen-)Gewalt determiniert. Stirners Einzelner ist Miltons Luzifer und Baudelaires Dandy in nihilistischer Konsequenz. Die Radikalität von Stirners Position ist nicht nur das Primat egoistischer Selbstreferenzialität bzw. Selbstgenügsamkeit. Seine Theorie ist wesentlich destruktiver, als sie sich in der Tarnung einer aufklärerischen Position maskiert. Stirners »Mir geht nichts über mich!«[36] ist keine bloß philosophische Rechtfertigung eines quasi-dandyistischen Narzissmus, sondern affirmativ nihilistisch. Diese nihilistische Radikalität Stirners verdeutlicht sich im Vergleich zu Nietzsche. »Stirner lacht in der Sackgasse, Nietzsche rennt gegen die Mauern an.«[37] Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Nihilismus ist ambivalenter als Stirners Proklamationen. Nietzsche ist ein Suchender. Stirner hat seinen Platz gefunden: »Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt.«[38] Diese blasierte Ausgangsposition hat, wie weiter zu zeigen ist, seine produktiven Konsequenzen. Diese Distinktionsdynamik lässt sich an der Teufelsmetapher weiter aufzeigen:

Denn angesichts der prozessualen Verwandtschaft des Teufels und des Dandys wird Luzifer zu einem attraktiven Narrativ der sich ansonsten von einem fundamentalen Katholizismus angezogen zeigenden Dandys wie Barbey oder Baudelaire. Hierbei geht es wie so oft und in erster Linie, beim einen wie beim anderen, um Distinktion durch Tabubruch und Provokation. »Der Teufel ist oft nur ›der Andere‹.«[39] Die Suche nach Distinktion ist von jenem ständigen, infiniten Prozess geprägt, wie es die Strafe des Sisyphos visualisiert. Ständige Neuerfindung, ein endloser Kreislauf aus Abgrenzung und Eingeholt-Werden durch eine Mimesis der Anderen sind die Triebfedern ihrer Produktion: Die Aufrechterhaltung der Distinktion kann, wie bereits angedeutet, oft nur über Paradoxien bzw. Ambivalenzen erreicht werden, wie beispielsweise sich radikal katholisch zu geben und sich gleichzeitig als fasziniert vom Satanischen zu offenbaren: »Man sagt von mir, ich sei nicht katholisch; man sagt, meine Dichtung sei teuflisch und dämonisch. Was für ein Widerspruch! Nichts ist doch katholischer als der Teufel.«[40] Das Bekenntnis zum Teufel bzw. zu einem wie auch immer gearteten Satanismus oder oft auch

35 Max Stirner: Der Einzelne und sein Eigentum. In: Hans G. Helms (Hg.): *Max Stirner. Der Einzelne und sein Eigentum und andere Schriften*. München 1968, 33-225, 39. (Im Folgenden: Stirner).

36 Ebenda, 37.

37 Camus: Revolte, 53.

38 Stirner, 35.

39 Luther Link: *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht.* München 1997, 209.

40 Eine Aussage, die Baudelaire zugeschrieben wird. Vgl. Victor Fournel: *L'Emancipation* (belg. Zeitung) am 20. April 1865; zitiert von G. Chalier: Passages, Bruxelles, La Reneaissance du

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Okkultismus ist im 19. Jahrhundert ein wirksamer Tabubruch für die stets nach der nächsten Distinktionsmöglichkeit dürstenden Dandys. Baudelaire schreibt in der kurzen Erzählung *Clergeon in der Unterwelt*, die er einem Brief an Félix Nadar beilegt: »Ich glaubte, die Hölle sei der rechte Ort, seinen Adel zu beweisen.«[41] In anderen Worten: »Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische.«[42]

Das Doppelspiel aus Lichtung und Verbergung, das Vorstoßen und Eingeholt-Werden des ästhetischen Prozesses provoziert einen *Exzess der Distinktion*. Wie im Vorherigen behandelt, zeigt sich Baudelaires ästhetisches Primat als Hervorhebung der Künstlichkeit und des infiniten Prozesses des Dandyismus auch als Absetzung von dem an der Ursprungsfigur Brummell orientierten Narration des ›*nascitur non fit*‹, oder auch Inkorporations-Dandyismus.

Das vormalige Ideal des Understatements eines Brummell reicht als Orientierung bzw. Inszenierungsformierung nicht mehr aus, um das vom Dandyismus angestrebte ästhetische Primat aufrechtzuhalten. Es bleibt nur die Flucht nach vorn. Die Ästhetik wird zur Mitte des 19. Jahrhunderts vom Kopf auf die Füße gestellt. Statt der Blüte wird der Verfall gefeiert, das Böse wird zum Guten in der Kunst erklärt, und der Teufel erscheint vielen anbetungswürdiger als der christliche Gott. Aus dieser Gemengelage entsteht diese exzessive Dynamik des Distinguierens, die eng verbunden ist mit Diskursen des Ästhetizismus, der Dekadenz und einem Kult des Bösen.

Ein hölzernes Eisen: Ästhetik des Hässlichen

Es ist diese Entladung vorher unsagbarer Diskurse, die es möglich macht, von einer Ästhetik des Hässlichen oder gar einer Ästhetik des Bösen zu sprechen und zu schreiben. Der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz veröffentlicht 1853 eine *Ästhetik des Häßlichen*, in dem er das Häßliche als das ›Negativschöne‹[43] beschreibt.

> »Eine Ästhetik des Häßlichen kann manchen ähnlich klingen wie ein hölzernes Eisen, weil das Häßliche das Gegenteil des Schönen ist. Allein das Häßliche ist vom Begriff des Schönen untrennbar […]. Jede Ästhetik ist gezwungen, mit der Beschreibung der positiven Bestimmungen des Schönen irgendwie auch die negativen des Häßlichen zu berühren.«[44]

Livre, 1947, 166: In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969,146.

41 Charles Baudelaire: Briefe 1858-1860. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 6. Les Paradis artificiels. Die Künstlichen Paradiese.* München. 1991, 26.

42 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Stuttgart 2007, 11. (Im Folgenden: Rosenkranz).

43 Vgl. Ebenda, 5.

44 Ebenda, 13.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Rosenkranz nähert sich dieser ›negativschönen‹ Ästhetik an, indem er das Hässliche als die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen begreift.[45] Anhand verschiedener Kategorien des Unvollkommenen – vom Natur- und Kunsthässlichen über das Widrige und letztlich bis zum Bösen, das er in das Verbrecherische, das Gespenstische und das Diabolische aufteilt – endet die Darstellung des Hässlichen bei der Karikatur. Für die Auseinandersetzung einer dandyistischen Ästhetik als Exzess der Distinktion im auslaufenden 19. Jahrhundert sind vor allem Rosenkranz' Aussagen zum Bösen als dem Diabolischen, als διαβάλλειν (diaballein, d.h. trennen, unterscheiden) von Interesse. »In diese Hölle des Schönen wollen wir hier niedersteigen.«[46]

Rosenkranz koppelt die Frage nach einer nicht nur bloß literarischen oder auch ästhetischen Mode der Satans-Faszination deutlich an die Attribute des Dandyismus. Er bezieht sie auf eine »satanische Schnöseligkeit«[47] in der Literatur. Indem er diese satanische Mode gleichzeitig in die Diskussion um den Dekadenzdiskurs implementiert, diversifiziert er dandyistische Diskurse in den Kontext um den Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

> »Aus den unruhig ermatteten, genußgierig impotenten, übersättigt gelangweilten, vornehm zynischen, zwecklos gebildeten, jeder Schwäche willfahrenden, leichtsinnig lasterhaften, mit dem Schmerz kokettierenden Menschen der heutigen Zeit hat sich ein ideal satanischer Blasiertheit entwickelt, das in den Romanen […] mit dem Anspruch auftritt, für edel gehalten zu werden, zumal diese Helden gewöhnlich viel reisen, sehr gut essen und trinken, die feinste Toilette machen, nach Patschouli duften und elegante weltmännische Manieren haben.«[48]

Blasiertheit

Hermann Bahr (1863-1934) kennzeichnet in seinen *Studien zur Kritik der Moderne* einen »neuen Satanismus« in Absetzung zur Teufelsanbetung und dem Hexenwesen des Mittelalters: »Er ist nicht die jähe Aufwallung unbändiger Kräfte, sondern kalte Berechnung künstlicher Genüsse. Es ist ein lebemännischer Satanismus.«[49] Die kalte Berechnung der vor allem als ›künstlich‹ etikettierten Genüsse implementiert eine hedonistisch ästhetizistische Ökonomie in den Zusammenhang des Dandyismus des Teufels bzw. in den Diskurs um den Dandyismus als solchen.

---

45 Die Nähe des Bösen zum Komischen findet man etwa auch bei Kierkegaard. Vgl. Sören Kierkegaard: Der Begriff der Angst. In: Ders: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2010, 3. Aufl., 441-640, 603. Vgl. Kapitel 5.2.

46 Rosenkranz, 11.

47 Ebenda, 357.

48 Vgl. ebenda, 357f.

49 Hermann Bahr: Kritisches. In: Ders: *Kritische Schriften in Einzelausgaben. Band 4. Studien zu Kritik der Moderne*. Weimar 2013, 2. Aufl., 1-33, 29.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Blasiertheit, wie im vorherigen Kapitel bereits kurz angedeutet, wird von Georg Simmel in seiner *Philosophie des Geldes* in einen Zusammenhang mit Verschwendung gestellt. Gerade diese ist ein Topos der Dekadenz.[50]

Aus diesem Bild resultiert eine spezielle, man könnte auch sagen, spielerische Relation des Dandys zum Geld: »Doch der Dandy trachtet nicht nach Geld als nach etwas Wesentlichem; ein unbeschränkter Kredit würde ihm genügen; diese grobe Besitzgier überläßt er den gewöhnlichen Sterblichen«[51], schreibt Baudelaire. Geld ist für ihn niemals Selbstzweck. Die Akkumulation ist ihm fremd. Er entwertet den Kapitalzusammenhang, indem er radikal verschwendet. Geld wird vom Dandy als Medium der Ästhetik instrumentalisiert. Geld – hoch artifiziell, hoch symbolisch – ist ein Parademedium des *l'art pour l'art*. Der Komplex aus Dandyismus, Ästhetizismus und Verschwendung verdeutlicht sich in der ästhetizistischen Literatur. Der archetypische Text dieser Ausrichtung dekadenter Verschwendung ist wiederum Joris-Karl Huysmans Roman *À rebours*.

Die unproduktive Verausgabung durch Luxusgüter, wie im Zusammenhang mit der angesprochenen Schildkröte, findet in Gold und Edelsteinen einen Kulminationspunkt, insofern man nach Georges Bataille das Folgende beachtet: »Juwelen müssen nicht nur schön und glänzend sein […], sondern erst das Opfer eines Vermögens, dem man ein Diamantenkollier vorzieht, macht das Faszinierende […] aus.«[52] Eine akzelerierende Steigerung der Genusserfahrung, die immer subtilere Unterscheidungen erfordert, dient dem Dandy vermeintlich zur Flucht aus oder zur Verweigerung der Produktionszirkulation. Sie hebt aber die Produktion nicht aus der Zirkulation heraus, sondern vielmehr auf eine erweiterte ontologische Ebene. Der Dandyismus macht sie somit vielmehr zur akzelerierten, problematischen Basis seiner Subjektivierung.

Blasiertheit im Zusammenhang mit Produktion erweist sich ebenso als interessanter Faktor für Verschwendungszusammenhänge, der sich, da durch den Verschwendungsakt nichts gewonnen werden kann, letztlich immer nur selbst reproduziert. Georg Simmel hatte, wie im Zusammenhang zur Dingkultur des 19. Jahrhunderts angeklungen, die Blasiertheit innerhalb der Geldwirtschaft bereits in ein Wechselspiel mit der Distinktion gebracht. »Die entscheidende Nüance ist hier also nicht die Entwertung der Dinge überhaupt, sondern die Indifferenz gegen ihre spezifischen Unterschiede […].«[53] Die Blasiertheit ist als Bezeichnung eines ursprünglich pathologischen Zustandes einer Reizüberflutung, einer Übersät-

50 Teile dieses Abschnittes 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.

51 Ebenda, 242.

52 Georges Bataille: »Der Begriff der Verausgabung« (1933), in: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie,* Berlin 2001, 7-31, 13.

53 Simmel: Geld, 335.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tigung aus dem französischen *blasé* entlehnt. Sie steht in einem Assoziationsfeld mit Hochmut, Eitelkeit und Selbstherrlichkeit und gleichzeitig erweist sie sich als diagnostischer Schlüsselbegriff in Prozessen der Abstumpfung, der Emotionslosigkeit, Langeweile und sozialer Distanz des 19. Jahrhunderts.[54]

Blasiertheit umschreibt demnach einen Zustand, der aufgrund exzessiver Genusserfahrung eine lebensüberdrüssige Übersättigung suggeriert. »[B]lasiert ist derjenige, der durch sein Verhalten zu verstehen gibt, niemand sei es wert, seine Aufmerksamkeit zu erregen, nichts gäbe es, was er nicht bereits erlebt und ausgekostet habe.«[55] Die vermeintlich so dandyistische Weltgewandtheit schlägt immer wieder in Lethargie und Langeweile um. Durch die schiere Häufung vermeintlicher Genüsse lassen sich gleichsam keine Unterschiede zwischen diesen mehr ausmachen. Die Blasierten können nur durch weiter akzelerierende Steigerung der Genusserfahrung, durch noch feinere Unterscheidungen, durch immer subtilere Distinktionen, die Schleife weiter durchlaufen, um dem *Ennui* kurzfristig zu entkommen. Simmel führt dies in seinem Text *Die Großstädte und das Geistesleben* weitergehend aus. Sein Schlagwort von »der Steigerung des Nervenlebens«[56] akzentuiert eben jenen Prozess blasierter Produktivitätszwänge.

Neben der in *Der Philosophie des Geldes* bereits aufgezeigten Blasiertheit, welche aus der Distinktionsnivellierung der Dinge in der Geldwirtschaft resultiere, bietet das *environment* der Großstadt nach Simmel einen weiteren Akzelerationsfaktor. Die beschleunigten, künstlichen, nicht-natürlichen Umgebungen der Massenstädte evozieren nach Simmel eine so rasche Folge an Nervenreizen, sodass diese neben dem maßlosen Genussleben als Ursprungsquelle die Blasiertheit als paradigmatischen Seelenzustand des Großstädters zufolge habe. Die Ausprägung dandyistischer Blasiertheit zum einen aus der Extrapolation aus dem Satanisch-Luziferischen und zum anderen aus der Subversion der Geldwirtschaft kulminiert in einer künstlichen Umgebung der Großstadt als Manifestierung des Künstlichen, Beschleunigten und Heterogenen.

In den ästhetischen Komplexen des Dandyismus wird das Künstliche in einer Selbstermächtigungsgeste auf die Spitze getrieben. Diese Geste subvertiert die psychopathologische Diagnostik, indem sie das angebliche Phlegma des psychopathologisch Blasierten unterläuft, und zwar vor allem dergestalt, dass der Dandyismus Blasiertheit als produktiven Prozess ausgestaltet. Blasiertheit ist, und darin liegt die Produktivität unter der Perspektive ästhetizistischer Diversifikation »rettungslos in Äußerlichkeiten verstrickt, am Exterieur orientiert.«[57] Sie strebt nach

54 Vgl. zur Pathologie der Blasiertheit: Nikolaus Petrilowitsch: Zur Psychologie und Psychopathologie der Blasiertheit. In: Ders.: *Charakterstudien*. Basel 1969, 24-38.

55 Ebenda, 26.

56 Simmel: Großstadt, 116.

57 Vgl. Nikolaus Petrilowitsch: Zur Psychologie und Psychopathologie der Blasiertheit. In: Ders.: *Charakterstudien*. Basel 1969, 24-38, 27.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Außen, diversifiziert sich in der Relation zwischen Umgebenden und Umgebenem und macht als akzelerierte Form der Aisthetik die Relationalität von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen zur Bedingung der Subjektivität in Umgebungen. *Esse est percipi* wird im Dandyismus auf eine radikale Weise zur Bedingung, sowohl ontologisch als auch im Hinblick auf die weitere Auseinandersetzung, technologisch.

Satans-Litaneien

Was lässt sich aus dem zuvorderst Pathologischen der Blasiertheit für den ästhetischen Diversifikations- und Produktionsprozess des Dandyismus ableiten?

Neben den theoretisch-ästhetischen Auseinandersetzungen bei Simmel oder Rosenkranz sorgt auf dem literarischen Tapet des 19. Jahrhunderts eine vermeintliche Satansfaszination spätestens seit Baudelaire nicht nur für Distinktion, sondern evoziert eine literarische Mode des Bösen, Unheimlichen und Esoterischen unter den später als dandyistisch oder in Kritik darauf als dekadent etikettierten Kunstschaffenden. Diese bringen eine spezielle, weit heterogenere und produktive Blasiertheit in Stellung, als es die Psychopathologie diagnostiziert.

Baudelaires *Les Litanies de Satan* (die Satans-Litaneien) ca. 1857, Barbey d'Aurevillys *Les Diaboliques* (Die Teuflischen) von 1874 wie auch Huysmans *Là-bas* (Tief Unten) von 1891[58] provozieren sowohl Nachahmende als auch massive Kritik in Form eines Degenerations-Diskurses, wie ihn als prominentester Kritiker der Arzt Max Nordau in seinem zweibändigen Werk *Entartung* von 1893 zusammenfasst:

> »In der gesitteten Welt herrscht unverkennbar eine Dämmerstimmung, welche sich unter Anderm auch in allerlei seltsamen ästhetischen Moden ausdrückt. Alle die neuen Richtungen […] der Decadentismus, der Neomystizismus und ihre Unterformen, sind Kundgebungen der Entartung und der Hysterie und mit deren klinisch beobachteten und unzweifelhaft festgestellten geistigen Stigmaten identisch.«[59]

Die im Dandyismus produktive Blasiertheit zeigt sich in Hinblick auf die Affinität zum Diskurs um den Teufel nicht nur allein in Form seines hochmütigen Revoltierens, seines *non serviam*, sondern dieses reicht – und darin liegt die dezidierte Leistung der dandyistisch ausgeprägten Literatur – in seiner Produktivität tiefer und über das 19. Jahrhundert hinaus.

Im Falle des lyrischen Sprechaktes in Baudelaires *Les Litanies de Satan* beispielsweise zeigt sich eine weitaus heterogenere Inanspruchnahme Luzifers, als es der ästhetizistisch oder davor der romantische Zugriff anfänglich vermuten lassen.

58 Vgl. Baudelaire: Satans-Litaneien. Vgl. Jules Barbey d'Aurevilly: *Die Teuflischen*. Bremen 2012. Vgl. Joris-Karl Huysmans: *Tief unten*. Zürich 1987.

59 Nordau 1, 79. Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Baudelaire schreibt: »O du, der klügste und schönste der Engel, Gott, vom Schicksal verraten und der Lobpreisungen beraubt, O Satan, erbarme meines langen Elends dich!«[60] Auf den ersten Blick findet ein banaler Austausch, eine Umcodierung von Gott und Satan statt. In gewissem Sinne führt Baudelaire damit eine Umwertung der Werte vor.[61] Aber auf den zweiten Blick rückt der Teufel unter der Feder Baudelaires in durchaus weitergespannte diskursive Felder ein, die weitab davon sind, bloß eine Ersetzung des christlichen Gottes zu postulieren. Satan ist sowohl »vertrauter Heiler der menschlichen Ängste«[62] und gleichzeitig derjenige, der »aus Liebe selbst die Aussätzigsten, die verfluchten Parias die Lust des Paradieses kennen [lehrt]«[63], wie auch eine Figur, die »dem Geächteten jenen gelassenen und hohen Blick verleih[t], der ein ganzes Volk rings um das Blutgerüst [échafaud] verdammt«.[64] Satan wird hier zu einer Bezugsgröße der Benachteiligten, der Wenigen und gleichzeitig der Elitären. Er fungiert als Tröster der Ausgestoßenen und als Vermittler einer durch ihn verliehenen Überlegenheit, eben jener produktiven Blasiertheit des Einzelnen gegenüber der Masse. Satan wird zu einer Chiffre der Selbstermächtigung:

Satan wird durch Baudelaires Sprechakt zum »complice subtil«[65], zu einem Verbündeten, sei es in der Plötzlichkeit des Unfalls (»du, der mit Zauberkraft, die alten Knochen des verspäteten Betrunknen schmeidigt, über den die Pferde trampeln«[66]) oder in der Bewusstlosigkeit des Schlafes (»Du, dessen breite Hand dem Schlafwandler die Abgründe verdeckt hält, der am Rand der Dächer irrt«[67]). Der Teufel rückt durch Baudelaires lyrische Anrufung zum »Stab der Verdammten, Lampe der Erfinder, Beichtiger der Gehenkten und Verschwörer«[68] und damit in die Position eines Beistandes der Unterdrückten auf. Gleichzeitig wird aus ihm eine prometheische Figur, die die Erfinder und Techniker auf dem Weg der Selbstermächtigung durch die Technik anleitet. Wie bereits in der Deutung Luzifers als

60 Charles Baudelaire: Satans-Litaneien, 315. Im Original: »O toi, le plus savant et le plus beau des Anges, Dieu trahi par le sort et privé de louanges/O Satan, prends pitié de ma longue misère!«.

61 Vgl. dazu auch: Roger Caillois: Die Geburt Lucifers. In: Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.): *Riten der Selbstauflösung*. München 1982, 27-33, 27.

62 Vgl. ebenda. Im Original: »Guérisseur familier des angoisses humaines,«.

63 Ebenda. Im Original: »Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits/Enseignes par l'amour le goût du Paradis,«.

64 Ebenda. Im Original: »Toi qui fais au proscrit ce regard *calme* et haut Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud,«.

65 Ebenda, 316.

66 Ebenda. Im Original: »Toi qui, magiquement, assouplis les viex os/De l'ivrogne attartdé foulé par les chevaux,«.

67 Ebenda. Im Original: »Toi dont la large main cache les précipices/Au somnambule errant au bord des édifices,«.

68 Ebenda. Im Original: »Bâton des exilés, lampe des inventeurs/Confesseur des pendus et des conspirateurs«.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sisyphosfigur liegt in ihm ein revolutionäres, politisches Potential im Kampf des unterdrückten Engels, der sich selbst erhebt. Was in der Perspektivierung Baudelaires dabei jedoch hinzukommt und eine produktivere Subversion der pathologischen Verweigerung inauguriert als lediglich die Schönheit des scheiternden Protests, ist der spezifische Charakter blasierter Selbstermächtigung eines satanischen Vermittlers (Mediums). Dieser satanische Vermittler verliert sich eben nicht nur in der Melancholie des schönen Rebellen, sondern elaboriert ein viel weitreichenderes revolutionäres Potential in der Mobilisierung der Technik.

In der literarischen Ansprache Baudelaires wird daraus eben nicht nur eine Artikulation der Distinktion. Walter Benjamin schreibt zu Baudelaires Inanspruchnahme des Teufels: »Satan erscheint in seinem luziferischen Strahlenkranz: als Verwahrer des tiefsten Wissens, als Unterweiser in den prometheischen Fertigkeiten, als Schutzpatron der Verstockten und Unbeugsamen.«[69] Diese Blasiertheit extrapoliert einen neuen spezifischen und weittragenden dandyistischen Zugang zur Ästhetik und letztlich, über den Künstlichkeitsbezug, vor allem zur Technik und Umgebung. Man kann hierbei von einer sich selbst ermächtigenden Gottgleichheit ausgehen, die über die satanische Blasiertheit codiert wird, welche in technischen und ästhetischen Prozessen ihren Komplex entfaltet. Denn die Blasiertheit in ihrer produktiven Intentionalität steuert auf ein Entäußern zu. Der Dandyismus entwirft sich damit zu einem Ensemble von Künstlichkeiten, das sich als Maskenspiel einer prototechnischen Entwicklung lesen lässt, in dem das Humane dem Non-Humanen den Weg bereitet.

Überdruss und Abwehr

Blasiertheit muss sowohl als Ergebnis der Reizüberflutung als auch als Reizabwehr verstanden werden. Diese Ambivalenz ist auch symptomatisch für den Dandyismus. Marshall McLuhan wendet in seiner Theorie der Elektrotechnik als Exteriorisierung des Zentralnervensystems das Prinzip der Blasiertheit auf technische bzw. technologische Bedingungen an: »Unter körperlichem ›Streß‹ oder bei Überreizung schützt sich das Zentralnervensystem selbst aktiv mit der Waffe der Amputation oder Absonderung […].«[70] Dieses Abschottungsprinzip bei Überreizung, welches der Blasiertheit entspricht, appliziert McLuhan im Weiteren auf artifizielle, technische Ensembles. Er begreift die Abschottung vor Sinnes- bzw. Nervenreizen als Form der (notwendigen) Selbstamputation. Diese Aussage, begreift man die Großstadt als hochtechnische Umgebung, weist interessante Konvergenzen zur Theorie Georg Simmels auf:

69 Benjamin: Paris, 20.

70 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel 1995, 2. Aufl., 75.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Das Prinzip der Selbstamputation, die das Zentralnervensystem sofort vom Druck befreit, läßt sich ohne weiteres auf den Ursprung der Kommunikationsmedien – von der Sprache bis zum Computer – anwenden. Physiologisch spielt das Zentralnervensystem, jenes elektrische Netz, das die verschiedenen Medien unserer Sinnesorgane koordiniert, die Hauptrolle. Was immer seine Funktion stört, muß unterdrückt, lokalisiert oder abgetrennt werden […].«[71]

Mit Hilfe von McLuhans Perspektive wirft die Blasiertheit *cum grano salis* einen langen technologischen Schatten. Es ist für den dandyistischen Zusammenhang hierbei nicht belanglos, dass McLuhan diesen Komplex aus Selbstamputation und Selbstbetäubung am Narzissmythos und demnach letztlich am narkotisierenden Spiegelbild entwickelt. Denn ebenso leitet Baudelaire sein Diktum »Der Dandy muß sein ganzes Streben darauf richten, ohne Unterbrechung erhaben zu sein; er muß leben und schlafen vor einem Spiegel«[72] aus diesem Mythos ab. Genauso spielen, wie angedeutet, Narkose sowie die Akzeleration des Nervenlebens als zwei Faktoren, die man sowohl im Dandyismus als auch in der Medientheorie McLuhans findet, innerhalb ›künstlicher Paradiese‹ eine enorme Rolle. In der Digitalität sowie in der technologischen Umgebung steigert sich die dandyistische Praxis des Spiegelns ins Unermessliche. »Das Leben im Netz ist ein Leben vor dem Spiegel fremder Blicke.«[73]

Manipulativer Modus der Blasiertheit

Die produktive Blasiertheit in ihrer ästhetischen Ausgestaltung zeigt sich in erster Provenienz in der Literatur. Oscar Wildes Bonmots seiner Paradefigur des blasierten Dandys Lord Henry Wotton elaborieren einen ästhetizistischen Sprechakt der Selbstermächtigung des Künstlichen: »Natürlich sein ist bloß Pose […].«[74] Ein Kennzeichen einer literarisch formierten Blasiertheit offenbart sich bei Wilde vor allem in einem Rückzug ins Paradox. »Der einzige Weg sich einer Versuchung zu entledigen ist, ihr nachzugeben.«[75] Oder noch symptomatischer: »Ich liebe das Spiel. Es ist soviel wirklicher als das Leben.«[76] Neben dem offensiv kokettierend vorgetragenen und letztlich inkorporierten Paradox zeigt sich eine weitere literarische Inanspruchnahme des Blasierten im Modus der Verführung und der Manipulation.[77]

---

71 Ebenda, 75f.
72 Vgl. Baudelaire: Raketen, 224.
73 Klaus Bartels: Selbstverkunstung, Denaturalisierung, Auflösung: Der Dandy als postmoderner Sozialisationstyp. In: Stephan Porombka, Susanne Scharnowski (Hg.): *Phänomene der Derealisierung*. Wien 1999, 225-245, 238.
74 Wilde: Dorian, 15.
75 Ebenda, 29.
76 Ebenda, 93.
77 Vgl. dazu Kapitel 6.2.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der ästhetizistische Dandy, so scheint es, ist immer auch ein Trickster.[78] Manipulation wird hierbei als eine mehr oder weniger subtile Einflussnahme verstanden, die sich eines nicht bloß nur ästhetisch induzierbaren Reiz-Reaktionsschemas bedient: Um die blasierten Nerven anzutreiben oder zur Re-Aktion zu zwingen, werden immer raffiniertere (Macht-)Spiele, Szenarien oder Konstellationen ersonnen, die letztlich nur einer dandyistischen Oberflächenrezeption, einer radikalen Ästhetik der Selbst-Zerstreuung dienen.

Dieser manipulative Modus des Blasierten zeigt sich sowohl im Bereich des Amourösen und des Verbrechens als auch in der (politisch-gesellschaftlichen) Intrige. Ebenso prozessiert der Bereich der Manipulation, essentiell für die weitere Betrachtung, auf einer technischen Ebene als Modus der Anpassung und Veränderung der Umgebung. Diese Art der Manipulationsformierung führt zum Topos des Luziferischen zurück, da es den Teufel als den paradigmatischen Verführer, Vertragspartner, Verbündeten aufruft.

»Es lag etwas unheimlich Reizvolles darin, Einfluß auszuüben. Keine andere Tätigkeit kam dem gleich. Seine Seele in eine anmutige Form zu gießen und sie einen Augenblick darin verweilen zu lassen; die Ansichten des eignen Geistes als Echo zurückkehren zu hören […].«[79] Diese luziferische Assistenz zeigt sich im Monolog Henry Wottons als Performanz blasierter Selbstermächtigung. Diese wird innerhalb einer Feedbackschleife aus Einflussnahme, Manipulation und zurückgeworfener Wirkung, letztlich selbstbespiegelnd, zum Medium eines revitalisierten aristokratischen Souveränitätskalküls.

Als Paradefigur solchen Taktierens erweist sich neben Wildes Henry Wotton Des Esseintes in *À rebours*. Dieser versucht aus eben jenem beschriebenen Kalkül – vor allem zur eigenen Zerstreuung und zur Kompensation seines *Ennuis* – aus einem jungen Mann einen Verbrecher zu modellieren.[80] Er beeinflusst seine Straßenbekanntschaft dergestalt, dass er den jungen Mann durch die finanzielle Ermöglichung regelmäßiger Bordellbesuche moralisch und physisch zu verderben trachtet, um ihn durch den plötzlichen Entzug der ›Förderung‹ in Konflikt mit dem Gesetz zu bringen.

> »›Du liegst falsch, aber ganz falsch‹, versetzte er. ›Die Wahrheit ist, daß ich einfach einen Mörder heranziehen will. Hör gut zu wie ich das begründe. Dieser Junge ist unberührt und in einem Alter, da das Blut kocht; er könnte den Mädchen in

78 Vgl. Erhard Schüttpelz: Der Trickster. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechttriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, 208-224.

79 Wilde: Dorian, 47.

80 Dies ist im Übrigen ein Sachverhalt, der in HANNIBAL reproduziert und ausgestaltet wird. Hannibal Lecter manipuliert alles und jeden in seiner Umgebung. Nur so kann er letztlich so lange als Täter unerkannt bleiben.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> seinem Viertel nachlaufen, ehrlich bleiben und sich trotzdem vergnügen, kurz: in den Genuß seines kleinen Anteils am eintönigen Glück bekommen, das den Armen zusteht. Bringt man ihn jedoch hierher, in all diesen Luxus, von dem er nie etwas ahnte und der sich ihm zwangsläufig tief einprägen wird, und schenkt man ihm nun alle vierzehn Tage dies unverhoffte Glück, wird er sich an die Freuden gewöhnen, die seine Mittel ihm versagen. Nehmen wir ferner an, daß sie ihm binnen nur dreier Monate absolut unentbehrlich geworden sind – und ich sie in solchen Abständen zuteile, laufe ich nicht Gefahr, ihn zu übersättigen – und daß ich am Ende dieser drei Monate die kleine Rente streiche, die ich dir im voraus für diese gute Tat bezahlen werde, wird er eben stehlen gehen, damit er sich hier aufhalten kann. […] Zum Äußersten getrieben, wird er, hoffe ich, den Herrn töten, der zur Unzeit erscheint, während er versucht, dessen Sekretär aufzubrechen […].«[81]

Verführung, respektive Manipulation im dandyistischen Zusammenhang erweist sich auf den ersten Blick als Sprech- und letztlich Schreibakt. Denn selbst die Anekdoten über Brummells Einflussnahmen auf die Londoner Gesellschaft etwa sind schriftlich dokumentierte, literarisch geformte Vermittlungen. Manipulation findet niemals ohne Medium statt, selbst wenn sie durch basale Werkzeuge, wie die, dem Wortstamm bereits abzulesende, menschliche Hand hervorgerufen wird. Das Schreiben über Verführung sowie die Verführung durch das Schreiben, durch die Lektüre, etwa bei Wilde, Huysmans oder auch bei Baudelaire, setzt gleichsam auch eine Verführung, Assistenz durch verschiedenste Medien (Buch, Bild, Graphik etc.) voraus, sodass im Komplex Dandyismus ebenso von einer Verführung zweiter Ordnung durch das ästhetische und technische Medium gesprochen werden muss. Im Falle des *Dorian Gray* gelangt die Exaltation des titelgebenden Protagonisten nach der Lektüre eines bestimmten Buches zur vollen Blüte.[82] Die literarische Komposition wird zur ästhetizistischen Beschwörungsformel: Rhythmus, Wohlklang, Tempo.

Man könnte meinen, Texte stimmten Sirenengesänge an, die den Leser Dorian Gray in den Bann ziehen und gefangen nehmen. Bücher erweisen sich als Pharmakon, Heilmittel und Gift.[83] Sie sind selbst ein künstliches Paradies, ihre Lektüre, wie jedes Lesen grundsätzlich, als solches (be-)rauschend, einnehmend, manipulierend. Eine »Pharmako-Abhängigkeit, mit der die Literatur heimlich immer assoziiert worden ist«.[84] Oder wie es Friedrich Kittler provokativ diagnostizierte: »Die Bücher, vordem nur reproduzierbare Buchstabenmengen, reproduzieren

81 Huysmans, 90.

82 Vgl. dazu Kapitel 6.2.

83 Vgl. zum Buch als Pharmakon: Bernard Stiegler: *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*. Frankfurt a.M. 2008.

84 Ronell, 17.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

fortan selber. Aus dem gelehrtenrepublikanischen Kram in Fausts Studierzimmer ist eine psychedelische Droge für alle geworden.«[85] Es ergeben sich verschiedene Manipulationsebenen und Ordnungen im dandyistischen Schreib-, Sprech- und Lese-Akt. Diese verweisen nicht nur auf Distinktion und Verweigerung: Denn in prägnanterer Weise wird aus dem vermeintlich blasierten Rückzug eine nach außen drängende Ermächtigungsgeste, ein Vorstoß: »Mehr als einer schreibt wahrscheinlich wie ich und hat schließlich kein Gesicht mehr. Man frage mich nicht, wer ich bin, und man sage mir nicht, ich solle der gleiche bleiben.«[86] Michel Foucaults Feststellung am Ende der Einleitung der *Archäologie des Wissens* lässt sich als Prozess des Zurücknehmens und Verschwinden des Menschen und ebenso aus philologischer Perspektive als Akt des Lesens akzentuieren, der aus blasierter Perspektive das ›Humane‹ der Lesenden zu nivellieren vorgibt.

Schreiben und Lesen erscheinen, folgt man der Foucaultschen Analyse, als Selbstentzug und als Akt der Maskierung. Der Prozess ›kein Gesicht (mehr) haben zu wollen‹, sich nicht nur durch das Schreiben, sondern vielmehr durch Lektüre einer bestimmten Literatur zu entziehen, ist ein blasiertes Moment der Distanznahme und eine Selbsterhöhung ins Künstliche.

Der dandyistische Lektüreprozess ist ein aristokratischer Leseakt: »[N]ichts verschlingen, nichts verschlucken, sondern weiden, sorgsam abgrasen, zur Lektüre jener heutigen Autoren die Muße früherer Lesegewohnheiten wiederfinden: ein *aristokratischer* Leser sein.«[87] Die vom Dandyismus besetzte Lücke der verschwindenden Aristokratie im 19. Jahrhundert wird auch über eine blasierte Lektürehaltung als Aneignungsgeste geschlossen und nicht nur über Verhaltensmuster oder gesellschaftliche Strategien revitalisiert.

Vom Lesen nochmals zurück zur Subjektivierungsstrategie der Exposition: Die Blasiertheit, in ihrer produktiven Spielart, erweist sich als ein Exteriorisierungsprozess dandyistischer Ästhetik in Umgebungen. Der Personenstatus wird unter Priorisierung der Ästhetik und des Artifiziellen verborgen, maskiert und unterwandert.

Dieser Prozess des Rückzugs des humanen, subjektiven oder auch figuralen Teils des Dandyismus verläuft zugunsten einer auf den ersten Blick paradoxen Proliferation des Nicht-Menschlichen, Künstlichen und Technischen aus einer doch vermeintlich so höchst individuellen Selbststilisierung dandyistischer Figuren. Aus der Blasiertheit einer vornehmlich pathologischen Attitüde der Kälte, Überheblichkeit und Selbstermächtigung bricht sich eine Diversifikationsbewegung dandyistischer Ästhetik Bahn in verschiedenen Ensembles: Es ist eine Proliferation ins

85 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 1900*. München 2003, 143.
86 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.1981, 30.
87 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M. 1974, 20.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Technische. Im nächsten Abschnitt wird die als Gegenstück zur Blasiertheit in der Produktion von Subjektivität bezeichnete Langeweile elaboriert.

5.3 Zersetzende Langeweile

> »So ist die Langeweile nichts anderes als die Auflösung des Schmerzes in der Zeit.«[88]

> »Und Langeweile ist das Gitterwerk, vor dem die Kurtisane den Tod neckt.«[89]

Charles Baudelaire richtet sich zu Beginn seiner *Fleurs du Mal* an die Lesenden. In diesen erkennt er verwandte Seelen. Der Teufel wird auch hier als Gewährsmann der Lektüre anempfohlen. »Satan der Dreimalgroße ist es, der auf dem Pfühl des Bösen lange unsern Geist wiegt«.[90] Wieder steht der Leibhaftige als Puppenspielerfigur im Hintergrund. »Der Teufel hält die Fäden, die uns bewegen!«[91] Bemerkenswert bei der lyrischen Ansprache *An den Leser* Baudelaires ist hier nicht allein der abermalige Teufelsbezug, sondern die Konklusion des Gedichts.

Denn die Ansprache schließt mit einem Schmerzensschrei, der die andere Seite teuflisch-dandyistischer Blasiertheit offenlegt und die Produktionsbedingungen sowohl der *Blumen des Bösen* als auch des Dandyismus grundiert. Unter all den von Baudelaire aufgezählten Übeln in Tiermetaphern von »Affen, Skorpionen, Geiern, Schlangen«, in der ganzen »ruchlosen Menagerie unserer Laster«[92] der letzten beiden Strophen, versteckt sich das böseste und hässlichste der Monster. »Ob es gleich keine großen Glieder [*ni grands gestes*] reckt, noch laute Schreie ausstößt, zertrümmerte es gern die ganze Erde, und gähnend schluckte es die Welt ein«.[93]

Es ist kein Zustand der großen Geste, wie Baudelaire schreibt, sondern der zersetzenden Subtilität und distanzierten Starre. Aus diesem heraus entlädt sich alles Unglück, alle Gewalt. Die letzte Strophe nennt den Übeltäter beim Namen:

---

88 Ernst Jünger: Über den Schmerz. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 7*. Stuttgart 1979, 143-191, 156. (Im Folgenden: Jünger: Schmerz).

89 Benjamin: Passagen 1, 110.

90 Charles Baudelaire: An den Leser. 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., 55-57. (Im Folgenden: Baudelaire: An den Leser). Im Original: »Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste/Qui berce longuement notre esprit enchenté«.

91 Ebenda. Im Original: »C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!«.

92 Ebenda, 57.

93 Ebenda. Im Original: »Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grand cris/Il ferait volontiers de la terre un débris Et dans un baillement avalerait le monde«.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Die Langeweile ists! – Das Auge schwer von willenloser Träne, träumt sie von Blutgerüsten, ihre Wasserpfeife schmauchend«[94]. Aus der Langeweile heraus wachsen die Blumen des Bösen, und es wächst die Blasiertheit des Dandyismus. Die zersetzende, schmerzhafte Langeweile erweist sich als fruchtbarer Boden, insofern sie in der Flucht aus ihr Aktivität provoziert. Bevor Baudelaire seine Lesenden in den Garten der bösen Blumen entlässt, adressiert der Dichter seine Leidensgenossen. »[D]u kennst es, Leser, dieses zarte Scheusal, – scheinheiliger Leser, – Meinesgleichen mein Bruder!«[95] Baudelaires *Ennui* drückt eine Entfremdung des Subjektes in großstädtischen Umgebungen aus und wendet sich an solche reizüberfluteten, blasierten und vom *Ennui* geschüttelten Lesende. »Mit ihrer [der Lesenden (F.H.)] Willenskraft und also auch wohl ihrem Konzentrationsvermögen ist es nicht weit her; sinnliche Genüsse werden von ihnen bevorzugt; sie sind mit dem spleen vertraut, der dem Interesse und der Aufmerksamkeit den Garaus macht.«[96]

Melancholie, ein ganz besonderer Saft

Der Spleen, aus dem Englischen für Milz, als der Sitz der schwarzen Galle (mélaina cholé, μέλαινα χολή) wurde von Baudelaire in den *Blumen des Bösen* als Terminus für einen schmerzhaften, zersetzenden Gefühlszustand eingeführt. Die Erkrankungen dieses Organs wurden als Ursache für die daher so bezeichnete Melancholie, die Schwarzgalligkeit, angesehen, welche man heute sowohl mit Depressions- als auch mit Manie-Zuständen gleichsetzen kann.[97]

Mit dem Akzent auf Spleen, Melancholie und *Ennui* knüpft Baudelaire an die antike, bis ins Mittelalter und die Neuzeit breit rezipierte, Säftelehre (Humoralpathologie) an. »Vier Säfte gibt es im Körper: Blut mit Galle, Phlegma, Melancholie.«[98] Je nachdem welcher Saft überwiegt, ergibt sich das jeweilige Krankheits- und Gemütsbild, welches sich sowohl in die Medizin als auch in die Ästhetik zu einer Typologie, in Form einer Temperamentenlehre, eingeschrieben hat. Überwiegt das Blut, ist man ein heiterer, fröhlicher, aber auch zum Exzess und zur Unstetigkeit neigender Sanguiniker. Überwiegt die (gelbe) Galle, ist die jeweilige Person ein Choleriker, der sich durch Aggressivität, Unausgeglichenheit und Jähzorn auszeichnet. Der Phlegmatiker ist dessen schwerfälliges und träges Pendant.

---

94 Ebenda. Im Original: »C'est l'Ennui! – l'oel chargé d'un pleur involontaire/Il rêve d'echafauds en fumant son houka.«

95 Ebenda. Im Original: »Tu le connias, lecteur, ce mostre délicat/– Hypocrite lectuer, mon semblable, – Mon frère!«.

96 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.* Frankfurt a.M. 1974, 101-149, 103. (Im Folgenden: Benjamin: Über).

97 Vgl. Kapitel 6.

98 Zitiert nach: Agamben, 31. »Quatuor humores in humano corpore constant: Sanguis cum cholera in phlegma, melancholia«.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Melancholiker, der von schwarzer Galle heimgesuchte Typus, ist derjenige, der die weitreichendste kulturgeschichtliche Karriere gemacht hat.[99] Agamben zufolge wird Melancholie assoziiert mit der Erde, dem Herbst und dem Winter, der Kälte, dem Norden sowie der Farbe Schwarz.[100]

> »Das physiologische Krankheitsbild der abundantia melancholiae umfaßt eine Schwärzung der Haut, des Blutes und des Urins, Verhärtung des Pulses, Sodbrennen, Flatulenz, saures Aufstoßen, ein Sausen im linken Ohr, Verstopfung oder Überschuß an Exkrementen sowie düstere Träume. Unter den Krankheiten die sie hervorrufen kann, werden Hysterie, Raserei, Epilepsie, Aussatz, Hämorrhoiden, Krätze und Selbstmordneigung genannt.«[101]

Der Melancholiker ist eine grübelnde, verzweifelte und unstete Figur voller Traurigkeit, Ekel und Langeweile. Dem Typus des Melancholikers ist bereits seit Entstehung der Humoralpathologie die Ambivalenz aus Kreativität und Trübsinn eingeschrieben und erlebt in der romantischen Genieästhetik eine breite Ausgestaltung, die sich in den dandyistischen Künstlerfiguren fortsetzt.

Im 19. Jahrhundert, als eine produktive Phase in der kulturgeschichtlichen Entwicklung der Melancholie, sind die (Künstler-)Dandys ihre Protagonisten. Die Langeweile, dieses »delikate Monster«[102], als andere Seite der dandyistischen Proliferation, ist der weitere Gegenstand dieses Abschnittes. Sie soll an dieser Stelle theoretisch-philosophisch bestimmt werden, da diese in den nachfolgenden Kapiteln an Beispielen im Hinblick auf pathologische und politische (Gefahren-)Potenziale behandelt wird.

Wie lässt sich Langeweile näher definieren? Als Anfangsbestimmung in Abgrenzung zu verwandten Begriffen: Das Topos des *Ennui*, als Zustand einer quälenden Tatenlosigkeit, grenzt sich ab von Begriffen wie der Muße, als der kontemplativen, angenehmen Form des Nichtstuns, genauso wie vom Topos der *acedia*, der Trägheit, die zwar mit dem *Ennui* eine Form des Überdrusses gemeinsam hat, aber im Gegensatz zum *Ennui* einen Zustand eines trotzigen Nichts-tun-wollens, also einen willentlichen Zustand beschreibt.[103] Näher steht der *Ennui* dem aus dem

---

99 Vgl. Eckart Goebel: Schwermut/Melancholie. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5. Postmoderne- Synästhesie. Stuttgart, Weimar 2003, 466-486. Vgl. auch: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a.M. 2006. Vgl. auch: Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998, 3. Aufl.

100 Vgl. Agamben, 31.

101 Ebenda.

102 Vgl. Baudelaire: An den Leser.

103 Wenngleich etwa Giorgio Agamben in *Stanzen* die *Acedia* und den *Ennui* gleichsetzt, sollten diese beiden Topoi, unter Bezugnahme auf den willentlichen oder eben unwillentlichen Zustand, getrennt betrachtet werden.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Stoizismus kommendem und im Mittelalter kultiviertem *taedium vitae*, dem Lebensekel. Oscar Wilde schildert diesen in der ersten Strophe des gleichnamigen Gedichts:

»Mir meiner Jugend eigener Mörder sein
In dieses leere Daseins närrischer Tracht,
zu fühlen, wie Gemeinheit ärmer macht,
Und wie die Seele krankt in Liebespein,«[104]

Das Sinnbild für *Ennui*, wie für das *taedium vitae* bei Wilde, ist eine ereignislose Leere, die zersetzend das Subjekt zum »eigenen Mörder« macht. Wenn Subjektivität nicht stets produziert wird, zerfällt sie. Baudelaire beschreibt den Zerfall durch den *Ennui* im Abschnitt *Spleen et Idéal* der *Fleurs du Mal* im Poem *Le Gout du néant (Gefallen am Nichts)*. »Die Frühlingssonne hat ihren Duft verloren! Und die Zeit verschlingt mich Minute um Minute, wie einen frosterstarrten Körper ungeheurer Schnee;«[105] nichts scheint mehr einen Reiz auf den lyrischen Sprecher zu haben. Die Zeit quält ihn, und er ist wie in einer Starre in seiner Umgebung eingepfercht. Das Baudelairesche Ding-Werden hat seine Schattenseiten und weist so auf eine Problemstruktur der Langeweile hin, die weitere Prozesse anstößt.

Angst, Langeweile, Ekel

Die Qual der Langeweile hat etwas Verzweifelndes. In dieser Qual steckt allerdings auch die Basis dandyistischer Kreativität bzw. Produktivität. Aus diesem Grund stellt Baudelaire die Adressierung der Langeweile als Antrieb seiner *Écriture* den *Blumen des Bösen* voran. Die Langeweile wird nicht nur bei Baudelaire als das Böse und zugleich als der Nährboden der Produktivität etikettiert. Zeitgleich zu Baudelaire veröffentlicht Sören Kierkegaard (1813-1855) 1844 unter Pseudonym seine Schrift *Begriff der Angst*. Im vierten Kapitel wird, wie bei Baudelaire, der Teufel in Anspruch genommen, um zum einen die ›Angst vor dem Guten‹ zu klären und zum anderen eine Form von Mimesis für die Kontrastierung der Angst, Leere und Langeweile zu konstruieren. Der Teufel, am Beispiel des faustischen Mephistophe-

104 Oscar Wilde: taedium vitae. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Gedichte,* Band 5. Frankfurt a. M 2000, 152. Im Original: »To stab my youth with desperate knives, to wear This paltry age's gaudy livery, To let each base hand filch my treasury, To mesh my soul within a woman's hair«.

105 Charles Baudelaire: Gefallen am Nichts. 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., 207. Im Original: »Le Prientemps adorable a perdu son odeur!/Et le temps m'englouit minute par minute/Comme la neige immense un corps pris de roideur«.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

les, ist für Kierkegaard »wesentlich mimisch.«[106] In Anlehnung an Platons Kritik[107] wird diese Mimesis als dämonisch etikettiert. Kierkegaard elaboriert mittels dieser »das ästhetische Problem, wie sich das Dämonische darstellen lasse«.[108] Im Zusammenhang des Dämonischen, des Plötzlichen und der Mimesis formuliert Kierkegaard eine Theorie der Langeweile *en miniature*. Sie ist in Anlehnung an eine These Benjamins zu Baudelaire, »Konjunktion des Modernen und des Dämonischen.«[109] Bezieht man dazu noch Benjamins These mit ein, »daß das Moderne bei Baudelaire nicht allein als Signatur einer Epoche sondern als eine Energie erscheint«[110], so steht man vor einer Theorie der Langeweile, die diese, obwohl es auf den ersten Blick wie ein Paradox erscheint, als einen Dynamik anstoßenden Prozess auffasst.

Um Kierkegaards Äußerungen zur Langeweile aufzugreifen, müssen einige Implikationen seiner Theorie angedeutet werden. Bemerkenswerterweise werden Fragen des Dämonischen, der Langeweile und des Plötzlichen[111] als Frage der Theatralität behandelt. Kierkegaard selbst führt seinen Lesenden (Alltags-)Szenen vor.[112] Von der aufgrund eines nicht in die Umgebung passenden Samtlehnstuhls unheimlich gewordenen Wohnung,[113] über den enttäuschenden Kaffeegenuss beim Konditor seiner Wahl[114] wecken die verschiedenen Szenen nur dekadenten Überdruss, den er unter dem Schlagwort der Wiederholung theoretisiert. »Das einzige, was sich wiederholte, war die Unmöglichkeit einer Wiederholung.«[115] Aufgrund der Enttäuschung durch diese Unmöglichkeit der Wiederholung, zum Beispiel, dass der Genuss des Kaffees niemals der gleiche sein kann wie am Tag zuvor, stürzt der Briefeschreiber in *Die Wiederholung* (1843) in gelangweilten Lebensekel: »Mein Leben ist bis zum Äußersten gebracht; ich ekele mich vor dem Dasein, es ist geschmacklos ohne Salz und Sinn. […] Man steckt den Finger in die Erde, um zu riechen, in welchem Land man sich befindet, ich stecke den Finger ins Dasein – es riecht nach nichts.«[116] Diese Verzweiflung angesichts eines durch

106 Sören Kierkegaard: Begriff der Angst. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst.* München 2010, 3. Aufl., 441-640, 601. (Im Folgenden: Kierkegaard: Angst).

107 Vgl. Balke: Mimesis, 166.

108 Kierkegaard: Angst, 603. Der Verweis auf den Panto-Mimen, den stummen Schauspieler, drängt sich dabei ebenso auf, wie der auf den Mimus, den römischen Schauspieler.

109 Benjamin: Passagen 1, 308.

110 Ebenda, 309.

111 Vgl. Zum Diskurs um die Plötzlichkeit: Karl-Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins.* Frankfurt a.M. 1981.

112 Vgl. Balke: Mimesis, 163.

113 Vgl. Sören Kierkegaard: Die Wiederholung. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2010, 3. Aufl., 327-440, 377. (Im Folgenden: Kierkegaard: Wiederholung).

114 Ebenda, 378.

115 Ebenda, 378f.

116 Kierkegaard: Wiederholung, 410.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Langeweile hervorbrechenden Nihilismus sucht Ablenkung, braucht Reize und Probleme.[117] Die Schockstarre wird durch erhöhte Aktivität kompensiert. Dieser Antrieb aus der Langeweile zu fliehen, führt als Form der Auseinandersetzung sowohl zu einem Distanzierungsmodus des (kalten) Denkens als auch zu einer heterogenen Subjektivierungsstrategie einer hyperaktiven Produktivität, wie sie zuvor im Zusammenhang mit der Blasiertheit thematisiert wurde.

Verführung

In seiner Herausgeberfiktion *Tagebuch eines Verführers* (1843), welche als Ende des ersten Teiles seines Hauptwerks *Entweder – Oder* veröffentlicht wurde, lässt Kierkegaard den Herausgeber, den Diener des verführenden Protagonisten Johannes, in der Bemerkung über Randnotizen des Textes seine Manipulationsstrategie als *actiones in distans* bezeichnen.[118] Diese Einflussnahme aus der Ferne charakterisiert *cum grano salis* den *Modus Operandi* der Texthandlung. Das *Tagebuch eines Verführers* beschreibt die Verführung der jungen Frau Cordelia durch den Verfasser des Tagebuches Johannes. Dieser versucht, »die Aufgabe eines poetischen Lebens zu realisieren«.[119] Er bringt Cordelia dazu, ihre Verlobung *in spe* mit seinem als ›Freund‹ titulierten Rivalen Edvard zu lösen und sich daraufhin mit ihm zu verloben. Von dem Mädchen gelangweilt, manipuliert Johannes dieses jedoch wiederum soweit, ihrer beider Verlobung zu annullieren, um Cordelia ›in Freiheit zu genießen‹.

> »Nein, wenn man es dahin bringen kann, daß ein Mädchen für ihre Freiheit nur eine einzige Aufgabe hat, nämlich die, sich hinzugeben, daß sie ihre ganze Seligkeit darin empfindet, daß sie sich diese Hingabe geradezu erbettelt und doch frei ist, erst dann gibt es Genuß, dazu gehört stets ein geistiger Einfluß.«[120]

Die Figur des Verführers[121] hat weniger Interesse am Objekt seiner Manipulation, sondern mehr am Gelingen seiner Aktivität, als Flucht aus seinem *Ennui*. Die durch seinen Diener in dessen Vorwort gegebene Charakterisierung Johannes entspricht der eines Dandys. Sie orientiert sich an der zweigeteilten Texthandlung aus Verführung zur Annäherung und Verführung zur Distanznahme: »Im ersten Fall war die Pointe die, daß er egoistisch persönlich genoß, was teils die Wirklichkeit ihm

117 Kierkegaards Theorie der Wiederholung sowie seine Existenzphilosophie können hier nur andeutungsweise dargestellt werden. Vgl. zur Tragweite der Wiederholung für eine Theorie der Mimesis und in diesem Zusammenhang die Stellung der (theatralen) Posse bei Kierkegaard: Balke: Mimesis, 162-170.

118 Sören Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*. München 2010, 4. Aufl. (Im Folgenden: Kierkegaard: Verführer).

119 Ebenda, 8.

120 Ebenda, 51.

121 Vgl. zum Diskurs um Verführung, Schein und Oberflächenästhetik: Jean Baudrillard: *Von der Verführung*. München 1992, 77ff. (Neuauflage: Berlin 2012.)

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gab, womit er teils selbst die Wirklichkeit geschwängert hatte; im zweiten Fall verflüchtigte sich seine Persönlichkeit, und so genoß er denn die Situation und sich selbst in der Situation.«[122] Dieses Wechselspiel bei Kierkegaard bildet die angesprochene Produktion von Subjektivität durch Umgebungswissen ab. Die Situation wird konstituiert, und diese gestaltet im Umkehrschluss wiederum die Subjektivität des Gestaltenden: Umgebenes und Umgebendes sind auch hier unmittelbar verschränkt.

Der Protagonist erscheint als gelangweilter Hedonist, »ein solcher Mensch ist nicht immer das, was man einen Verbrecher nennen könnte, er ist oft selbst von seinen Intrigen getäuscht, und doch trifft ihn eine schrecklichere Strafe als den Verbrecher […] Seine Strafe hat rein ästhetischen Charakter«.[123] Durch zersetzende Langeweile, »in seiner unfruchtbaren Rastlosigkeit«[124] zu immer größeren Reizen getrieben, sind die Menschen und seine Umgebung Puppen und Staffage zur Produktion seines Theaters. Typische dandyistische und ästhetizistische Muster werden in der Selbstauskunft des Protagonisten ins Spiel gebracht und sind *Bekenntnisse einer Maske.*[125] Dieser Sachverhalt zeigt sich in beiderlei möglichem Genitiv als das Bekenntnis, eine Maske zu tragen, ebenso wie die Maske als das gestehende Subjekt aufzufassen. Johannes bekennt im *Tagebuch* seine ästhetizistischen Vergehen:

> »Welch ein Unterschied: unter dem Himmel der Ästhetik ist alles leicht, schön, flüchtig; wenn die Ethik dazukommt, wird alles hart, eckig, unendlich langweilig. […] Ich bin ein Ästhetiker, ein Erotiker, der das Wesen der Liebe und die Pointe darin begriffen hat […].«[126]

Blicke aus der Ferne

Wie bei Kierkegaard und nach ihm in der existenzialistischen Philosophie zu einiger Prominenz gekommen,[127] spielen Blickregime ebenso im Dandyismus eine konstituierende Rolle. Kierkegaard bereitet diese philosophische Konstellation vor,

122 Kierkegaard: Verführer, 51.
123 Ebenda, 11.
124 Ebenda, 12.
125 Entliehen vom Titel des autobiographischen Romans Yukio Mishimas. Vgl. Ders.: *Bekenntnisse einer Maske*. Zürich 2018. Die Bekenntnisse einer Maske beziehen sich auf die Tradition der autobiographischen *Confessiones* von Augustinus und *Les Confessions* von Jean-Jacques Rousseau. Da die Texte im Sinne Augustinus' aus christlicher Perspektive eines sündigenden Menschen geschrieben sind, werden vor allem die Vergehen und Begierden des jeweiligen Schreibers geschildert. Vgl. Augustinus: *Bekenntnisse. Zweisprachige Ausgabe*. Frankfurt a.M. 1987.
126 Ebenda, 80f.
127 Vgl. das Kapitel: Der Blick in: Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie.* Reinbek 2004, 10. Aufl., 457-538.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wie sie ebenso im Dandyismus Baudelaires und später etwa bei Ernst Jünger wesentlich sind.[128] So gibt Kierkegaards Verführer in seinem Tagebuch Auskunft darüber, wie man *eminus*, aus der Ferne, durch einen vergegenständlichenden Blick, Macht und Einfluss ausübt.

> »Zum Handgemenge gehört ein Händedruck, eine Berührung […] von einem Kuß, einer Umarmung ganz zu schweigen. Wer eminus kämpft, kann sich im allgemeinen nur auf sein Auge verlassen; und doch wird er, wenn er Künstler ist, diese Waffe mit solcher Virtuosität zu handhaben wissen, daß er fast dasselbe ausrichtet. Er wird sein Auge mit einer desultorischen Zärtlichkeit auf einem Mädchen ruhen lassen können, die wie eine zufällige Berührung wirkt, er wird imstande sein, sie mit seinem Auge so fest zu packen, als ob er sie mit den Armen umschlossen hielte.«[129]

Der sprunghaft flackernde Blick aus der Ferne ist ein Angriffsakt in Form einer Einflussnahme, die auf der einen Seite eine Subjektivierungsstrategie des Dandys/Verführers und auf der anderen Seite eine Vergegenständlichung der/des Verführten zur Folge hat. Der Weg über die Alltagstheatralität, der im Zusammenhang mit dem Dandyismus ebenso stattfindet, ist für Kierkegaard eine Möglichkeit der Inanspruchnahme und der Distanz zur Subjekt-Werdung.[130] Kierkegaards Thesen elaborieren eine bemerkenswerte Nähe zum Dandyismus, denn zentrale Motive seines Schreibens sind: Theatralität, Subjektivierung durch heterogene Möglichkeitsentwürfe, Lebensekel, eine Affinität zu christlich gefärbten Schattierungen des Bösen sowie in seiner *Écriture* einen Hang zur Koketterie. So bemerkt Adorno:

> »Aber auch der zeitliche Phantasie-Horizont, vor welchem Kierkegaard sich abhebt, scheint der des literarischen Ästheten: weniger der deutschen Spätromantik mehr als Baudelaires. […]; hat doch Kierkegaard, rückschauend auf die Periode von Entweder/Oder, sich selber einen ›Flaneur‹ genannt und damit dem Bild der eigenen Person zu leibhaftiger Ähnlichkeit mit dem Baudelaireschen Dandy verholfen.«[131]

Auch im Vorwort zu *Furcht und Zittern* (1843) wird an dandyistische Traditionen angeknüpft, um der Schreibweise eine süffisante Nonchalance zu geben. »Der Verfasser der vorliegenden Schrift ist keineswegs Philosoph, er ist, *poetice et eleganter*,

128 Vgl. Kapitel 7.1 Dandyismus der Härte.

129 Kierkegaard: Verführer, 92.

130 Vgl. zur Alltagstheatralität als eine problematische Subjektivierungsstrategie das nachfolgende Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

131 Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Mit einer Beilage*. Frankfurt a.M. 1974, 20. (Im Folgenden: Adorno: Kierkegaard).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ein Extra-Schreiber […]. Er schreibt, weil dies für ihn einen Luxus darstellt, der an Behagen und Evidenz gewinnt, je weniger kaufen und lesen, was er schreibt.«[132]

In Kierkegaards Philosophie entbirgt sich ein ambivalenter Subjektvierungsmodus, der sich bei aller Freiheit, die das Subjekt in seiner eigenen Verantwortung anzunehmen habe, zugleich zum Ding macht, »um sich wie einen Doppelgänger selber zu sehen und zu hören, sich selber in seine all-mögliche Verschiedenheit von sich selber zu zersplittern und dennoch auf eine solche Weise, daß jede Verschiedenheit man selber ist.«[133] Adorno formuliert diesen Zusammenhang im Hinblick auf Kierkegaards Ästhetik: »Wenn autonome, auswählende Subjektivität das Recht der Gegenstände bricht, muß sie sich selber als Preis dafür zahlen.«[134] Die Subjektivität, die sich in radikalem ästhetischem Primat in Relation zu den Dingen konstituiert und produziert, hebt sich selbst auf, löst sich in der Umgebung auf. Adorno deutet diesen Prozess, historisch-materialistisch, als ›Entfremdung‹.[135]

Kierkegaard beschreibt unter dem Schlagwort der Verschlossenheit in *Begriff der Angst* ein Paradox, welches demjenigen des eingeschlossenen Ausgeschlossenen des Dandyismus nahe kommt, welches genauer im nächsten Kapitel zur *Pathologie der Ästhetik* besprochen wird. An dieser Stelle sei auf den Zusammenhang bei Kierkegaard verwiesen, da er den Diskurs um die Langeweile verdeutlicht. Der Philosoph deutet mit dem Begriffspaar der Offenbarung und der Verschlossenheit, welches in der Plötzlichkeit und im Dämonischen mündet, ein Wechselverhältnis an, das an die Relation von produktiver Blasiertheit und zersetzendem *Ennui* erinnert. Die Offenbarung dient als Chiffre für das Gute als »Ausdruck der Erlösung« und steht dem Verschlossenen als »dem Dämonischen«, als »der Angst vor dem Guten« gegenüber.[136] Das Gute als Offenbarung steht hier bei Kierkegaard, wenn man es medientechnisch wendet, für gelungene Vermittlung, Durchsichtigkeit,[137] Transparenz und Information, während das Verschlossene als Opazität bzw. als ein Rauschen ausgelegt werden kann. Diese beiden Modi, Offenbarung und Verschlossenheit, sind dialektisch verbunden und beinhalten sich gegenseitig, sind in diesem Sinne ohne einander nicht denkbar.

Dieses Wechselverhältnis charakterisiert Kierkegaard aus christlicher Perspektive entweder als freiwillig angenommene Offenbarung oder, falls nicht, als dämonisch, je nach »Stellung des Individuums zur Offenbarung«. Von Bedeutung ist hierbei die aktive, willentliche Annahme durch das Subjekt. Dagegen erscheint

132 Sören Kierkegaard: Furcht und Zittern. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst.* München 2010, 3. Aufl., 179-326, 183. (Im Folgenden: Kierkegaard: Furcht).

133 Kierkegaard: Wiederholung, 358.

134 Adorno: Kierkegaard, 36f.

135 Vgl. Adorno: Kierkegaard, 51. Vgl. auch Kapitel 6.

136 Kierkegaard: Angst, 595.

137 Vgl. ebenda. Fußnote 2.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das Verschlossene als »das unfreiwillige Offenbaren.«[138] Wichtig ist hierbei, dass man qua Menschsein dazu gezwungen ist, die Wahl zu treffen. Man kann sich der Entscheidung nicht enthalten. Von Interesse ist hierbei der von Kierkegaard angedeutete Verzahnungsprozess vermeintlich konträrer Positionen, etwa der Eingeschlossen- und Ausgeschlossenheit, des Exzess und Entzuges, in den Termini der Verschlossenheit und Offenbarung, der Plötzlichkeit und der Kontinuität. Von bemerkenswerter Weitsicht ist dessen Konstatierung eines Wechselspiels auf prozessualer Ebene, ohne den jeweiligen Inhalt (der Botschaft) zu betrachten:

> »Sie [die Offenbarung (F.H.)] kann sich in Mienen kundtun, in Blicken; es gibt einen Blick, in dem der Mensch unfreiwillig das Verschlossene offenbart. Es gibt einen anklagenden Blick, der offenbart, was man aus Angst fast nicht verstehen möchte, einen zerknirscht-flehenden Blick, der nicht eben die Neugier reizt, in das unfreiwillige Telegraphiersystem einzudringen.«[139]

Blick, Blickabwehr, entlarvender Blick. Die Konstellationen verschiedener (medientechnischer) Blickregime sind Auseinandersetzungen auf der Suche nach einer Möglichkeit distanzierten, *calmen*, unbekümmerten Sehens. Für Kierkegaard entäußert sich im Blick eine Sehnsucht nach der Maske, Tarnung und Täuschung, insofern er die Unmöglichkeit, durch seinen Blick nicht zu vermitteln, demnach die stoisch-dandyistische Unerschütterlichkeit, in Frage stellt. Das ›unfreiwillige Telegraphiersystem‹, das auf anderen Kanälen als der Sprache prozessiert, ist hier Medium und Darstellung einer Unausweichlichkeit von Vermittlung. Im Spiel aus Verschlossenheit und Offenbarung gibt es keine Unvermittelbarkeit. Die Information ist auch bei Kierkegaard primär etwas, das den Unterschied macht: Es ist ein Zustand des Sehens, der versucht, nicht zu viel preiszugeben und doch zu erfahren: Horaz' *nil admirari* klingt hier an, auf das auch Baudelaires »Erstaunen zu machen, ohne selbst erstaunt zu sein« zurückgeht.

Aus diesem verschließenden Kommunikationsakt tritt ein Faktor radikaler Aktivität hervor, den Kierkegaard als das Plötzliche bestimmt. »Das Verschlossene war die Wirkung des verneinenden Sich-Verhaltens in Individualität.«[140] Dieser Fakt ist deckungsgleich mit dem dandyistischen Bezug zum Teufel und dessen *non serviam*, vor allem wenn man Kierkegaards weitere Folgerung einbezieht: »Die Verschlossenheit schloß sich ständig mehr und mehr ab gegen die Kommunikation. Die Kommunikation aber ist wiederum der Ausdruck für die Kontinuität und die Negation der Kontinuität ist das Plötzliche.«[141] Die Verweigerung der Kommunikation ist selbst ein Kommunikationsakt; aber in Form einer plötzlichen, blasierten

138 Kierkegaard: Angst, 598.
139 Ebenda.
140 Ebenda, 599.
141 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und akzelerierten Aktivität. Oder wie Adorno konstatiert: »Die dämonische Möglichkeit ist aber die der totalen Selbstbehauptung im Trotz. Ganz anderes bedeutet die zerschlagende Schwermut.«[142]

Bringt man den *Ennui* als Faktor einer, wie Kierkegaard schreibt, »Schein-Kontinuität« in Bezug zu dieser Dialektik,[143] zeigt sich, dass sich eben jene »Schein-Kontinuität der Verschlossenheit […] als das Plötzliche«[144] herausstellt. Langeweile schlägt, parallelisiert zu Kierkegaards These, in radikale, blasierte Produktivität um. Das Wechselspiel aus Blasiertheit und *Ennui* hat dasselbe Movens wie die Flucht aus der (Schein-)Kontinuität der Verschlossenheit in die (unfreiwillige) Offenbarung. »In einem Augenblick ist es da, im nächsten ist es fort, und sowie es fort ist, ist es auch gleich wieder ganz und vollständig da.«[145]

Auf diesen Prämissen aufbauend, schlägt Kierkegaard einen logischen Bogen, der aus folgender Implikation besteht: Das Verschlossene ist das Dämonische. Aufgrund dessen gilt, dass das Verschlossene in seinem Wechselspiel zur Scheinkontinuität sich als das Plötzliche herausstellt. So kann Kierkegaard den Schluss ziehen: »*Das Dämonische ist das Plötzliche*.«[146]

Der brütende Teufel

Dieses Plötzlich-Dämonische bringt wiederum eine Theoretisierung des Teufels auf das Tapet der Lagebestimmung der Langeweile. Kierkegaard paraphrasiert zum Einstieg in den Abschnitt in *Begriff der Angst* eine Volkssage: »Sie erzählt, der Teufel habe dreitausend Jahre lang dagesessen und darüber nachgedacht, wie er den Menschen stürzen könne – dann endlich sei es ihm eingefallen.«[147] Aus dreitausendjähriger, brütender Langeweile, Kierkegaard spricht von brütender Verschlossenheit, stößt die Aktivität hervor. Dem Dämonischen weist Kierkegaard im Übrigen zeitgenössische Krankheitsbilder des 19. Jahrhunderts zu, die, wie im nachfolgenden Kapitel angedeutet wird, ihre Entsprechungen im Dandyismus und ihren Ursprung in der antiken Melancholie haben. »Eine überspannte Sensibilität, eine überspannte Irritabilität, Neurasthenie, Hysterie, Hypochondrie und so weiter! Sind sämtlich Nuancen davon oder können es sein.«[148]

Da der Teufel für Kierkegaard eine Form der Verschlossenheit darstellt, äußert sich dieser vor allem durch Schweigen. Hieraus folgert er das eingangs erwähnte

142 Adorno: Kierkegaard, 221.
143 »Die Bewegung, welche sie [die Subjektivität des Menschen (F.H.)] vollzieht, aus sich heraus und in sich den ›Sinn‹ wiederzuerlangen, bedenkt Kierkegaard mit dem Terminus Dialektik.« Adorno: Kierkegaard, 56.
144 Kierkegaard: Angst, 599.
145 Ebenda.
146 Ebenda.
147 Ebenda, 601.
148 Ebenda, 608.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Faktum: »Daß Mephistopheles wesentlich mimisch ist.«[149] Wie bereits an anderer Stelle angeklungen, lässt sich der Teufel als Schauspieler und Manipulator *par excellence* verstehen. Eine wesentliche Form der Performanz des Mephistopheles ist mit Kierkegaard die Geste; »denn alle Verzweiflung und alles Grauen des Bösen zusammengefasst in einem einzigen Wort ist nicht so grauenvoll, wie das Schweigen es ist.«[150] Der Geist, der stets verneint, führt seinen Angriffsakt nonverbal in der gestischen Kommunikationsverweigerung aus. Die einzige Annäherung an diesen mimischen Teufel findet demnach im Theater und für Kierkegaard im Ballett statt.

> »Das Mimische kann nun das Plötzliche ausdrücken, ohne daß deshalb das Mimische das Plötzliche ist. In dieser Hinsicht hat Ballettmeister Bournonville großes Verdienst durch die Darstellung, die er selbst von Mephistopheles gibt. Der Horror, der einen ergreift, wie Mephistopheles durchs Fenster hineinspringt und in der Stellung des Sprunges stehenbleibt!«[151]

Im Sprung deutet sich das Potenzial der brütenden Langeweile an. Es geht darum, die Möglichkeit und Ambivalenz, die Uneinschätzbarkeit zu visualisieren. Wann der Sprung, die Handlung wirklich vollzogen wird, muss bis zur plötzlichen Aktion maskiert werden. Ständig im Sprunge oder ›auf dem Sprung‹ zu sein, bedeutet, jederzeit in Aktivität umschlagen zu können. Damit steht der Teufel unter ständiger Anspannung, dass etwas passiert: »Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten. […] Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten.«[152]

Der Teufel als klassische Verführer-Figur ist auch im *Tagebuch* nicht weit, wenngleich in süffisanter Ironie. Denn durch die Verneinung des Protagonisten wird die Titulierung nur umso mehr bestärkt und dient gleichzeitig dazu, den Kontrahenten herabzuwürdigen, da es im Grunde an dessen Mittelmäßigkeit liegt, das die Trias aus Gretchen, Faust, Mephisto nicht erfüllt werden kann. Edvard eignet sich nicht zum Gegner, da er sich nicht auf Augenhöhe mit Johannes befindet. Er ist eben kein satisfaktionsfähiger Feind, weil er nicht auf der gleichen Ebene ist. Hier elaboriert sich Johannes' Selbstgefälligkeit, die dem Dandyismus und auch dem Teufel in der Literatur des Öfteren zugesprochen wird:

> »Wollte ich an bekannte Bilder denken, so könnte ich wohl eine Analogie finden, sofern ich bei mir selbst an Mephistopheles denke; die Schwierigkeit ist jedoch die, daß Edvard kein Faust ist. Mache ich mich selbst zu Faust, so ergibt sich wieder die Schwierigkeit, daß Edvard gewiß kein Mephistopheles ist. Auch ich bin kein Mephistopheles, am allerwenigsten in Edvards Augen.«[153]

149 Ebenda, 601.
150 Ebenda.
151 Ebenda. August Bournonville (1805-1879) war dänischer Tänzer und Choreograph.
152 Benjamin: Passagen 1, 161.
153 Kierkegaard: Verführer, 60.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Agiert der ›Mephistopheles‹ Johannes im Tagebuch nicht nur durch Blicke und Gesten, also mimisch, sondern durch Briefe an sein Objekt der Begierde, wird im *Begriff der Angst* weiter auf das Mimische abgehoben. Wie weiter oben bereits im Zusammenhang mit Kierkegaards Blickkommunikation angedeutet, schwingt in diesem Zusammenhang eine Form des Inhaltslosen, des Schweigens mit.[154] Diesem Inhaltslosen als eine Essenz des Dämonischen ist für Kierkegaard das Langweilige eingeschrieben. Wenn er das Dämonische und Teuflische als das Plötzliche bestimmt hat, so begreift er dieses als »die vollkommene Abstraktion von der Kontinuität vom Vorhergehenden und vom Nachfolgenden.«[155] Das Plötzliche ist der Einbruch der Zeit in das Spiel,[156] als ein abruptes Ereignis, das einen Unterschied ausmacht. Die Langeweile ist für Kierkegaard die Kontinuität, die der Plötzlichkeit entspringt, was er als die »Erstorbenheit« kennzeichnet.[157] Er bestimmt die Langeweile dadurch als einen zersetzenden nihilistischen Zustand. Die Volkssage vom brütenden Teufel dreht sich damit nicht mehr so sehr um das plötzliche Aufspringen des Teufels aufgrund der Erkenntnis, wie der Mensch unterzugehen habe, sondern es »wird durch dieses ungeheure Spatium [der Zeitraum dreitausendjährigen Überlegens (F.H.)] die Vorstellung von der grauenhaften Leere und Inhaltslosigkeit des Bösen hervorgebracht.«[158] Die teuflische Volkssage ist also eine Parabel auf die Langeweile.

Die positiv konnotierte Kontinuität bezeichnet Kierkegaard als die *conditio sine qua non* der Freiheit in Form einer kontemplativen Muße. Dagegen setzt er aber bemerkenswerter Weise nicht nur die Plötzlichkeit, sondern auch eine morbide Ruhe, »die sich der Vorstellung aufdrängt, wenn man einen Menschen sieht, der aussieht, als wäre er längst tot und begraben.«[159] Wird diese morbide Ruhe zur Kontinuität, lässt sie sich als Langeweile bestimmen, aus der man auszubrechen habe. Sonst stehe der Mensch vor dem Abgrund in aller nihilistischer Konsequenz. »Die Langeweile, die Erstorbenheit, ist nämlich eine Kontinuität im Nichts.«[160]

Kierkegaard hat mit seiner Auseinandersetzung die Frage nach einer ontologischen Ortsbestimmung aus der Langeweile heraus angestoßen. Die Problematik, die sich daraus ergibt, ist, inwieweit sich dieses Nichts als Potenzial herausstellt.

154 Für Kierkegaard ist der Zusammenhang aus Plötzlichkeit und Verschlossenheit ein kohärentes dialektisches System. »In Beziehung auf das Plötzliche reflektiert die Bestimmung des Verschlossenen auf den Gehalt. Nehme ich nun die Bestimmung des Inhaltslosen, des Langweiligen mit hinzu, so reflektiert dieses auf den Gehalt und das Verschlossene auf die Form, die dem Gehalt entspricht. So schließt sich die ganze Begriffsbestimmung in sich ab; denn die Form der Inhaltslosigkeit ist eben die Verschlossenheit.« Kierkegaard. Angst, 604.

155 Kierkegaard: Angst, 602.

156 Vgl. Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart 2008.

157 Kierkegaard: Angst, 603.

158 Ebenda.

159 Ebenda.

160 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Ich bin [nicht] Nichts im Sinne der Leerheit, sondern das schöpferische Nichts, das Nichts, aus welchem Ich selbst als Schöpfer Alles schaffe.«[161] So wendet Max Stirner die Befindlichkeit des gelangweilten Nichts ins Positive bzw. Produktive. Die zersetzende Langeweile ist ambivalent. Sie ist sowohl die Gefahr sich aufzulösen in die Umgebung als auch ein Sprungbrett in die radikale Aktivität. Die Frage ist demnach, ob sich die Gefährlichkeit des ›gelangweilten‹ Dandyismus auf Umgebenes und Umgebendes appliziert. Denn schon Baudelaire ließ an der Gefährlichkeit der Langeweile keinen Zweifel. Dieses von Baudelaire beschworene Monster ›*Ennui* › träumte von ›Blutgerüsten‹, Gewalt und Hinrichtungen.[162]

Ontologische Ortsbestimmung

»Freilich sieht es so aus, als hafteten wir gerade im alltäglichen Dahintreiben je nur an diesem oder jenem Seienden, als seien wir an diesem oder jenem Bezirk des Seienden verloren.«[163] Martin Heidegger hat 1929 in seiner Freiburger Antrittsvorlesung *Was ist Metaphysik* dieses alltägliche Dahintreiben, was er als Langweile bestimmt, als einen ontologischen Erkenntnisprozess auf der Suche nach der Eigentlichkeit aufgefasst. Nicht-intentionaler Müßiggang, Überdruß und Lebensekel werden auf der Suche nach demjenigen, was Metaphysik sein solle, zum einen als nichtend bestimmt. Aber insofern Heidegger Sein und Nichts, da »das Sein selbst im Wesen endlich ist«[164], zum anderen als zwei Seiten derselben Medaille auffasst, wird aus der Langeweile eine produktive Möglichkeit. Sie ist für Heidegger die wesentliche Grundstimmung, aus der heraus die zentralen Fragen des Daseins: »was ist Welt, was ist Vereinzelung, was ist Endlichkeit«[165], verschärft her-gestellt werden. Es wird zwischen einer tiefen, der wesentlichen, ontologischen Langeweile und einer Langeweile als eines Gelangweiltwerden »von etwas« unterschieden. Ersteres ist hier von Interesse.

Denn wie vor ihm Kierkegaard formuliert Heidegger zwar auch ein Szenario eines gelangweilten, routinierten Alltags. Aber genau dort in der durchschnittlichen Alltäglichkeit lauert für Heidegger, wie er in *Sein und Zeit* 1927 ausgeführt hat, die Möglichkeit der Daseinsanalytik, d.h. die Möglichkeit des Menschen, sich die Frage nach dem Sinn von Sein stellen zu können.[166] In der Frage, woraus die Metaphysik

161 Stirner, 37.

162 Vgl. den Kapiteleinstieg.

163 Martin Heidegger: Was ist Metaphysik. In: Ders.: *Wegmarken.* Frankfurt a.M. 2004, 103-122, 110. (Im Folgenden: Heidegger: Metaphysik).

164 Ebenda, 120.

165 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 2018, 253.

166 Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit.* Tübingen 2006, 19. Aufl., Kapitel 4. *Das In-der-Welt-Sein als Mit- und Selbstsein. Das ›Man‹.* Insbesondere §27. *Das alltägliche Selbstsein und das Man*. 126ff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(das Sein des Seienden) bestehen könne, erhält die Langeweile eine herausgehobene Stellung in der Befindlichkeit, der Stimmung des Daseins (d.h. des Menschen). »So aufgesplittert der Alltag erscheinen mag, er behält immer noch das Seiende, wenngleich schattenhaft, in der Einheit des ›Ganzen‹.«[167] Im aufgesplitterten, akzelerierten, produktiven Alltag steckt, unter Einbezug von Heideggers ontologischer Suchanfrage, in aller Heterogenität doch das Ganze, als das Sein des Seienden. Das bedeutet, trotz aller Produktivität und heterogener Ablenkungsvarianten der Aufmerksamkeitszerstreuung des »Man«, dass sich in der Rückseite der Aktivität dieses Ganze ›offenbaren‹ kann. »Selbst dann und eben dann, wenn wir mit den Dingen und uns selbst nicht eigens beschäftigt sind, überkommt uns dieses ›im Ganzen‹, z.B. in der eigentlichen Langeweile.«[168] Diese eigentliche Langeweile begreift Heidegger wesentlicher, und zwar als einen existenzialen Modus, nicht nur als einen bloß konkreten Überdruss. Damit fasst er die Langeweile vielmehr als umfassenden Lebensüberdruss auf. »Sie [die eigentliche Langeweile (F.H.)] ist noch fern, wenn uns lediglich dieses Buch oder jenes Schauspiel, jene Beschäftigung oder dieser Müßiggang langweilt. Sie bricht auf, wenn ›es einem langweilig ist‹.«[169] Das ›ist‹, das Sein, als ein sich in der Stimmung der Langweile befinden, zeigt eine Perspektive an, die zur zersetzenden Langeweile deutet. »Die tiefe Langeweile, in den Abgründen des Daseins wie ein schweigender Nebel hin- und herziehend, rückt alle Dinge, Menschen und einen selbst mit ihnen in eine merkwürdige Gleichgültigkeit zusammen.«[170] Diese große Gleichgültigkeit, insofern sie eine »Hineingehaltenheit in das Nichts«[171] darstellt, ist sowohl zersetzend als auch produktiv. Heidegger konstatiert: »[E]x nihilo omne ens qua ens fit. Im Nichts des Daseins kommt erst das Seiende im Ganzen seiner eigensten Möglichkeit nach, d.h. in endlicher Weise, zu sich selbst.«[172] ›Aus dem Nichts wird (erst) alles Seiendes als Seiendes.‹ oder anders formuliert: Das Nichts ist der Ursprung aller Möglichkeiten. Die Langeweile stiftet so für Heidegger Welt, als Umwelt und Mitwelt.[173] Sie konstituiert Umgebung.

Damit ist die zersetzende Langeweile als Anzeige nicht nur nihilistischer oder, wie später anzudeuten, pathologischer Prozesse zu verstehen, sondern auch in der Flucht aus ihr steckt die Basis für Produktivität. »Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten. – Nun wäre zu wissen wichtig: der dialektische Gegensatz zur

167 Heidegger: Metaphysik, 110.
168 Ebenda.
169 Ebenda.
170 Ebenda.
171 Ebenda, 115.
172 Ebenda, 120.
173 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 2018, 251ff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Langeweile?«[174] Dieser Gegensatz wurde im Vorherigen als produktive Blasiertheit eingeführt, in dessen Synthese aus zersetzendem *Ennui* und produktiver Blasiertheit sich der Dandyismus und dessen Subjektivierung verorten lässt.

Das graue Tuch

Giorgio Agamben hat in seinem der *Acedia* gewidmeten Textabschnitt in *Stanzen* im Nachgang zu Baudelaire bemerkt: »Und sollte das Wesen des Dandyismus tatsächlich in einer Religion der Nachlässigkeit oder in einer Kunst der Sorglosigkeit bestehen […], dann präsentiert er sich nun wie eine paradoxe Aufwertung der Acedia […].«[175] Wenngleich Agamben *Ennui* und *Acedia* gleichsetzt, trifft diese Bemerkung einen Kern. Unter der Maske des aufgewerteten Müßiggangs steckt enorme Anstrengung.[176] Im Dandyismus findet eine Umbesetzung bzw. ein produktives Wechselspiel mit dem *Ennui* statt. Reizüberflutung und Langeweile, die durch ständige Reizung entsteht, sorgt für produktive Blasiertheit. »Stimulated by boredom […] I am stimulated by the boredom of being constantly stimulated.«[177] Durch die großstädtischen, technischen Umgebungen ständig gereizt und gleichzeitig dadurch blasiert, ist der dandyistische Flaneur, der durch diese Umgebung streift, eine Figur des Ausgesetzt-Seins, der Exposition und zugleich der Abwehr. Benjamin nennt die Langeweile, wie bereits angedeutet,[178] ein graues Tuch, in dessen sich der Schläfer wickelt, wenn er träumt. Über die Träume im bunten Seidenfutter reden zu können, hieße die Produktivität der Langeweile nach Außen zu tragen. »Und wenn er erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit.«[179] Der Rhythmus dieses produktiven Träumens ist das Flanieren in den künstlichen Umgebungen der Großstadt und insbesondere der Passagen. In Benjamins dialektischer Schlussfolgerung ist somit die Langeweile ein Entäußerungsprozess. In diesem Sinne kann man seine Aussage, dass »die Langeweile immer die Außenseite des unbewußten Geschehens« sei, sowie auch seine Inbezugsetzung von »Ornament und Langeweile« verstehen.«[180] Langeweile ist somit, wie im Zusammenhang von *calm technology* schon im zweiten Kapitel angeklungen, ein glattes Oberflächengeschehen, das sich wie ein Ornament begreifen lässt, unter dem die Aktivität produktiver Blasiertheit prozessiert. Gleichzeitig erweist sich die Langeweile als ein aufnahmefähiger Zustand, wenn die Reize der Umgebung

174 Benjamin: Passagen 1, 161.
175 Agamben, 254. Darin Anmerkung 4.
176 Vgl. dazu Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.
177 Morton, 305.
178 Vgl. Kapitel 2.1.
179 Benjamin: Passagen 1, 161.
180 Ebenda, 163.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auf den Gelangweilten einströmen. Im intentionslosen Flanieren[181] wird daraus, historisch-materialistisch betrachtet, eine Konsumerfahrung: »Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs.«[182]

In Bezug auf das angesprochene Baudelaire-Gedicht *Le Gout du néant* konstatierte Benjamin, sein Bild der *Erfahrungsarmut*[183] aufgreifend: »Für den, der keine Erfahrung mehr machen kann, gibt es keinen Trost. Es ist aber nichts anderes als dieses Unvermögen, was das eigentliche Wesen des Zornes ausmacht.«[184] Wer keine Reize mehr wahrnimmt, auf die er reagieren kann, weil zuvor zu viele Reize auf ihn eingedrungen sind, reagiert darauf gereizt, d.h., um aus dem *Ennui* auszubrechen und der Ereignislosigkeit zu entfliehen, schlägt die Langeweile in aggressive Aktivität um. Der Dandyismus wird so zu einer »herausfordernden Kaste«[185], der es darum geht »die Trivialität zu bekämpfen und sie zu vernichten«[186], schlussfolgert Baudelaire. Der Dandyismus steht vor der Problematik und dem Druck eines Produktivitätszwanges der Blasiertheit als Reaktion auf den *Ennui*. Er verstrickt sich damit immer weiter darin, ein »Herkules ohne Aufgaben«[187] zu sein. Die ambivalente Struktur des dandyistischen Potenziales hat seine Schattenseiten. »Ironically, the dandy's creation carried his demise within itself; the weight of his Janus face was always going to break his neck in the end.«[188]

Wenn Benjamin konstatierte, dass Baudelaires Moderne eine Form der Energie, ein Potenzial sei, so wird in der Gegenläufigkeit des *Ennui* angedeutet, dass, wenn kein Ausbruch möglich ist, keine Aufgabe vorhanden ist, ein Reaktionsdruck aufgebaut wird, der sich früher oder später entladen muss. Die Frage ist, in welcher Form? »Die heroische Moderne erweist sich als Trauerspiel, in dem die Heldenrolle verfügbar ist.«[189] Ist die Rolle noch zu besetzen, weil sie niemand spielen will? Oder spielen kann? Ist die Rolle vielleicht in der Moderne auch zu gefährlich geworden?[190] Oder ist diese Rolle mit der Kulisse verschwommen und in den Hintergrund getreten? Barbey d'Aurevilly schloss seine Rezension zu den *Fleurs du Mal*

181 Vgl. zum Zusammenhang von Flanieren und Gehen: Andreas Meyer: *Wissenschaft vom Gehen. Die Erforschung der Bewegung im 19. Jahrhundert.* Frankfurt a.M. 2013. Vgl. auch: Honoré de Balzac: Theorie des Gehens. In: *Pathologie des Soziallebens.* Leipzig 2002, 98-154.

182 Ebenda, 54. Vgl. auch Morton, 305.

183 Vgl. Walter Benjamin: Erfahrung und Armut. In: Ders.: *Gesammelte Schriften Band II. Aufsätze. Essays, Vorträge.* Frankfurt a.M. 1977, 213-219. (Im Folgenden: Benjamin: Erfahrung). Vgl. dazu auch Kapitel 7.1.

184 Benjamin: Über, 138.

185 Baudelaire: Maler, 244.

186 Ebenda.

187 Ebenda, 245.

188 Philip Mann: *The Dandy at Dusk. Taste and Melancholy in the twentieth Century*. London 2017, 329. (Im Folgenden: Dandy at Dusk).

189 Benjamin: Paris, 96.

190 Vgl. Zu diesem Thema: Ullrich Bröcklin: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin 2020. Vgl. zu Baudelaire, 59f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit folgender Prognose: »Nach den ›Blumen des Bösen‹ gibt es für den Dichter, der sie erblühen ließ, nur zwei Möglichkeiten: entweder er schießt sich eine Kugel vor den Kopf … oder er wird Christ!«[191] Die weitere Proliferationschance des Dandyismus bestünde demnach in der Selbstauslöschung oder der Selbstaufgabe. Die Frage, ob und worin eine dritte Möglichkeit existiert, inwiefern diese für die Betrachtung von Umgebungstechnologie relevant ist und was die Gefährlichkeiten, Potenziale und Strategien des Dandyismus dabei sind, werden die Gegenstände der nächsten beiden Kapitel sein.

191 Jules Barbey d'Aurevilly: Les Fleurs du Mal. Von Charles Baudelaire 24. Juli 1857. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 4. Nouvelles Fleurs du Mal. Neue Blumen des Bösen. Materialien.* München 1975, 136-146, 146.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

6. Pathologie der Ästhetik

6.1 Umgebung, Blasiertheit und Mimese

> »Wenn die Dandys sich nicht umbringen oder verrückt werden, machen sie Karriere und stehen Modell für die Nachwelt.«[1]

> »Verstellung … Die Kamele glauben an ihre Maske.«[2]

Dandyismus in all seiner medienästhetischen Virulenz ist diskursgeschichtlich betrachtet primär eine Strategie, in Gesellschaftskreisen zu reüssieren und sich zu distinguieren.[3] Diese Strategie erweist sich in letzter Konsequenz dennoch als deviante Operation. In seiner Distinktionsbewegung ist Dandyismus eine Störung, auf die von Seiten einer Strafökonomie im 19. Jahrhundert reagiert wird, da dieser der Normalisierungsmacht zuwiderläuft. »Die Norm trägt mithin einen Machtanspruch in sich«[4], der auf Herausforderungen abweichender Couleur reagiert. Otto Mann lässt in seiner Studie 1925 den Dandyismus in drei mögliche Konsequenzen kulminieren. Dandyismus wird entweder »durch die positive Tat überwunden«, womit auf diesen als Strategie in Gesellschaftskreisen zu reüssieren und – falls erfolgreich – diesen abzulegen, angespielt wird, so beispielsweise bei Benjamin Disraeli. »[O]der der Dandy rettet sich aus ihm in eine positive Idee« u.a. in den Katholizismus bei Aurévilly, Huysmans oder seiner Figur Des Esseintes, »oder er [der Dandy (F.H.)] trägt ihn und seine Konsequenzen zu Ende.«[5] Letzteres ist Gegenstand dieses Kapitels. In der kulturgeschichtlichen Forschung wird in diesem Zusammenhang vermehrt auf historisch-biografische und weniger auf

1 Camus: Revolte, 46.
2 Walter Serner: *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen*. München 1984, 35. (Im Folgenden: Serner).
3 Vgl. Kapitel 4 Analoger Dandyismus I.
4 Foucault: Anormale, 72.
5 Mann, 118.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

literarisch-ästhetische Beispiele Bezug genommen.[6] Die Betrachtung hier erfolgt anhand ästhetisch-literarischer aber auch – wo es angebracht erscheint – anhand biografischer Beispiele.

Ziel dieses Abschnittes ist es, die Gefährlichkeit des Dandyismus zu illustrieren und die bereits an verschiedenen Stellen aufgekommene Frage nach der Pathologisierung der Ästhetik im Zusammenhang mit den Expositionsformen der produktiven Blasiertheit und dem zersetzenden *Ennui* darzustellen. Hierbei stehen nicht so sehr die Individualpathologien dandyistischer Figuren oder ihre Biografien im Vordergrund der Auseinandersetzung, sondern die den Subjektivierungsprozessen inhärenten Problematiken dandyistischer Ästhetik und ihrer Situierung in der Umgebung.

Dandys in der Psychiatrie?

Was passiert, wenn Dandyismus bis zur letzten Konsequenz getrieben wird? Was ist ein »ausgetragenes Dandyschicksal?«[7] Welche Normalisierungs- und Disziplinierungsbewegungen der Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts produzieren bzw. provozieren dandyistische Devianz? Bei allem Exzess und aller Proliferation dandyistischer Ästhetik regt sich parallel eine Antwort darauf. Denn Dandyismus wird im Diskurs um den Ästhetizismus und die Dekadenz als eine Gefahr wahrgenommen.[8] »Zugleich wächst während des 19. Jahrhunderts in der Psychiatrie die Tendenz, nach den pathologischen Anzeichen zu suchen, an denen sich die gefährlichen Menschen erkennen lassen: moralischer Wahnsinn, triebhafter Wahnsinn, Entartung.«[9] Dandys werden als gefährliche, auch als gefährdete, Menschen angesehen, die im Zusammenhang etwa mit dem Entartungsdiskurs von der psychiatrisch-polizeilichen Macht in Augenschein genommen werden. Eine literarisch-diskursive Präfigurierung des Dandyismus zeigt sich auch innerhalb des psychiatrischen Diskurses. In der Produktion von Pathologien werden Krankheitsbilder durch psychiatrische Schreibweisen konstituiert.[10] Die Diskursformation um den Dandyismus wird damit erweitert. Der Psychiater und Verfasser eines psychiatrischen Lehrbuches, Emil Kraepelin[11] (1856-1926) beschreibt in seiner Ein-

6 Erbe: Dandys. Vgl. auch: Erbe: Moderner Dandy.

7 Mann, 124ff.

8 Dandyismus ist keineswegs ohne Weiteres mit dem Ästhetizismus und der Dekadenz in eins zusetzen, wenngleich sie eine große gemeinsame Schnittmenge haben. Vgl. Kapitel 4 Analoger Dandyismus I.

9 Michel Foucault: Die Entwicklung des Begriffs des ›gefährlichen Menschen‹ in der forensischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Band 3. 1976-1979, Frankfurt a.M. 2003, 568-594, 582.

10 Vgl. Yvonne Wübben, Carsten Zelle (Hg.): *Krankheit Schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur.* Göttingen 2013.

11 Emil Kraepelin war ein Psychiater, auf den das Konzept der *dementia praecox*, eine Vorläuferbezeichnung für Schizophrenie zurückgeht und gilt unter anderem als Begründer einer

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

teilung der »Seelenstörungen« Krankheitsbilder, wie sie in verschiedenen Pathologisierungszusammenhängen auch dem Dandyismus zugeschrieben werden. Es lassen sich Parallelen in der literarischen Präfigurierung etwa der »Neurasthenie«, des Größenwahns und vor allem des »manisch-depressiven Irreseins« zu dandyistischen Inszenierungen und zu Topoi des *Ennuis* und der Blasiertheit ziehen. So konstatiert Kraepelin Ende des 19. Jahrhunderts zur Neurasthenie[12] oder Nervosität als kontemporärer Krankheit *par excellence*.

> »Man hat nicht ganz zu Unrecht die Nervosität als die Krankheit unserer Zeit bezeichnet. In der That liegen in der raschen Steigerung der Anforderungen, die der hastige Fortschritt unserer Culturentwicklung an die geistige, sittliche und körperliche Leistungsfähigkeit des Einzelnen stellt, wichtige Ursachen nervöser Überreizung.«[13]

Das akzelerierte, überreizte Nervenleben wird hervorgerufen unter anderem durch das Leben in künstlichen, technisierten, großstädtischen Umgebungen. Dieses Überreizungstopos wird nicht nur im psychiatrischen Neurasthenie-Diskurs verhandelt, sondern ebenso in die Blasiertheitskomplexe überführt, wie unten weiter ausgeführt wird.

Die Neurasthenie treffe vor allem die »begabteren, lebhafteren und gebildeteren Menschen«[14], die durch einen dezidierten Lebenswandel dazu prädestiniert seien. »Ein überlastetes, unregelmäßiges und ausschweifendes Leben ohne die ausreichende Erholung durch Ruhe und Schlaf führt auch bei weit geringeren Leistungen viel rascher zur Neurasthenie, als der geregeltere Tagesablauf etwa des Beamten und Lehrers.«[15] Schon der antibürgerliche Tages- und Lebensablauf des Dandyismus disponiert zu solchen diagnostischen Zuschreibungen durch eine Normalisierungsmacht, die sich durch die Unvorhersehbarkeit und Geschwindigkeit dieser Figuren provoziert sieht. In einer protokollarischen Alltagsbeschreibung eines Dandys, datiert auf 1818, erschienen in *Notes and Queries* am 30.03.1907, wird dieses provokative Potenzial eines dandyistischen Lebenswandels, eingedenk der diagnostischen Präfigurierung Kraepelins, deutlich:

> »Samstag – Aufgestanden um zwölf, mit verd…en Kopfschmerzen. Daran denken, nach dem Abendessen keinen Regent's Punch mehr zu trinken. Grüner Tee hält

---

modernen Psychopathologie. Vgl. zu Kraepelin: Yvonne Wübben: *Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts*. Konstanz 2012.

12 Vgl. zur Neurasthenie, Nervenschwäche und Reizbarkeit: Caroline Pross: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne.* Göttingen 2013, 246ff. Vgl. auch: Émile Durkheim: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983, 54ff. und Emil Kraepelin: *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studirende und Aerzte.* Band 2, Leipzig 1899, 6. Aufl., 53f. (Im Folgenden: Kraepelin).

13 Kraepelin, 45ff.

14 Ebenda, 51.

15 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> wach. Frühstück um eins. […] Den Schneider und Korsettmacher kommen lassen […] Drei Uhr – Im Dennet ausgefahren – einige Runden in Pall-Mall, St. James Street und Piccadilly gedreht – Grange's verlassen – […] drei Gläser Pine getrunken und eines mit Curacao – […] Fünf bis Sieben. – für den Abend gekleidet – um halb acht gegessen […] Zwei Gläser Regent's Punch getrunken, auf Eis, und ein großes Glas Madeira – in bester Stimmung in die Oper gegangen […] Mit dem Dandy Klub im Clarendon diniert. – Kalter Imbiss – ein paar Runden gespielt und recht verkühlt zu Bett gegangen. Sonntag um drei Uhr gefrühstückt […].«[16]

Diese Alltagsbeschreibung kreist um zwei Pole: Gesellschaftliche Inszenierung und Rauschmittelkonsum, hier von Alkohol. Kraepelin weist dem Vergiftungsirresein durch Alkohol, Morphium und Kokain interessanterweise eine eigene Stellung innerhalb seiner Krankheitslehre zu.[17] Alle drei finden in der dandyistischen Konsumästhetik ihren Platz.

Der dandyistische *Ennui* und Blasiertheitskreislauf, aus überdrüssiger Langeweile durch Abstumpfung und Nachahmung auf der einen und sich dagegen wehrende hyperaktive, produktive, kreative Blasiertheit auf der anderen Seite, lässt sich in Beziehung setzen zu Kraepelins Deskription und Diagnose des manisch-depressiven Irreseins. Darunter fasst er einen zyklisch verlaufenden pathologischen Prozess. Diesen konstatiert Kraepelin als Wechselanfälle aus »manischer Erregung, Ideenflucht, gehobene Stimmung und Beschäftigungsdrang oder diejenigen einer eigenartigen psychischen Depression mit psychomotorischer Hemmung oder endlich eine Mischung beider Zustände«[18]. Der depressive *Ennui* kann dann in produktive, manische Blasiertheit in akzelerierte Aktivitätszustände, Kraepelin bezeichnet dies als »Beschäftigungsdrang«[19], umschlagen und richtet sich sowohl auf den humanen Agenten selbst, als auch auf die Umgebung. Aus der Entzugsfigur wird eine Exzessfigur. Das eine bringt immer schon das andere mit hervor. Neben der hyperaktiven, manischen Blasiertheit ist der Dandyismus anfällig für Depressionszuschreibungen. »The dandy's philosophically determined idleness, his complete self-absorption and his coolly analytical nature rather predispose him towards pathological melancholy.«[20]

Hierbei geht es auch für Kraepelin um eine »Gewalt« an Sinneseindrücken, welche eine Überreizung hervorrufen und eine sich damit abwechselnde »auffallende Unempfindlichkeit«.[21] Es geht dabei ebenso um hoch beschleunigte, kurze Wahr-

16 R.S.B. (anonym): Tagebuch eines modernen Dandys. In: Melanie Grundmann (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde was er war. Eine Anthologie.* Köln, Weimar, Berlin 2007, 13-16, 15f.

17 Vgl. Kraepelin, Alkoholismus 60-100, Morphium 101-116, Kokain 117-123.

18 Kraepelin, 361.

19 Ebenda, 366.

20 Philip Mann: *The Dandy at Dusk. Taste and Melancholy in the twentieth Century*. London 2017, 39. (Im Folgenden: Dandy at Dusk).

21 Vgl. Kraepelin, 361.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nehmungsspannen, da immer wieder ein neuer Reiz geschaffen werden muss. »Wenn man daher auch meist im Stande ist, ihre Aufmerksamkeit durch Vorzeigen von Gegenständen, Zurufen von Worten rasch anzuziehen, so schweift dieselbe doch ungemein leicht wieder auf irgend einen neuen Reiz ab.«[22] In der Schilderung des manischen Erregungszustandes bei Kraepelin schwingt das Potenzial der Gefährlichkeit der Kranken mit. Der mögliche Ausbruch von Tobsucht, Zornesausbrüchen durch erhöhte Reizbarkeit, mangelnde Unterdrückung von Handlungsimpulsen im Beschäftigungsdrang usw. werfen ein Licht auf das Risiko, welches in der Überschneidung solcher Krankheitsbilder und dem Dandyismus liegt. Den Dandyismus als Symptom manisch-depressiver Störung wahrzunehmen, heißt damit auch, diesen als gefährlich wahrnehmen. Denn lässt man die »Kranken« einfach gewähren, werden sie nach Kraepelin immer gefährlicher: »Ausser der Erregung besteht bei unseren Kranken regelmäßig auch eine Steigerung der Erregbarkeit. […] Je mehr man sie reden und gewähren lässt, desto stärker pflegt der Beschäftigungsdrang zu werden […].«[23] Dandyistische Attribute, wie Eitelkeit, verbale Schärfe gegen seine Gesprächspartner, (pseudo-)aristokratisches Verhalten, gelangweilter oder hyperaktiv-blasierter Habitus, lassen sich in der Diagnostik Kraepelins unter das manisch-depressive Krankheitsbild klassifizieren. Selbst, wenn keine weiteren Symptome vorhanden seien oder aktiv gegen eine Pathologisierung gearbeitet werde:

> »Obgleich daher eigentliche Wahnbildungen fehlen, begegnet uns doch regelmäßig eine stark übertriebene Selbstschätzung. Der Kranke rühmt seine Leistungen und Fähigkeiten, prahlt mit seinen vornehmen Bekanntschaften, versteht alles am besten, bespöttelt das Treiben Anderer mit vornehmer Geringschätzung und verlangt besondere Anerkennung für seine eigene Person. Demgemäß ist von einer Krankheitseinsicht gar keine Rede […]. […] Im Gegenteil fühlt er sich gesünder und leistungsfähiger, als jemals, höchstens etwas erregt durch die unwürdige Behandlung. Die Beschränkungen seiner Freiheit betrachtet er als einen schlechten Witz […].«[24]

Die Uneinschätzbarkeitsattitüde des Dandyismus provoziert ein erhöhtes Maß an Klassifizierungsversuchen. Die Frage ›Was ein Dandy ist und wie gefährlich dieser sei?‹ kann, etwas spitzfindig, selbst als eine manische Suche bezeichnet werden. Thomas Carlyle schreibt in seiner literarischen Satire des Dandyismus: »Ihn klassifiziert kein Zoologe unter die Säugetiere, kein Anatom seziert ihn mit Sorgfalt: Wann sahen wir in unseren Museen je das Präparat eines Dandys oder ein Exem-

22 Ebenda.
23 Ebenda, 367.
24 Ebenda, 375.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

plar davon in Spiritus aufbewahrt?«[25] Kann die Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts diese klassifikatorische Sorgfaltspflicht leisten? Mit Foucault lässt sich sagen, sie entdeckt nicht, sie erfindet. Sie erfindet und produziert den »gefährlichen Menschen« unter den auch der Dandyismus subsumiert werden kann. Wo wird es im Dandyismus gefährlich? In dessen Depressionsaffinität wird beispielsweise eine Problemstruktur eingeschrieben. Unbeteiligt und unproduktiv an der Gesellschaft nur parasitär teilhabend, stellt der depressive Dandy, etwa im Suizid, eine Gefahr für sich, und in noch auszuführenden Nachahmungseffekten eine Gefahr für andere dar.[26] »Suicide not only solves the problem of time, it also confirms the artlike or artificial nature of dandyism.«[27] Die künstliche Natur des Dandyismus ruft weitere Risiken für eine Normalisierungsgesellschaft ab. Kraepelin konstatiert für den typischen manisch-depressiven Kranken: »Was vor allem auffällt, ist seine erhöhte Geschäftigkeit. Der Kranke fühlt das Bedürfniss, aus sich herauszugehen, mit seiner Umgebung in lebhaften Verkehr zu treten, eine Rolle zu spielen.«[28] Als Umgebungsphänomen begriffen, das mit Masken, Tarnungen und Täuschungen operiert, werden Möglichkeiten den Dandyismus zu Pathologisieren deutlich:

> »Im äusseren Benehmen des Kranken macht sich gewöhnlich das gehobene Selbstgefühl, die Sucht, hervorzutreten, dann aber Unruhe und Unstetigkeit bemerkbar. Er kleidet sich gegen seine sonstige Gewohnheit nach der neuesten Mode, wenn auch vielleicht nachlässig, trägt Blumen im Knopfloch, begiesst sich mit Wohlgerüchen.«[29]

Alles Theater

Theatralität und modische Extravaganzen werden zu Krankheitssymptomen stilisiert, die im Auftritt dandyistischer Figuren eine Lesbarkeit von Devianz gewährleisten sollen. Denn die eigentliche Strategie des Dandyismus liegt in der Maskierung. »The dandy knows to hide the pathological side of his character through masks, which are second nature to him. Poise and mannerliness serve him as a shield against the world.«[30] Masken zu tragen und diese auch als Masken erkennbar werden zu lassen, weckt das Erkenntnisinteresse einer Macht, die fragt, die wissen will, was dahinter verborgen wird. Eine Maskerade aus Notwehr, die nicht mehr erkennbar werden lassen soll, dass eine Maske getragen wird, getrieben bis zum Exzess, sodass der Träger selbst in exzessiven Fällen nicht mehr bestimmen kann, ob er eine Maske trägt oder nicht, ob er eine Rolle spielt oder nicht, birgt ihr

25 Carlyle, 365.
26 Vgl. Émile Durkheim: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983, 130f.
27 Dandy at Dusk, 36.
28 Kraepelin, 376.
29 Ebenda.
30 Dandy at Dusk, 30.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ganz eigenes Gefahren- und Pathologisierungspotenzial, was unten weiter ausgeführt wird.

»Wenn die Dandys sich nicht umbringen oder verrückt werden, machen sie Karriere und stehen Modell für die Nachwelt.«[31] Albert Camus fasst zusammen, wohin eine bis zum Exzess ausgetragene dandyistische Ästhetik führen kann. Entweder ist sie eine erfolgreiche, nachahmenswerte Strategie, um sich selbst und die Umgebung zu gestalten oder sie führt zur Auslöschung des humanen Agenten, was man als ein völliges Aufgehen in der Umgebung verstehen kann. In den bereits behandelten literarischen Beispielen von *Monsieur Teste* oder *Á rebours* bleibt der humane Agent noch bis zu einem gewissen Grad bestehen. Bei Teste etwa erhält sich trotz seiner *ataraxia* ein subjektiver Rest. »Mein Geist ist unitarisch, in tausend Stücken«[32], schreibt Valéry in seinen mit *Ego* betitelten Cahiers (Notizheften). Aus den Wänden des Interieurs ruft es zu einem gewissen Grad selbst bei Teste noch *Ego!* In *Á rebours* stellt es sich ähnlich dar: Des Esseintes' Versuche der Selbstverkünstlichung, etwa durch seine Ernährung durch Klistiere, die Raumgestaltung durch künstliche Blumen etc., enden im Zusammenbruch. Des Esseintes nutzt gleichsam den Notausgang des Katholizismus, bevor er an seinem Spleen endgültig zu Grunde geht. Allerdings kann man das Einschwingen in das Überlieferungsgeschehen des Katholizismus ebenso als eine Auflösungserscheinung des humanen Agenten als »Wille zur Selbstaufgabe, zum Vergessen, zur Verantwortungslosigkeit«[33] auffassen.

Produktive Blasiertheit, die zweite

Von Interesse ist im Weiteren ein anderer Aspekt, der sowohl von Huysmans, als auch von Valéry literarisch aufgearbeitet wird: Der hier bereits beschriebene Prozess produktiver Blasiertheit: »Huysmans [ebenso Valéry (F.H.)] setzt seinen Protagonisten in den zeitgenössischen psychologischen Diskurs, der die Neurose nicht nur als Nervenkrankheit definiert, sondern ihr auch hohes kreatives Potenzial zuschreibt.«[34] Wobei infrage zu stellen ist, ob man Blasiertheit als Neurose bezeichnen kann, oder nicht vielmehr als eine Bewältigungsstrategie derselben. Blasiertheit wurde im Vorherigen als Bezeichnung eines (pathologischen) Zustandes der Reizüberflutung, Übersättigung, und als Prozess der Abstumpfung, Emotionslosigkeit und sozialen Distanz des 19. Jahrhunderts eingeführt sowie als ein prototechnisches Verfahren der Verbergung und Tarnung bei gleichzeitiger immenser Produktivität. Von Interesse für die weitere Beobachtung eines Aufgehens in der

31 Camus: Revolte, 46.

32 Paul Valéry: *Cahiers/Notizhefte I*. Frankfurt a.M. 1987, 2. Aufl., 57.

33 Mann, 122.

34 Anne-Berenike Rothstein: 3.16 Dekadenter Exzess des Materiellen: Joris-Karl Huysmans' Á rebours (1884) In: Susanne Scholz, Ulrike Vedder (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur.* Berlin 2018, 289-296, 293.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Umgebung ist Georg Simmels Konstatierung, dass »alle Dinge in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung [erscheinen (F.H.)], nicht wert, sich dadurch zu einer Reaktion, insbesondere des Willens, aufregen zu lassen.«[35] Hier wird sowohl auf die Suche nach *agency* in der Umgebung hingewiesen, und somit auf eine prototechnische Operation der Adressierung der Dinge untereinander, als auch auf ein vermeintliches pathologisches Verhalten der Großstadtbewohner. »Die entscheidende Nüance ist hier also nicht die Entwertung der Dinge überhaupt,« schreibt Simmel weiter: »sondern die Indifferenz gegen ihre spezifischen Unterschiede, da aus diesen gerade die ganze Lebhaftigkeit des Fühlens und Wollens quillt, die sich dem Blasierten versagen.«[36] Die Blasiertheit wird zum einen als Großstadtphänomen betrachtet und zum anderen als ein dem Geldverkehr inhärenter Sachverhalt. »Sie [die Blasiertheit (F.H.)] ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize […]. Wie ein maßloses Genußleben blasiert macht, weil es die Nerven so lange zu ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben […].«[37] Richard von Schaukal lässt in einem fiktiven Nachruf auf seine literarische Dandy-Figur Andreas von Balthesser über diesen Zusammenhang räsonieren: »Andreas gebrauchte das Dandytum wie ein Korsett. Der Dandy war ihm ein Bedürfnis, Notwehr.«[38] Blasiertheit bedeutet damit auch Reizschutz gegen die massierten und akzelerierten Wahrnehmungen.

Der blasierte Produktivitätszwang, ein Distinktionsexzess, welcher ständig weiterlaufen muss, um nicht von der Normalisierung durch die anderen und durch den eigenen *Ennui* eingeholt zu werden, fordert seinen Tribut. Oder, wie Benjamin es im Hinblick auf Baudelaire formuliert: »Die letzte Reise des Flaneurs: der Tod. Ihr Ziel: das Neue.«[39] Auf der Suche nach dem stets Neuen zu sein, ist gleichzeitig eine Suche nach dem vorher verlorenen Reiz und dabei auch paralleler Versuch des Reizschutzes gegen den ständigen Reizdruck, der verursacht wird durch affizierende künstliche, großstädtische Umgebungen. Dieses Spannungsverhältnis aus Reizursache und Reizschutz, aus Blasiertheit und Produktivität, kann bis zur Auslöschung des humanen Agenten führen: »Die Redeweise von blasierter Intelligenz zielt also auf eine Übersetzung des Modells von Reizschutz und Realitätsprüfung in eines, in dem sich konstruierte Identitäten fiktional

35 Simmel: Geld, 335.
36 Ebenda.
37 Simmel: Großstadt, 121. Vgl. dazu: Urs Stäheli: Distanz und Indifferenz. In: Rüdiger Lautmann, Hanns Wienald (Hg.): *Georg Simmel und das Leben in der Gegenwart*. Wiesbaden 2018, 169-191, 173f. (Im Folgenden: Stäheli).
38 Schaukal, 114.
39 Benjamin: Passagen 1, 55.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und wirklich changieren lassen.«[40] Damit wird Blasiertheit zu einer produktiven Bewältigungsstrategie. Es bedeutet – bei aller darauf respondierender Pathologisierung – gleichzeitig mittels eines durch Abwehr ausgelöstem Auslöschen und Verbergen ununterscheidbar zu werden von der Umgebung. So versucht der Dandyismus von der Normalisierungsmacht nicht unmittelbar als distinguierte, d.h. gefährliche, Figur wahrgenommen zu werden: »Nur darin vermag das Entscheidende zu gelingen: Reizschutz gegenüber den übermächtigen Identifikationsmächten.«[41] Nicht der Masse aufzufallen, sondern nur Eingeweihten, sich nicht affizieren und nicht »vom Gesehenwerden durchdringen«[42] lassen. Sich über bestimmte Codes zu verständigen und die selbsternannten Adelsmerkmale subtil anzuwenden, ist ein Oberflächenprozess dandyistischer Ästhetik, der dazu dient, die paradoxale Struktur eines eingeschlossenen Ausgeschlossenen auszuhalten. Dieser anhaltende Prozess ist trotz aller vorgegebener Distinktionsideologie abhängig von der Gesellschaft und ihren Nachahmungsprozessen und muss sich dennoch abstoßen, um sich instand zu halten: »Ein Dandy mag ein blasierter, vielleicht auch ein leidender Mensch sein; in letzterem Falle jedoch wird er lächeln wie der Lakedämonier unter dem Biß des Fuchses«[43], beschreibt Baudelaire die paradoxe Situation.

Theater und Selbstermächtigung

Dieser kontinuierliche Spannungsbogen vermeintlich so diametraler Positionen von Einschließen und Abgrenzen ist eine ständige Zerreißprobe, die in Auflösungsprozesse führt. Entweder in eine Auflösung als Chance, sich abzuschotten, zu schützen und zu tarnen, was eine starke Position erfordert oder als Auslöschung und Verlust der eigenen *agency*: »[D]enn jemanden als Dandy zu bezeichnen, heißt, ihm ein Äußerstes an Charakter und hohe Einsicht in das moralische Triebwerk der Welt zuzuschreiben; andererseits jedoch strebt der Dandy nach Unempfindlichkeit […].«[44] In der Umgebung aufzugehen, die Sehnsucht nach der Auflösung der humanen Agentenschaft, zumindest auf einer Wahrnehmungsoberfläche, und dennoch als symmetrischer Teil der Handlungskette zu erscheinen, kann nur erkauft werden durch ein gehöriges Maß an versteckter Kontrolle durch *Désinvolture* und *ataraxia*. Es stellt sich im Heraus- und Hineintreten in die Umgebung eine Frage der Selbstermächtigung, die in die eine, wie in die andere Richtung niemals

40 Rudi Thiessen: *Urbane Sprachen – Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Vier Studien über Blasiertheit und Intelligenz. Eine Theorie der Moderne*. Berlin 1997, 85.

41 Ebenda, 85.

42 Juliane Vogel: »Who's there?« Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, 22-37, 22. (Im Folgenden: Vogel).

43 Baudelaire: Maler, 243.

44 Ebenda, 222.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

völlig gelingen kann, ohne problematisch zu werden.[45] Nietzsche beschreibt dies in der *Geburt der Tragödie*:

> »[E]r gewahrte etwas Incomensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich räthselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes. Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der in's Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien.«[46]

Im umgekehrten Falle, der Auflösung in die Umgebung, existiert ebenso ein figuraler Restbestand, da es kein gänzliches Verschwinden gibt, ohne die Abgabe des Handlungsstatus. »Verstellung, Maskierung und Unwissen tragen zu gleichen Teilen zu ihrer [der Wiedererkennung (F.H.)] Verdunkelung bei und hintertreiben die volle Manifestation der Person im Moment ihres öffentlichen Erscheinens.«[47] Dieses Paradox von Täuschung, Tarnung und Selbstermächtigung ist ein gefährlicher und gefährdender Prozess, nicht nur für die Subjektivität des Agenten, sondern ebenso für eine Normalisierungsmacht:

Denn ein Komplex aus Oberflächenruhe und dahinterliegenden Prozessen, birgt dabei das Potenzial, als eine transgressive Gefahr für eine Gesellschaft wahrgenommen zu werden. Denn versteht man dieses Aufgehen in die Umgebung als Verkleidung, Täuschung oder Manipulation derselben, stellt Dandyismus ein bedrohliches Szenario für eine Macht dar, die nach einer eindeutigen Identifizierbarkeit von Individuen fragt.

> »Der Dandy existiert in einem System von Täuschungen, im steten Austausch des Seins gegen den Schein. Diese Täuschung, ursprünglich auf die Umwelt gerichtet, nimmt bald den verhängnisvollen Charakter an, der ihren tieferen Ursprung verrät. In Unwahrheit geboren, sie auslebend, wird der Dandy fortschreitend in sein eigenes Gewebe verstrickt.«[48]

Die Frage der Identifizier- und Adressierbarkeit ist eine, die vom 19. bis zu den smarten Umgebungen des 21. Jahrhunderts seine Brisanz nicht verliert, sondern vielmehr an Schärfe gewinnt, denn – wie bereits an anderen Stellen angedeutet – Adressier- und Identifizierbarkeit ist heute eben keine alleinige Problematik humaner Agenten.

---

45 Vgl. Vogel, 24. Vor allem im politischen Zusammenhang und Fragen der Souveränität seit bzw. mit der antiken Tragödie im Heraustreten eines einzelnen Sprechers/Sängers aus dem Chor.

46 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Kritische Studienausgabe Band 1*. München 2012, 9. Aufl., 80. Vgl. auch: Vogel, 30.

47 Vogel, 28.

48 Mann, 124.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mimétisme

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer konstatieren im Anhang der *Dialektik der Aufklärung* (1947) zu einer »Theorie des Verbrechers« eine Entwicklung, wie sie Otto Mann für den Dandyismus zwanzig Jahre zuvor aufzeigt. Aus ihrer Betrachtung heraus werde der Verbrecher im 19. Jahrhundert zu einer gefährlichen Figur, wenn zwischen dieser und dem Hintergrund nicht mehr unterschieden werden könne:

> »Die Kraft, von der Umwelt sich als Individuum abzuheben und zugleich durch die konzessionierten Formen des Verkehrs mit ihr in Verbindung zu treten, um in ihr sich zu behaupten, war im Verbrecher angefressen. Er repräsentierte die dem Lebendigen tief einwohnende Tendenz, deren Überwindung das Kennzeichen aller Entwicklung ist: sich an die Umgebung zu verlieren anstatt sich tätig in ihr durchzusetzen, den Hang sich gehen zu lassen, zurückzusinken in Natur.«[49]

Dieses Verschwinden, sich zu entziehen und gleichzeitig unverfügbar, nicht involviert zu sein, provoziert auch bei Adorno und Horkheimer eine Normalisierungsmacht. »Gegen solches Verfließen, das ohne bestimmtes Bewußtsein, scheu und ohnmächtig noch in seiner brutalsten Form die unbarmherzige Zivilisation zugleich imitiert und zerstört, setzt diese die festen Mauern der Zucht- und Arbeitshäuser, ihr eigenes steinernes Ideal.«[50] Der Passus zum Verbrecher aus der *Dialektik der Aufklärung* reagiert auf die Thesen Roger Caillois (1913-1978) zur *Mimétisme*,[51] der sich – hierbei an Baudelaire[52] orientierend – fasziniert zeigt von Modi »der inneren Entleerung und der Entpersönlichung«.[53] Der Begriff der *Mimétisme* verweist auf eine Form der Nachahmung, die verbunden ist mit Modi der Verkleidung, Verstellung, Maskierung bzw. mit »Travestie, Tarnung und Einschüchterung«.[54] Betrachtet man den Dandyismus aus dieser Perspektive als eine problematische Variation der Mimese, ist damit diese ästhetische Konstellation als eine Entfremdungsfigur aufgerufen.

---

49 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 2004, 15. Aufl., 240f. (Im Folgenden: Adorno, Horkheimer).

50 Ebenda, 241.

51 Das französische *mimétisme* ist die Übertragung des englischen Begriffes der mimicry. Im Weiteren wird in diesem Sinne von Mimese, in einigen Texten auch von Mimetismus, gesprochen. Vgl. zu den Begriffsunterschieden etc.: Peter Geble: Der Mimese-Komplex. In: *Ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft. Heft 2 (2011) mimesen*, 185-194.

52 Vgl. zu Caillois' Bezug auf Baudelaire und dessen »neue Aristokratie«: Peter Geble: Nachwort. In: Roger Caillois: *Der Mensch und das Heilige.* München, Wien 1988, 245-254, 249.

53 Hans-Ulrich Treichel: Kristalline Erstarrung und halluzinatorisches Koma. In: Anne von der Heiden, Sarah Kolb (Hg.): *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaften nach Roger Caillois. Band 1: Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*. Berlin 2018, 231-259, 252.

54 Balke: Mimesis, 131. Vgl. Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt. a. M., Berlin, Wien 1982, 27ff. Ders.: *Méduse & Cie.* Berlin 2007.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Der Mensch vergißt, verstellt sich, er entäußert sich vorübergehend seiner Persönlichkeit, um eine andere vorzutäuschen.«[55] Dieser Begriff von Mimese geht bei Caillois zum einen auf die Täuschungsfähigkeit der Insekten,[56] durch Nachahmung ihrer Umgebung, und zum anderen auf den römischen Mimus,[57] den Schauspieler, zurück. Caillois entlehnt die Verschmelzung mit der Umgebung aus dem Krankheitsbild der Psychasthenie, welches einen Zustand der Lethargie, Kraftlosigkeit und Ermüdungserscheinung, allgemein ein Depersonalisierungsphänomen beschreibt, welche an die Zusammenhänge von *Ennui*, Neurasthenie und Blasiertheit erinnern.[58] Aber schon mit dem Bezug auf den Mimus wird die Problematik angezeigt, in der sich auch die Konstatierungen Nietzsches und Adorno/Horkheimers bewegen: Was passiert, wenn die wie auch immer geartete, aber als solche eindeutig erkennbare, Bühne verlassen wird und die Auftrittsmodalitäten zugunsten von einem »Raum der flüchtigen, unvollendeten und stets transitorischen Figurationen«[59] verwischt werden? Der von Caillois angedeutete Entäußerungsprozess wird zu einer Entfremdung und Auflösung, d.h. zur »Depersonalisation durch Angleichung an den Raum«.[60] Hebt man diesen Prozess aus einer pathologisierenden Beobachtung heraus, zeigt sich dadurch aber auch: »Die Auflösung des Subjekts, die Depersonalisierung *im* Raum und *durch* ihn, wird als Eintauchen in den Raum verstanden. Es tritt ein assimilatorischer ›Immersionseffekt‹ ein […].«[61] Es tritt ein technischer Effekt ein, der nicht erst etwa in *smart homes* oder im Diskurs um technologische Unmerklichkeit[62] und *calm technology* angestrebt wird, sondern schon eine Rolle in den medialen Raumverbünden des 19. Jahrhunderts spielt.

Die Mimese, von Caillois in späteren Texten als Form des Spiels betrachtet, ist von klaren Aushandlungen geprägt: Derjenige, der nachahmt, weiß, dass er nachahmt. Die Umgebung ist ein spezifisches, abgestimmtes Setting und die Betrachter wissen, dass gespielt wird, dass die Verkleidung eine ebensolche ist usw. Es existiert jedoch eine Korruption dieses Zusammenhangs:

> »Sie entsteht, wenn der Schein nicht mehr als solcher genommen wird, wenn derjenige, der sich verkleidet, an die Realität der Rolle, der Travestie, der Maske

55 Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt. a.M., Berlin, Wien 1982, 28. (Im Folgenden: Caillois: Spiele).
56 Vgl. Callois: Spiele, 28.
57 Vgl. Fußnote 2 in: Peter Geble: Der Mimese-Komplex. In: *Ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft. Heft 2 (2011) mimesen*, 185-194, 185.
58 Vgl. Kyung-Ho Cha: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München 2010, 84.
59 Vogel, 34.
60 Roger Caillois: Mimese und legendäre Psychasthenie. In: *Méduse & Cie*. Berlin 2007, 25-39, 37. (Im Folgenden: Caillois: Psychasthenie).
61 Kyung-Ho Cha: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München 2010, 85.
62 Vgl. Rieger: Wohnen, 364.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

glaubt. Dann spielt er nicht mehr diesen anderen, den er darstellt. […] Hier spricht man mit Fug und Recht von Entfremdung.«[63]

Dandyistische Schwerstarbeit

Die Entfremdungsproblematik lässt sich in Beziehung setzen mit der These des *ausgetragenen Dandyschicksals* und steht infolgedessen in einem Zusammenhang mit dem Konnex aus *Ennui* und Blasiertheit. Entfremdung von der eigenen Subjektivität prägt sich aus durch »permanente unterirdische Wühlarbeit«,[64] als andauernder Prozess der Aufrechterhaltung der Maske: »Einen anderen vorzutäuschen, entfremdet und macht ortlos.«[65] Dandyismus ist aus dieser Perspektive weniger dekadenter Müßiggang und mehr existenzielle Schwerstarbeit im Sinne der ontologisch verstandenen Form von Produktion. Gérard Granel fasst diesen Punkt in Bezug zu Marx zusammen: »Die Welt und der Mensch werden ›gegenständlich‹ genannt (sowie der wahre Sinn des Seins für Marx ganz allgemein im Gegenständlich-Sein besteht) […].«[66]

Ausgehend von der Position Granels und der These, dass Subjektivität produziert ist, muss man Nietzsche ausnahmsweise widersprechen. Denn Nietzsche irrt mit seinem Bezug auf Baudelaires Tagebuchnotiz, welcher er in seinen *Nachgelassenen Fragmenten* zitiert: »*Un dandy ne fait rien*.«[67] Denn, dass der Dandyismus ein Nichtstun wäre, entspricht lediglich einem Täuschungs- und Selbstermächtigungsmanöver, der dandyistischen Mimese. Das baudelairesche Nichtstun ist damit nicht mehr als eine nonchalante Behauptung, eine Ablenkungsstrategie. Es ist eine Maskerade. Vielmehr trifft Marx den Kern des Prozesses mit seiner Analyse bourgeoiser (Konter-)Revolutionen als Sieg »der Industrie über die heroische Faulheit«[68], insofern, dass Dandyismus ein Produkt und Prozess der Industrialisierung ist und eben im Gegensatz zu Baudelaires Etikett nicht bloß ein letzter Heroismus der Niedergangsepoche.[69] Was so mühelos und untätig erscheinen soll, ist eine durch hohe Aktivität erarbeitete Oberfläche, die ihre arbeitende, prozessuale Tiefe

63 Caillois: Spiele, 58.
64 Ebenda, 59.
65 Caillois: Spiele, 85.
66 Gérard Granel: Incipit Marx (1969). In: Gérad Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit.* Wien 2020, 41-102, 93.
67 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente November 1887 – März 1888. Zitiert nach: www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11 [198] (Aufruf: 21.12.20). Vgl. auch: Baudelaire: Herz, 231.
68 Karl Marx: Die Bourgeoisie und die Kontrerevolution. In: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke Band 6*, 102-125. PDF unter: https://marxwirklichstudieren.files.wordpress.com/2013/11/bourgeoisie-konterrev-kommentiert.pdf (Aufruf: 12.11.20).
69 Vgl. Baudelaire: Maler, 244.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verbirgt. Der blasierte Produktivitätszwang lässt sich damit als eine Erscheinung der Mimese beschreiben. »Die mimicry ist eine unaufhörliche Erfindung.«[70]

Eingeschlossene Ausgeschlossene

Das Paradox eines ausgetragenen Dandyschicksals – eingeschlossener Ausgeschlossener der Gesellschaft zu sein – bildet sich als Auftritts- bzw. Erscheinungsmodalität in der Umgebung ab. Dandyistische Ästhetik ist damit eine profundere Erscheinung als eine bloße oberflächliche Provokation einer subjektiven Distinktionsideologie, die dem vermeintlich so narzisstischen Dandyismus im Laufe der Kulturgeschichte zugeschrieben wird.[71] Diese paradoxe Attribuierung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der Dandy ist abhängig von der Gesellschaft. Er (miss-)braucht sie als nicht deklarierte Bühne und grenzt sich gleichzeitig auf das Schärfste von ihr ab, indem er versucht in der Umgebung aufzugehen.

Sich vor dem Machtzugriff zu tarnen, stellt vor immense Produktivitätszwänge. Die Ablösung vom Hintergrund erweist sich als immer schwieriger werdendes Unterfangen. So wird aus dem Dandyismus eine Entzugsfigur, die sich in dieser paradoxalen Struktur verfängt, da sie das Spiel von Figur und Grund vom Kopf auf die Füße stellt und einer »*Verführung durch den Raum*«[72] erliegt. Der eigentliche Kraftakt ist nicht die Ablösung vom Hintergrund, sondern vielmehr mit demselben zu verschwimmen, jedoch nicht zur Gänze, sondern in der Latenz zu bleiben: Die Position einer dandyistischen Ästhetik ist diese paradoxale Kreuzung: Sich durch Auflösung in die Umgebung von den anderen abzuheben, zu einem Ding zu werden und dennoch Nachahmungseffekte zu erzeugen. Dandyismus hat damit eine Avantgarderolle inne, die aufrecht erhalten werden muss durch eine *blasierte Hyperaktivität*. Auf diese wird entweder mit Nachahmungs- oder mit Abstoßungs- und Isolationsprozessen reagiert. Der Dandyismus wird dementsprechend entweder als nachahmenswerte Ästhetik adaptiert oder als eine gefährliche Pathologie desavouiert.

Wenn man rekapituliert, dass der Dandyismus hier als ein Surrogat-Adel bezeichnet wird und in die Lücke einrückt, die Industrialisierung und Entstehung des Bürgertums im 19. Jahrhundert freilegen, so stellt sich die Pathologisierungsbewegung durch eine Normalisierungsgesellschaft nochmals unter anderer Perspektive dar. Für Gabriel Tarde bilden sich, wie bereits in den vorherigen Kapiteln schon angedeutet, gesellschaftliche Konstellationen durch Nachahmungsprozesse. Tarde fasst dabei die Frage nach der Mimesis in einen größeren Kontext als denjenigen der Kunst und des Theaters. »Mimesis erweist sich aus dieser Perspektive also nicht

70 Caillois: Spiele, 31.
71 Vgl. etwa: Hörner. Vgl. auch: Erbe: Dandys. Auch: Ders: Moderner Dandy.
72 Caillois: Psychasthenie, 35.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als ein exklusives Vermögen der Künstler, sondern als die bestverteilte Sache der Welt.«[73]

So schreibt Tarde: »Wir sagen also jetzt etwas weiter gefasst, daß eine Gesellschaft eine Gruppe von Menschen ist, die untereinander viele durch Nachahmung oder durch Gegen-Nachahmung [*contre-imitation*] hervorgebrachte Ähnlichkeiten aufweisen.«[74] Ist also Dandyismus eine Gegen-Nachahmung der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts oder eine Fortsetzung der feudalen Adelsstruktur mit nachahmenden Mitteln? Dandyismus siedelt im Spannungsverhältnis beider Punkte. Um die Relation von Aufgehen in die Umgebung und gleichzeitige Blasiertheitsproduktivität zu verdeutlichen, interessiert an dieser Stelle die spezielle Position des Adels bei Tarde, da sich die Suche nach einem Adelsäquivalent, unter demokratisch-industriellen Strukturen, als eine Suche nach proto-dandyistischen Zusammenhängen verstehen lässt. Tarde geht in *Die Gesetze der Nachahmung* (1890) für die Bildung von gesellschaftlichen Dynamiken von einem Nachahmungs-Gefälle aus. »So folgt der Weg der Nachahmung immer demselben Gesetz, egal wie die Gesellschaft strukturiert ist, ob theokratisch, aristokratisch oder demokratisch: Er verläuft in regelmäßigen Stufen vom obersten Ende zum untersten und dabei stets von innen nach außen.«[75] Geht man, wie dargestellt, in diesem Sinne vom Dandyismus als Surrogat-Adel aus, der nachgeahmt wird, zeichnet sich auch seine Gefährlichkeit ab. Diese Avantgardefunktion, gekoppelt mit der angedeuteten Blasiertheitsproduktivität, lässt den Dandyismus proliferieren. Er macht sich trotz aller Exklusivitätsproklamation nachahmbar. Davor existiert eine Angst der Normalisierungsgesellschaft, wie man sie in der Diskussion um die Dekadenz und den Ästhetizismus – beispielsweise um Angst vor Ansteckung im Entartungsdiskurs des 19. Jahrhunderts – beobachten kann.

Entartungsdiskurs

Die dandyistische Alltagstheatralität hat, da sie die abgesteckten Umgebungsverhältnisse verletzt, ihre Risiken, auf die reagiert wird, weil »es sich um eine Störung der räumlichen Wahrnehmung handelt.«[76] Für Arzt und Kulturpessimisten Max Nordau ist Theatralität ein Entartungssymptom eines gesamtgesellschaftlichen Verfallsprozesses.

> »Der gemeinsame Charakter all dieser Menschen-Erscheinungen ist, daß sie nicht ihre wirkliche Eigenart geben, sondern etwas darstellen wollen, was sie nicht

73 Balke: Mimesis, 177.
74 Tarde: Nachahmung, 13.
75 Ebenda, 257.
76 Caillois: Psychasthenie, 35.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> sind. Sie begnügen sich nicht damit, ihre natürliche Haltung zu zeigen […], sondern suchen irgendein Vorbild aus der Kunst zu verkörpern […].«[77]

Auf den ersten Blick deckt sich Nordaus Analyse mit denjenigen von Caillois und Adorno/Horkheimer, doch auf den zweiten Blick zeigt sich, dass Nordau diese Aussage aus einer pathologisierenden Problemperspektive trifft. Denn hier erweist sich Nachahmung bzw. Theatralität nicht als grundsätzliche Eigenschaft von Aushandlungsprozessen, sondern als eine Verfallserscheinung, durchaus vergleichbar mit der von Caillois beschriebenen Korruption der Mimese.

Nordaus Buch *Entartung* (Band 1: 1892 und Band 2: 1893) ist sowohl eine scharfe Polemik gegen die *Fin de Siècle*-Ästhetik, als auch selbst eine Variante der Dekadenz-Literatur.[78] Mit Nordau verdeutlicht sich eine Angst vor der Ansteckungs- bzw. Nachahmungsgefahr des Dandyismus. Der Text sieht eine Übertragungsproblematik durch Ästhetik gegeben. Im Pathologiediskurs der Ansteckung spielt eine narrative Problemstrategie eine Rolle, die Susan Sontag in *Krankheit als Metapher* folgendermaßen beschreibt: »Der Kontakt mit jemandem, der von einer als mysteriöses Übel betrachteten Krankheit befallen ist, gilt unvermeidlich als Vergehen oder gar als Tabuverletzung. Schon dem bloßen Namen solcher Krankheiten wird magische Macht zugeschrieben.«[79]

Diese Übertragungs- bzw. Beeinflussungsthematik durch Literatur ist keine spezifische Problematik des Dandyismus, wird aber im Pathologiediskurs um dandyistische Ästhetik zu einem Aspekt stilisiert, auf den juristisch, psychiatrisch, polizeilich reagiert wird. Dieser Ansteckungsdiskurs der Literatur hat eine lange Kulturgeschichte.[80]

> In diesem Sinne ist Ansteckung »je spezifisch in Bezug auf den Erzähl-/Schreibprozess inszeniert, womit Erzählen/Schreiben als infektiöser Akt lesbar wird. Über die strukturelle Verschaltung von krankem Körper und Sprachkörper wird Sprache als infektiöses Material in Szene gesetzt. Sprich: Wo der kranke Körper seinen Einsatz als sprechender Körper in einem infektiösen Performativ findet, macht er sich zugleich in medialer Hinsicht geltend.«[81]

Die Frage der Ansteckung im Zusammenhang mit Nachahmung diskutiert Émile Durkheim in seiner Studie über den Selbstmord. Die Frage der Nachahmung

---

77 Nordau 1, 18.

78 Vgl. Caroline Pross: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen 2013, 105f.

79 Susan Sontag: Krankheit als Metapher. In. Dies.: *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt a.M. 2003, 9-74, 10.

80 Vgl. Elisabeth Strowick: *Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik*. München 2009. Vor allem Kapitel 4: Infektiöse Performativa, 195ff.

81 Ebenda, 195f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und der Selbstmordrate, durch Vermittlung und (mediale) Berichterstattung, welche in der Forschung später als »Werther-Effekt« bezeichnet wurde, ist ebenso im pathologisierenden Bezug auf die Gefährlichkeit des Dandyismus von Interesse. Durkheim konstatiert im Hinblick auf eine vermeintliche Ansteckungsproblematik:

> »Wenn man von Nachahmung spricht, dann schwingt die Vorstellung von Ansteckung mit, und man ersetzt, übrigens nicht ohne Grund, ganz leicht den einen durch den anderen Begriff. […] Ebenso genügt es nicht, um eine Handlung einer moralischen Ansteckung zuzuschreiben, daß uns die Vorstellung durch einen ähnlichen Akt eingegeben worden ist. Mehr noch, einmal in unsern Geist eingedrungen, muß die Vorstellung automatisch Eigenbewegung annehmen. Dann kann man erst von Ansteckung sprechen, […]. […] Es liegt gleichzeitig auch Nachahmung vor, denn die neue Handlung hat alles, was sie kennzeichnet, von dem Modell, dessen Kopie sie ist.«[82]

Ist die Nachahmung aber willentlich getroffen, könne nach Durkheim nicht von Ansteckung gesprochen werden, sondern nur in dem Falle, wie Tarde es entwirft, wenn ein Suggestionsprozess[83] vorliegt. In einem Mitte des 19. Jahrhunderts anonym im *Blackwood Edingburgh Magazine* erschienen Artikel über *fast fellows* und *slow fellows* (modische Bezeichnungen für die aristokratische Jugend) wird die Nachahmungs- bzw. Ansteckungsgefahr des Dandyismus in den deutlichen Krankheitsmetaphern exploriert.

> »Das Unglück besteht darin, dass diese fast fellow in der Verfolgung ihrer Lieblingsnarreteien vergessen, dass der gesellschaftliche Schaden erst mit ihnen beginnt, dass der Mensch ein unterwürfiges, nachahmendes Tier ist […]. Das Gift der fashionablen Torheiten vergleichsweise ungefährlich, solange es in fashionablen Adern läuft. Aber wenn ein gewöhnlicher Mensch mit dem Virus infiziert wird, kommt es zu einer Plage: mentale Pocken, den menschlichen Verstand entstellend und lädierend, dem kleinen Gehirn Pockennarben versetzend und das Auge seines Verstandes blind machend für die höchste Verachtung, die ihm seine befremdlichen Launen einhauchen.«[84]

In diesem desavouierenden Artikel deuten sich Komplexe an, welche Tarde als Nachahmungsgefälle eines Surrogat-Adels beschreibt sowie Motive, die im Zusammenhang mit Entartungsdiagnosen zum Ende des 19. Jahrhunderts diskutiert

82 Émile Durkheim: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983, 130f.

83 Der Begriff der Suggestion wird hier im Weiteren aus einer im weitesten Sinne kulturwissenschaftlichen Lesart heraus betrachtet und folgt damit einer Theorietradition von Gustave Le Bon, Émile Durkheim und Gabriel Tarde. Vgl. neben den bereits genannten Texten von Tarde und Durkheim. Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1961.

84 Anonym: Fast fellows und Slow fellows. In: Grundmann: Anthologie, 107-115, 108.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

werden. In der Vorreiterfunktion und »in der Verbreitung der philosophischen Gedanken sowie in dem Aufschwung der Großindustrie durch die Vorliebe exotischer Moden ist der Adel die unbewußte Mutter der neuen Zeiten.«[85] Diese Perspektiven auf Umgebungen, Ästhetik und Handlungsstatus als Fragen der Mimesis und der literarischen Präfigurierung von Gefahren- und Ansteckungspotentialen werden im nächsten Abschnitt weiter ausgeführt.

6.2 Suggestion, Desavouierung

> »This paper looks to me as if it knew what vicious influence it had!«[86]

Dandyismus wurde bereits zu seinem Beginn Anfang des 19. Jahrhunderts in Karikaturen, Essays und in der Presse desavouiert. »In den verwendeten Tiermetaphoriken wie auch in den geschlechtsneutralen Zuschreibungen und dem Vorwurf der Effeminität«,[87] macht sich dort bereits ein Abwertungs- und Entartungsdiskurs durch eine Normalisierungsmacht deutlich, die sich durch die Entzugs- und Auftrittserscheinungen des Dandyismus provoziert sieht.

Ein Beispiel ist der bereits erwähnte Text *Sartor Resartus* (1833/34) von Thomas Carlyle. Wenn er den Dandy als einen Menschen bestimmt, »dessen Geschäft, Amt und Existenz im Tragen von Kleidern besteht«[88] und in nichts außerdem, dann geht es darum, den Dandyismus als ein nutz- und sinnloses Unterfangen darzustellen, als ein Kuriosum. Dieser »zeigt sich der Menschheit in absonderlicher Maskerade«.[89] Das Ziel des Dandys sei, »daß du seine Existenz anerkennst, ihm zugestehst, er sei ein lebendes Objekt oder, falls dies nicht möglich wäre, wenigstens ein sichtbares Objekt oder Ding«[90]. In Carlyles Herausgeberfiktion äußert sich die Hegel-Karikatur Professor Teufelsdröckh in seiner ›Philosophie der Kleidung‹ in pathologisierender Weise über die »Dandy-Sekte« als »Mondkälber und Monströsitäten«[91], die sich in »Selbstvergötzung«[92] ergingen. Carlyles Text ist als Satire erkennbar, dennoch stecken in dessen Beschreibungen des Dandyismus Kritikpunkte, die etwa im Entartungsdiskurs bei Nordau oder in Kraepelins Krankheitslehre der Psychopathologie 60 Jahre später wiederauftauchen. In der Presse

85 Tarde: Nachahmung, 255f.
86 Charlotte Perkins Gilman: *Die gelbe Tapete. Erzählung. Englisch, Deutsch*. Zürich 2018, 28. (Im Folgenden: Gilman).
87 Grundmann: Früh, 72.
88 Carlyle, 363.
89 Ebenda, 364.
90 Ebenda.
91 Ebenda, 367.
92 Ebenda, 369.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

werden solche Diskurse bereits vorweggenommen. Im Artikel *Les lions d'aujourd'hui* (Die (Salon-)Löwen von heute), erschienen 1840 in der französischen Zeitschrift *La Mode*, kritisiert Roger de Beauvoir, seinerseits selbst eine Dandyfigur, die dandyistische Nachahmung. »Eines ist sicher: Wie es in Belgien Nachahmer von Büchern gibt, so gibt es bei uns Nachahmer des Dandyismus. Die *lions* [d.h. Salonlöwe (F.H.)] sind sogar mitten in Paris Nachahmer, missgestaltet und verkrüppelt!«[93] Nordau zeichnet weitere Symptome der Gefährlichkeit ästhetizistischer und implizit dandyistischer Figurationen nach. Geistige Anzeichen (Stigmate) für Entartung sind: Fehlender Sinn für Sittlichkeit und Recht, ›moralischer Irrsinn‹ erzeugt durch Selbstsucht und Impulsivität, Emotivität (unverhältnismäßige Gemütsregungen), Pessimismus, bzw. Melancholie und vor allem Mystizismus, Hang zu unbeantworteten Fragen, zur Metaphysik, zum Satanismus usw. In Nordaus Darstellung seiner Diagnose, der in Kunst und Literatur aufzeigbaren Symptome einer gesellschaftlichen Degeneration, werden im Zusammenhang der Dekadenz, Reaktionen einer Normalisierungsmacht illustriert.

Im 19. Jahrhundert werden durch das massierte Aufkommen eines »take offs der Dinge« als »Verdinglichung und Entfremdung«[94] durch Kunst und Technik, diese als Verursacher eines gereizten Nervenkostüms angesehen. Damit werden Ästhetik und Technik, vor allem ihre jeweiligen Trägermedien, zu Krankheitsüberträgern deklariert. »Jede Zeile, die wir lesen oder schreiben, jedes Menschengesicht, das wir sehen, jedes Gespräch, das wir führen […], versetzt unsere Sinnesnerven und unsere Hirnzentren in Tätigkeit.«[95] Diese »Anstrengung des Nervensystems«[96] ist Ausgangspunkt für Nordaus Entartungsdiagnose. Diese impliziert damit die Suggestibilität der Rezipierenden durch Ermüdungserscheinungen des gesteigerten Nervenlebens, hervorgerufen durch technische Umgebungen wie der Großstadt. Simmel fasst die Problematik unter anderem in der Frage zusammen, wie die »objektiv gewordene Kultur zu der Kultur der Subjekte steht«[97] und was passiere, wenn diese Grenze verschwimme. Blasiertheit ist hierbei Symptom und Reaktion. Wie im Aufsatz zum *Bildrahmen*, wird an dieser Stelle bei Simmel an der Trennung von Subjekten und ihren Exteriorisierungen (den Objekten) im Raum festgehalten. Das Aufgehen in der Umgebung wird damit indirekt als Problem angedeutet. Denn genau diese von Simmel aufrecht gehaltene theoretische Subjekt-Objekt-Trennung wird problematisch, wenn in Form der ›korrupten‹ Mimese kein Unterschied mehr auszumachen ist, wenn Figur und Grund, Umgebung und Umgebenes ineinander verschwimmen. Blasierte Mimese wird damit verstanden, als

93 Roger de Beauvoir: Die Lions von heute. In: Grundmann: Anthologie, 64-70, 66f.
94 Böhme, 19.
95 Nordau 1, 72.
96 Ebenda.
97 Simmel: Geld, 628.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»eine Form jenes Prozesses, durch den sich der Raum auf Kosten des Individuums verallgemeinert«[98].

Nachahmung und Adelsgefälle

Vom Dandyismus geht eine Gefahr aus, die unter Perspektiven der Nachahmung und der Suggestion beschreibbar wird. Max Nordau schreibt von erhöhter Suggestibilität durch akzelerierte technische Umgebungen der Großstadt als eines Verfallsprozesses und unterschätzt damit den produktiven Anteil der Blasiertheit. Gabriel Tarde dagegen bezieht in seiner Nachahmungstheorie dezidiert Suggestion, Magnetismus, Somnambulismus und ähnliche Termini der Einflussnahme mit ein, um zu verdeutlichen, dass Nachahmung »damit den *Wirkungsgrad einer Neuschöpfung* [bezeichnet (F.H.)], der nicht aus der ›willentlichen‹ Übernahme eins Vorbildes resultiert […].«[99] Für Tarde ist dies ein analytischer Ausgangspunkt: »*Die Gesellschaft besteht aus Nachahmung und Nachahmung aus einer Art Somnambulismus*.«[100]

Somnambulismus versteht sich in diesem Zusammenhang als eine Form universeller sozialer Suggestion.[101] »Wir sind genauso wie unsere Vorfahren den Vorbildern unserer Umgebung unterworfen, aber wir eignen sie uns besser an durch logischere und individuellere Wahl,«[102] die neuen technischen und künstlichen Umgebungen, der Industrialisierung etc., geschuldet ist. Tarde schreibt, wie Simmel, dem Nachahmungsmodus eine Form der Blasiertheit zu. »Die Betäubung ist, wie man weiß, im somnambulen Zustand nur Schein. Sie verdeckt eine extreme Überreizung.«[103] Gleichzeitig führt diese Überreizung, vermittelt durch akzelerierte Umgebungen zu Distanznahmen, die zu problematischen bis hin zu gefährlichen Situationen führen können.

> »Der Zustand der Reserviertheit ist prekär, er kann – gerade dann, wenn die Berührungsabwehr nicht funktionieren mag – in eine Abneigung und sogar Hass umschlagen. Auch Simmels Zeitgenosse Gabriel Tarde betont, dass die Beschleunigung der Nachahmungsprozesse – heute könnten wir hier von Übervernetzung sprechen – zu einer gewissen ›Menschenfeindlichkeit‹ führen mag«[104]

Tardes Andeutung von Menschenfeindlichkeit in Beschleunigungszusammenhängen der Nachahmung kann man als Phänomen von Blasiertheit und Reizschutz

98 Caillois: Psychasthenie, 38.
99 Balke: Mimesis, 177.
100 Tarde: Nachahmung, 111.
101 Vgl. Tarde, 100.
102 Ebenda, 107.
103 Ebenda, 104.
104 Stäheli, 178.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

verstehen, das »mit der Abwehr und dem Ignorieren von Kontaktmöglichkeiten einhergeht.«[105]

Der Surrogat-Adel des Dandyismus ist ein selbstermächtigter, der eine Vorbild- und Suggestionsfigur bildet. Tarde schreibt mit seinen *Gesetzen der Nachahmung* 1890, zu einer Hochzeit des ästhetizistischen Dandyismus, dem Adel eine Schlüsselrolle gesellschaftlicher Vorgänge zu und meint damit keinen Geburtsadel im Sinne eines *nascitur non fit*, sondern einen geistigen, gesellschaftlich-elitären Adel, der sich durch Adaption-, Antizipations- und Suggestionsleistungen an die Spitze setzt.

> »Tarde verteidigt den Aristokratismus gegen seine konservativen Anhänger, weil diese die Funktion des Adels mit seinem Selbstverständnis verwechseln. […] Diese funktionale Bestimmung des Adels ist für Tarde auch deshalb so wichtig, weil die Gesetze der Nachahmung nicht zuletzt nach funktionalen Äquivalenten des Adels unter Bedingungen einer bürgerlichen Gesellschaft fragen.«[106]

Ein solches funktionales Äquivalent des Adels bildet der Dandyismus. Eine besondere Rolle für den neuen Adel bei Tarde spielt, wie für die Blasiertheit bei Simmel, die Großstadt:[107]

> »Alle Berühmtheiten treffen sich dort. […] Diese Aristokratie der stolzen Beziehungen jedoch, diese Bühne der glänzenden Sitze und Stühle ist weit davon entfernt, unkomplizierter zu werden und sich weniger hoch zu plazieren. Sie wird im Gegenteil durch die demokratischen Veränderungen immer großartiger […].«[108]

Man könnte noch hinzufügen, der Adel wird subtiler: Er geht immer mehr in der Umgebung auf, Adelsmerkmale werden sublim ausgespielt. Die Großstädte verschmelzen mit diesen Figuren. So diagnostiziert Tarde für Paris, mit Benjamin *die* Hauptstadt des 19. Jahrhunderts:

> »Jeden Tag beschickt es ganz Frankreich mittels der Bahn oder dem Telegraphen mit seinen Ideen, Wünschen, Gesprächen, vorgefertigten Revolutionen, Kleidern und Möbeln. Die suggestive und zwingende Faszination, die es unverzüglich über ein breites Gebiet ausübt, ist so tiefgreifend, vollkommen und durchgehend, daß ihr fast niemand entkommt. Diese Form der Magnetisierung ist chronisch geworden.«[109]

Die Nachahmung findet unter technischen Bedingungen in einer künstlich-städtischen Umgebung statt, die ihre eigene Technizität zu verbergen versucht, und da-

105 Balke, 179.
106 Balke: Mimesis, 182f.
107 Vgl. zu Georg Simmel und Gabriel de Tarde: Stäheli, 169-191.
108 Tarde: Nachahmung, 250.
109 Ebenda, 251.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit umso mehr ausspielt. Mit anderen Worten: Die Umgebung der Großstadt Paris ist Überträger für die weitere Umgebung und ihre Akteure. Über technische Arrangements und ihre Medienverbünde breitet sich diese chronische Nachahmung ästhetisch-technischer Formen aus. Die Stadt ist damit nicht nur eine Wunschmaschine, sondern ein Ansteckungs- und Distributionsherd für Technik und Ästhetik. »Das Treiben und der Lärm der Straßen, die Auslagen der Kaufhäuser, die wilden und impulsiven Bewegungen ihres Daseins haben die Wirkung von magnetischen Strichen.«[110]

Nietzsche verknüpft, wie Simmel und Tarde, den Dekadenzdiskurs als *Mal de siècle* mit den Umgebungen der Großstadt: »Immer fünf Schritte weit vom Hospital! Lauter ganz moderne, lauter ganz grossstädtische Probleme! zweifeln sie nicht daran!«[111]

Umgebungen, Räume, die Wohnungen, Ateliers und Cafés, die Salons und Clubs geben Auskunft darüber, wessen Geistes Kinder sich mit den Dingen verbinden. »Die Dinge, die unser Leben sachlich erfüllen und umgeben, Geräte, Verkehrsmittel, die Produkte der Wissenschaft, der Technik, der Kunst – sind unsäglich kultiviert«, konstatiert Simmel zum einen für die *agency* der Dinge in den Umgebungen des 19. Jahrhunderts, um daraus jedoch, beeinflusst von Nietzsche, eine Dekadenzdiagnose abzuleiten: »aber die Kultur der Individuen, wenigstens in den höheren Ständen, ist keineswegs in demselben Verhältnis vorgeschritten, ja vielfach sogar zurückgegangen.«[112]

Böse Bücher

Kunst und Literatur werden aus dieser Perspektive als Überträger(medien) dargestellt.[113] »Texte werden als Ausdrucksphänomene behandelt, und aus dieser ausdruckstheoretischen Sichtweise leitet sich die Gewohnheit ab, sie *symptomal* zu lesen.«[114] Diese Art der Übertragung wird ebenso innerhalb der Literatur reflektiert. Texte machen ihre eigene ›Ansteckungsgefahr‹ zum Gegenstand. Als ein besonders ansteckendes Buch der Dekadenzliteratur wurde Huysmans *Á rebours* angesehen. Oscar Wilde gibt seine Figur Dorian Gray erst nach der von Lord Henry forcierten Lektüre dieses Buches seinem Verfall anheim. Die Lektüre wird in den gleichen nervösen und hektischen Metaphern ausgedrückt, in denen Nordau die Symptomatik der Entartung beschreibt. »Es war das ungewöhnlichste Buch, das er je ge-

110 Ebenda, 108.

111 Vgl. Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Der Fall Wagner u.a. Kritische Studienausgabe Band 6*. München 2011, 22. Aufl., 9-53, 34.

112 Simmel: Geld, 620.

113 Vgl. dazu: Markus Krajewski, Harun Maye (Hg.): *Böse Bücher*. Berlin 2019.

114 Caroline Pross: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen 2013, 101.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lesen hatte. Ihm war, als zögen in köstlichen Gewändern zu lieblichen Flötenklang die Sünden der Welt in stummen Schauspiel an ihm vorüber.«[115] Die Huysmans-Lektüre wird für Dorian Gray zu einer »Krankheit des Träumens«[116]. Das Buch wird bei Wilde zu einem »vergiftenden Buch«.

> »Der schwere Geruch des Weihrauchs schien seinen Seiten anzuhaften und das Hirn zu verwirren. Schon der Rhythmus der Satzperioden, die ausgeklügelte Monotonie ihres Wohlklangs, voll von komplizierten Kehrreimen und sorgfältig wiederholten Tempi, erzeugten in dem Geist des Jünglings, wie er von Kapitel zu Kapitel fortschritt, eine Träumerei […].«[117]

Das Buch, um dergestalt suggestiv zu sein, trifft eine Stimmung Dorian Grays und wird gleichzeitig in seiner Materialität, als Artefakt, zu einem Medium des *moodmanagements* des Protagonisten, welches ihn in einer radikalen Abhängigkeit in seiner Umgebung aufgehen lässt.

> »Jahrelang konnte sich Dorian Gray nicht von dem Einfluß dieses Buches frei machen. […] Er verschaffte sich aus Paris nicht weniger als neun Luxusausgaben der ersten Auflage und hatte sie in verschiedenen Farben binden lassen, so daß sie seinen verschiedenen Stimmungen und den wechselnden Neigungen seiner Natur entsprachen, über die er, wie es ihm zuweilen schien, fast völlig die Macht verloren hatte.«[118]

Der Ankläger im Prozess gegen Oscar Wilde wirft dem Angeklagten diese Passage vor und zitiert im Kreuzverhör Wildes eigene Rechtfertigung angesichts der Pressekritik am Roman: »›Sie haben darauf am 19. Juli 1890 eine Erwiderung geschrieben, und am Ende sagen sie dort: ›Sir, es war für die dramatische Entwicklung dieser Geschichte erforderlich, Dorian Gray mit einer Atmosphäre moralischer Korruption zu umgeben.‹«[119]

Es lässt sich behaupten, dass der Roman *Dorian Gray* ein Text über Suggestion, Einflussnahme und die daraus resultierenden Nachahmungseffekte ist. Die zentralen Topoi des Textes sind zum einen der Doppelgänger, Dorian und sein Gemälde, sowie der Teufelspakt, Lord Henry Wottons Beeinflussung des jungen Dorian Gray.[120] Lord Henry, die eigentliche dandyistische Figur des Romans, ist als Mephistopheles lesbar. »Als Dandy und ›verantwortungsloser Intellektueller‹,

115 Wilde: Dorian, 140.
116 Ebenda, 141.
117 Ebenda, 140f.
118 Ebenda, 141.
119 Merlin Holland: *Oscar Wilde im Kreuzverhör. Die erste vollständige Niederschrift des Queensberry-Prozesses.* München 2003, 130f. (Im Folgenden: Holland).
120 Vgl. Norbert Kohl: Nachwort. In: Wilde: Dorian, 244-253, 246.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

›moralischer Anarchist‹ und wortgewandter, oft zynischer *homme du monde* charakterisiert,«[121] kulminieren in dieser Figur die Fragen nach Suggestion, Nachahmung und Pathologisierung innerhalb von Wildes Text.

> »›Haben Sie wirklich einen sehr schlechten Einfluß, Lord Henry? So schlecht wie Basil behauptet?‹ ›So etwas wie einen guten Einfluß gibt es nicht, Mister Gray. […] Weil einen Menschen beeinflussen soviel bedeutet, wie ihm die eigene Seele geben. […] Er wird das Echo der Musik eines anderen, der Darsteller einer Rolle, die nicht für ihn geschrieben wurde.«[122]

Henry Wottons Maximen sind einem ästhetizistischen Hedonismus verpflichtet, der sich in paradoxen Aphorismen äußert.[123] Als altphilologisch studierter Autor lässt Wilde seinen Roman nach einem Schema von Urbild (Lord Henry), Abbild (Dorian Gray) und Simulacrum (das Gemälde Dorian Grays) ablaufen und die Figur des Lord Henry Wotton mitunter zum Platoniker werden. So sinniert dieser kurz nach der ersten Einflussnahme auf Dorian Gray:

> »Der neue Kunststil, die neue Art der Lebensbetrachtung, […] wobei die bloße Gestalt und Nachbildung der Dinge gleichsam geläutert wurde und so etwas wie symbolischen Wert erhielt, als wären sie selbst Urbilder einer anderen, vollkommeneren Form deren Schatten ihnen Wirklichkeit verlieh; wie seltsam war das alles! Er erinnerte sich an etwas Ähnliches aus der Geschichte. War es nicht Plato, dieser Künstler im Denken, der es als erster analysiert hatte?«[124]

Die Auseinandersetzung mit Einfluss und Einflussnahme im Kontext einer Pathologisierung dandyistischer Ästhetik lässt nach den Begriffszusammenhängen von Suggestion, Manipulation, Einfluss, Einflussnahme und Nachahmung fragen. Diese können ebenso als ein Ansteckungsszenario bezeichnet werden: »Angenommen ein Somnambuler treibt die Nachahmung seines Mediums soweit, bis er selbst Medium wird und einen dritten magnetisiert, der ihn seinerseits nachahmt usf.«[125]

Es geht im Weiteren hier darum, die Angst einer Normalisierungsgesellschaft vor einer Gefährlichkeit dandyistischer Ästhetik dazustellen, um die Zusammenhänge gezielter, mehr oder weniger verdeckter, getarnter Einflussnahme zu erläutern. So wird im Folgenden von Einfluss gesprochen, im Sinne von Manipulation,

121 Ebenda, 247.
122 Wilde: Dorian, 27f.
123 Die Sentenzen, welche Wilde Lord Henry in den Mund legt, sind vor allem den Texten des Kunsttheoretikers und Stichwortgebers des Ästhetizismus, Walter Pater (1839-1894) entnommen, dessen Schüler Wilde in Oxford war. Vgl. u.a. Walter Pater: *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford, New York 2010.
124 Wilde: Dorian, 47f.
125 Tarde: Nachahmung, 108.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Verführung und Einflüsterung. Gemeint sind Wortfelder, die in Bezug auf den Teufelsdiskurs im Dandyismus bereits angerissen wurden.[126] Es geht hier vor allem um Manipulation im Sinne einer für den Beeinflussten schädlichen Einflussnahme.

Der Fall Wilde

Ein Beispiel für eine polizeilich-psychiatrische Reaktion auf diesen Diskurs ist der Prozess gegen Oscar Wilde, der als ein Verführer und Manipulator der Jugend, als vermeintlich gefährlicher Ästhetizist, Dandy und sexuell deviante Figur perhorresziert wurde. Wilde reagierte 1895 auf eine Beleidigung als »Sodomit« von Seiten des Vaters seines Liebhabers Alfred Douglas, des *Marquees of Queensberry*, mit einer Klage wegen Verleumdung. Jedoch fand er sich daraufhin selbst in drei Prozessen zwischen April und Mai 1895 unter Anklage wegen Homosexualität und Sodomie wieder, die zu einer Verurteilung von zwei Jahren Zuchthaus und Zwangsarbeit sowie zu öffentlicher Bloßstellung führte.[127]

So schrieb die Londoner *Evening News* am Tag von Wildes Verurteilung am 25.05.1895: »Before he broke the law of his country and outraged human decency he was a social pest, a centre of intellectual corruption. […] To him and such as him we owe the spread of moral degeneration amongst young men […].«[128] In den scharfen Angriffen in der Presse wird ebenso auf die Umgebung und Erscheinungsmodalität devianter Figuren abgehoben: »Such people find their fitting environment in the artificial light and the license-laden air of secret chambers curtained from the light of day.«[129] Im Falle Wildes fallen die Angriffe und Reaktionen einer Normalisierungsmacht gegen Homosexualität, Dandyismus und Dekadenz/Ästhetizismus zusammen. Ihnen wird zum einen Effeminität und Devianz und zum anderen die Tarnung und Ununterscheidbarkeit von der Umgebung vorgeworfen.

In der Anklage gegen Wilde spielen vor allem zwei seiner Texte *Das Bildnis des Dorian Gray* und *Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend* (*Phrases and Philosophies for the use of the young*, 1894) eine Rolle.

Im Falle des *Dorian Gray* ist es unter anderem die oben zitierte Passage der Verführung Dorians durch Huysmans *À rebours*, welche der Ankläger Carson anführt:

> »Carson: Sie hatten damals, wie ich annehme, einen bestimmten Roman im Sinn? Wilde: Nein, eine Anregung. Carson: Wollen Sie damit sagen, dass Sie kein Vorbild hatten? Wilde: Nun, wenn Sie mir gestatten, das zu sagen, es gibt einen französischen Roman, den ich selbst aber nicht übermäßig bewundere. Carson: Nennen Sie mir doch bitte den Titel, dann können wir weitersehen. Wilde: Nein,

126 Vgl. Kapitel 5.1 zur produktiven Blasiertheit. Vgl. auch Kapitel 3.2 Der Teufel steckt im Dekor.

127 Wilde wurde erst 2017 mit der allgemeinen Revision der Verurteilung Homosexueller in England offiziell rehabilitiert.

128 Zitiert nach: Harford Montgomery Hyde: *The Trials of Oscar Wilde*. New York 1962, 18.

129 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> ich meine, wir lassen das lieber. Es macht mir aber nichts aus, Ihnen den Titel zu nennen. Der Roman heißt À rebours (Gegen den Strich), und der Künstler heißt Huysmans.«[130]

Im Weiteren wird von Seiten des Anklägers versucht, durch den Bezug auf *À rebours*, welches er ein »sodomitisches Buch« nennt, den Sodomie-Verdacht gegen Wilde zu erhärten. Der Ankläger entwirft eine Kette der Beeinflussung von Wildes Buch durch *À rebours* zur Beeinflussung auf der narrativen Ebene des Textes von Lord Henry auf Gray bis hin zur vermeintlichen Einflussnahme von Wildes Buch *Dorian Gray* auf dessen Lesende.

In Wildes Verteidigungsaussagen kämpft *cum grano salis* das *l'art pour l'art* gegen die Reaktion der Normalisierungsmacht, die von ethisch-polizeilicher Seite aus argumentiert und das Ästhetische als das Andere nicht gelten lassen will. Wildes Stärke und gleichzeitige Schwäche in der Argumentation ist seine Respondenz in ästhetischen Kategorien, was im juristischen Milieu des Gerichtssaals einer Irritation gleichkommt, die, statt den Kopf des Angeklagten aus der sprichwörtlichen Schlinge zu ziehen, nur die moralische Entartungsdiagnose der Gegenseite weiter provoziert. In den Antworten stets durch Chuzpe und eine gewisse Ironie (bzw. im engl.: *wit*) gefärbt, verweist Wilde darauf, dass man Bücher nicht aus einer moralisch-ethischen, sondern nur aus der ästhetischen Perspektive, als gut oder schlecht geschriebene Bücher, bewerten könne.

Der Vorwurf des Kategorienfehlers wird sowohl vom Ankläger, als auch vom Angeklagten selbst bespielt. Wilde war sich der Gefahr des vermeintlichen *misreading* seines Textes nach den ersten Pressekritiken durchaus bewusst, weshalb er auch der Buchausgabe des *Dorian Gray* folgenden Aphorismus als Rückversicherung voranstellt: »So etwas wie moralische oder unmoralische Bücher gibt es nicht. Bücher sind gut oder schlecht geschrieben. Weiter nichts.«[131] Die gesamte nachträglich hinzugefügte Vorrede bildet Wildes Primat der Ästhetik ab und soll gleichermaßen vor dem Vorwurf der Devianz schützen, was eingedenk der Verurteilung seinen Zweck verfehlt hat.[132] Die Anklage gegen Wilde hat in Nordau einen kulturpessimistischen *partner in crime*.

> »Der Führer der englischen Ästheten und Entarteten ist Oscar Wilde, der bei Nordau für die Artgenossenschaft zwischen Decadent und Ästhetizist einstehen muß. […] Sie sind […] Anhänger des l'art pour l'art, welches die Autonomie und Unabhängigkeit der Sphäre des Ästhetischen gegenüber der des Sittlichen be-

130 Holland, 167.
131 Wilde: Dorian, 9.
132 Wenngleich es vor allem Briefe Wildes an Alfred Douglas und an andere waren, die zur Verurteilung führten. Vgl. das Vorwort in: Holland, 9-13.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hauptet und damit, wie Nordau bemängelt, das Ästhetische über das Sittliche stellt.«[133]

Fasst man die Devianzthematik des Dandyismus zusammen, zeigt sich: Die Frage, was sich hinter der Maske der Kälte und Härte dandyistischer Ästhetik befindet, weckt das Interesse der Normalisierungsmacht und ihrer Technologien. Dandyismus wird im Auge der Normalisierungsmacht zur »virtuellen Gefahr«,[134] denn er erscheint in seiner Selbstermächtigungsgeste wie eine Provokation, sich eben nicht so regieren zu lassen.[135] »His [the Dandy's (F.H.)] nihilism is timid, as he needs society – the workings of which he despises – in order to express himself.«[136] Dandys werden zu »gefährlichen Menschen« gemacht. »Dieses institutionelle Gefüge [der Normalisierungsmacht (F.H.)] richtet sich gegen das gefährliche Individuum, das weder eindeutig krank noch eigentlich kriminell ist.«[137]

Aus der gesellschaftlichen Peripherie in den Hintergrund gedrückt zu werden und daran zugrunde zu gehen, ist eine Kontrastperspektive, die die Gefährlichkeit des Dandyismus verdeutlicht. Denn es ist etwas eminent anderes, willentlich bzw. kontrolliert in der Latenz zu verbleiben, wie es der Dandyismus suggeriert und über seine Blasiertheitsstruktur produziert, als sich komplett aufzulösen und den Handlungsstatus zur Gänze zu verlieren, weil keine andere Option mehr übrigbleibt.

Scheußliche Tapete

Oscar Wilde verstarb nach seiner Freilassung im französischen Exil in einem spärlichen Hotelzimmer. Seine berühmt gewordenen letzten Worte galten seiner Umgebung: »My wallpaper and I are fighting a duel to the death. Decidedly one of us has got to go.«[138] Eine scheußliche Tapete[139] brachte nicht nur den sterbenden Oscar Wilde zur Verzweiflung: In Charlotte Perkins Gilmans (1860-1935) femi-

133 Christoph Schulte: *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt a.M. 1997, 237

134 Michel Foucault: Die Entwicklung des Begriffs des ›gefährlichen Menschen‹ in der forensischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band 3. 1976-1979*, Frankfurt a.M. 2003, 568-594, 586.

135 Vgl. Michel Foucault: Was ist Kritik? In: Ders.: *Kritik des Regierens.* Berlin 2010, 237-257, 240.

136 Dandy at Dusk, 31.

137 Foucault: Anormale, 51.

138 Vgl. Barbara Belford: *Oscar Wilde. A certain genius*. London 2001, 133.

139 Zum Zusammenhang von Tapete, Ornament und Moderne. Vgl. Torsten Hahn: ›Wallpaper Art‹. Zur Ästhetik seriell gestalteter Oberflächen. In: *POP. Kultur und Kritik. Heft 3*. 2013, 156-173.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nistischer[140] Horror-Geschichte *The Yellow Wall-paper*[141] (1892) ist die Tapete das Medium des Verschwimmens der Figur mit ihrer Umgebung. Die Protagonistin wird von ihrem Ehemann John, einem Arzt, nach der Entbindung ihres Kindes, wegen einer vermeintlichen Wochenbettdepression und ›hysterischen‹ Anfällen in ein vergittertes ehemaliges Kinder- und Turnzimmer auf einem Landhaus gesperrt. Das Haus wird zugleich zur Chiffre und zum Medium des Verhältnisses von Innen und Außen der Protagonistin. »I sometimes fancy that in my condition if I had less opposition and more society and more stimulus – but John says the very worst thing I can do is to think about my condition, and I confess it always makes me feel bad. So I will let it alone and talk about the house.«[142] Die Protagonistin, das namenlose Ich, leidet, vermeintlich wie im Dandyismus, unter ihrem zunehmenden zerstörerisch werdenden Wechselbad aus *Ennui* und Reizüberflutung. Jedoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen der oben beschriebenen dandyistischen und in der Geschichte von Gilman prozessierten Mimese als »Angleichung an den Raum«. Denn was passiert, wenn die dandyistische Blasiertheitsproduktion, als Reizschutz und Antrieb ausbleibt, und man völlig der »*Verführung durch den Raum*«[143] erliegt, zeigt sich in Gilmans Geschichte in aller nihilistischen Konsequenz: Das vermeintliche Selbst löst sich auf und wird wahnsinnige Umgebung, undifferenzierbarer Teil des künstlichen Paradieses. »I wonder if they all come out of that wallpaper as I did? […] I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard!«[144]

Das Zimmer, in welches die Protagonistin eingesperrt ist, ist mit einer merkwürdigen »widerwärtigen, schwefelgelben« Tapete umgeben. »I never saw a worse paper in my life. One of those sprawling flamboyant patterns commiting every artistic sin.«[145] Mit dieser Bemerkung, die so auch hätte von Oscar Wilde stammen können, wird die Tapete in die monologische oder gar monomanische Suada der Protagonistin eingeführt.

Der einzige Fluchtpunkt der Protagonistin ist das Schreiben ihres Journals. Doch der Schreibprozess wird immer mehr zum Schreibwahn. »I am sitting by the window now, up in this atrocious nursery, and there is nothing to hinder my writing as much as I please, save lack of strength.«[146] Die Lesenden werden im Laufe

140 Vgl. zur Analyse der Kurzgeschichte aus feministisch-literaturwissenschaftlicher Perspektive: Jonathan Crewe: Queering ›The Yellow Wallpaper‹? Charlotte Perkins Gilman and the Politics of Form, *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 1995, 273-293. Auch: Sandra Gilbert, Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*. New Haven, London 2000, 2. Aufl.

141 Für den Hinweis auf diese Geschichte danke ich Maren Haffke.

142 Gilman, 10.

143 Caillois: Psychasthenie, 35.

144 Gilman, 88.

145 Ebenda, 18.

146 Ebenda, 20.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Geschichte immer exzessiver mit einem höchst unzuverlässigen, wahnhaften Erzählen konfrontiert: Das Schreiben als zu große Gefahr durch die vermehrte Introspektion wird der Protagonistin, so erscheint es zumindest, von Seiten ihrer Haushälterin und ihres Ehemanns vorgeworfen. »I must not let her find me writing. […] I verily believe she thinks it is the writing which made me sick! But I can write when she is out […].«[147] Ihr Schreibprozess ist nicht nur ein Dokument ihres Wahnsinnig-Werdens, sondern ihres Umgebung-Werdens. Ihr Schreiben ist ein Ankerpunkt für das Hervortreten von Figur und Grund, ein Umgebungsprotokoll. Die Beschreibung des Tapetenmusters geht in die Tiefe, in die Windungen des Ornaments hinein:

> »There is a current spot where the patterns lolls like broken neck and two bulbous eyes stare at you upside-down. I get positivley angry with the impertinence of it and the everlastingness. Up and down and sideways they crawl, and those absurd, unblinking eyes are everywhere. […] I never saw so much expression in an inanimate thing before, and we know how much expression they have!«[148]

Die Einflussnahme durch die Umgebung, das maligne *moodmanagement* der Wandverkleidung, ist der Protagonistin von Anfang an bewusst. Sie fühlt sich vom Raum beobachtet, bewacht und beeinflusst. »This paper looks to me as if it *knew* what a vicious influence it had!«[149] Emil Kraepelin konstatiert für den Zustand des *Erschöpfungsirreseins* eine symptomatische Halluzination:

> »Die Kranken verlieren rasch die Orientierung in ihrer Umgebung, die ihnen verändert und unheimlich vorkommt. Das Bewusstsein trübt sich; es stellen sich allerlei abenteuerliche Illusionen, fast immer auch Halluzinationen, ein, oft in grossen Massen. Die Tapeten schneiden Fratzen; ein Crucifix nickt mit dem Kopfe […].«[150]

Dies trifft auf den ersten Blick auf die Wahrnehmungen der Protagonistin in *der gelben Tapete* zu. Bezieht man jedoch die bis hierhin aufgezeigten Sachverhalte dandyistischer Provenienz mit ein, zeigt sich ein anderes Muster.

Aus dieser Perspektive betrachtet, ist, wie in Baudelaires *Künstlichen Paradiesen* der Raum in *the yellow wallpaper* ein Rausch- und Wahnmedium. Hat Baudelaire die künstlichen (Drogen-)Umgebungen noch, neben aller Betonung der (heroischen) Gefahr, wie ein *Théâtre de Séraphin*[151] beschrieben, treten im Rausch des Raumes bei Gilman keine engelsgleichen Vermittler auf, sondern dieser Raum ähnelt vielmehr einem nihilistischen Orkus.

147 Ebenda, 34.
148 Ebenda, 30.
149 Ebenda, 28.
150 Kraepelin, 31.
151 Vgl. Baudelaire: Paradiese, 64.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Das Oberflächenmuster, das Ornament der Tapete, wird als toxisches Medium beschrieben: »The outside pattern is a florid arabesque, reminding one of a fungus. If you can imagine a toadstool in joints, an interminable string of toadstools, budding and sprouting in endless convolutions – why, that is something like it.«[152] Ein Raum voller Giftpilze[153], die proliferieren, kommunizieren und sich vernetzen, wie ein horrendes Proto-*RFID*. Farben, Muster und Raumaufteilung verändern sich je nach Lichtverhältnissen und Blickwinkel. Sie ebnen Figur und Grund ein. Der Raum, vermittelt durch die Tapete, führt ein Eigenleben. Wie die technologischen Prozesse in smarten Räumen des 21. Jahrhunderts finden die ›unheimlichen‹ Prozesse unter der Oberfläche statt. »This wallpaper has a kind of sub-pattern«[154]. Dieses Untermuster, nur unter bestimmten Lichtverhältnissen für die Protagonistin sichtbar, wimmelt und prozessiert undeutlich und verschwommen. »But in the places where it isn't faded […] I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to sulk about behind that silly and conspicuous front design.«[155] Im Weiteren versucht die Protagonistin zu erschließen, inwiefern sich Vorder- und Hintergrund der Tapete bewegen und mit ihr zu interagieren versuchen. Die Dynamik ihres Verschwimmens mit der Tapete wird immer exzessiver. Die Schreibweise changiert immer öfter zwischen einer Beschreibung der Tapete und einer Identifikation mit derselben. Irgendwann ist es nicht mehr ›die Tapete‹ oder ›die Frau hinter der Tapete‹ als Projektions- und Personifikationsfigur, die nachts wandert, sondern die Protagonistin. Die Dissoziationsbewegung wird immer deutlicher, bis nichts mehr außerhalb der Tapete zu existieren scheint. Der Amorphisierungsprozess nimmt rapide zu, sobald in der *Écriture* kein Unterschied mehr zwischen dem protokollierenden Ich der Protagonistin und der Frau hinter der Tapete, dem »sub-pattern« auszumachen ist. Was das Wahnprotokoll exerziert, ist dasjenige, was Caillois in Anlehnung an die Psychasthenie als »Depersonalisation durch Angleichung an den Raum«[156] beschreibt.

Der einzige vermeintliche Handlungsmodus, der der Protagonistin im Raumverbund noch übrigbleibt, ist um sich selbst, das heißt Schleife um Schleife, *Loop* um *Loop*, im Raum an der Tapete entlang, ihre Kreise zu kriechen. Diesem hält der männlich-sanktionierende Blick des Ehemannes nicht stand und er bricht geschockt zusammen. »Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!«[157] Die Feedbackschleife zwischen humaner und non-humaner Entität läuft ins Leere. Im Ver-

152 Gilman, 58.
153 Zum Zusammenhang von Agency und Pilzen. Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus.* Berlin 2019.
154 Ebenda, 34.
155 Ebenda, 36.
156 Caillois: Psychasthenie, 37.
157 Gilman, 92.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schwimmen mit der Umgebung bleibt im Subjektivierungsprozess nur eine existenzielle Leerstelle, um die es wimmelt, prozessiert und kriecht.

Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper* verweigert jede Art von Heldinnengeschichte. Es ist eine Erzählung der grenzenlosen Auflösung. Sie bietet keinen Heroismus der Niedergangsepoche, wie er im Dandyismus als Selbstermächtigungserzählung und -bewegung verstanden wird. Der Dandyismus erhebt die Latenz zwischen Umgebung und Figur auszuhalten, zur Grundeigenschaft und erstrebenswerten Subjektivierungsstrategie. Eine Latenz, welche im Weiteren als *calmness*, Unmerklichkeit oder *Désinvolture* verstanden wird, erweist sich damit als Machtstrategie. Das riskante Wechselspiel aus Exzess und Entzug des Dandyismus treibt bisweilen nicht nur pathologische, sondern in seiner Kompensations- und Aneignungsbewegung noch gefährlichere Blüten. Denn wird, trotz der Expositionsbewegung an die Umgebung, weiter an einem wie auch immer gearteten Heroismus festgehalten oder gar ein neuer Heroismus oder Realismus propagiert, fällt man in die riskante Situation, aus dem vermeintlich so spielerischen *l'art pour l'art* eine Ideologie der Härte, Glätte und Kälte zu machen. Diese offenbart, wie im nächsten Kapitel zu zeigen, wenn sie ein stabiles heroisches Subjekt behauptet, statt sich auf das *environment* zu beziehen, eine Affinität zum Totalitarismus.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

7. Analoger Dandyismus II

7.1 Dandyismus der Härte

> »Man muss das Leben draußen zunichte machen, es genauso in Stahl verwandeln, in etwas Nutzbares. Man hat es so, wie es war, nicht genug geliebt, deswegen. Man muss einen Gegenstand draus machen, was Hartes, das ist die Vorschrift.«[1]

> »Ästhetizismus ist keine ›Haltung‹, die nach Belieben einzunehmen wäre.«[2]

Charles Baudelaire konzipiert in *Der Maler des modernen Lebens* 1863 den Dandyismus auf einer ästhetischen, literarischen und medientechnischen Basis.[3] Er widmet das neunte Kapitel dieser Studie dem Dandy als impliziter Konzeptionierung von Modernität. Bemerkenswert daran ist nicht nur der Abschnitt als solches, sondern seine Verortung innerhalb der Textanordnung. Das dem Dandy vorangestellte Kapitel ist überschrieben mit *Das Militär*. An den *Dandy* schließt sich ein Abschnitt mit dem Titel *Die Frau* an. Die zwei Seiten des Dandys sind somit die radikale Maskulinität des Soldaten einerseits und die Effeminitation durch die Relation zur Weiblichkeit andererseits. Alle drei, Militär, Dandy, Frau werden als Spielarten der Schönheit begriffen, die in einem Wechselverhältnis zueinander stehen. Versteht man diesen Zusammenhang als einen dialektischen Prozess, synthetisiert sich Baudelaires Dandy aus der These des Militärs und durch die Negation zur Frau.

Des Weiteren lässt sich Baudelaires Ästhetik als eine Operation des Sehens verstehen: »Unser Beobachter ist unentwegt auf seinem Posten, überall da, wo die

1 Louis-Ferdinand Céline: *Reise ans Ende der Nacht*. Reinbek 2003, 299.
2 Adorno: Kierkegaard, 20.
3 Vgl. dazu Kapitel 4.3.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

heftigen Begierden und Leidenschaften strömen, die Orinokos des menschlichen Herzens, der Krieg, die Liebe, das Spiel«.[4]

Diese drei Attribute, der Krieg für das Militär, das Spiel für den Dandy und die Liebe für die Frau bilden für Baudelaire anthropologisch-ästhetische Grundkonstanten. In seiner ambivalenten Haltung zur Frau ist diese für Baudelaire zum einen pure Schönheit, Inspiration des (männlichen) Künstlersubjektes und damit bei aller – aus dessen Katholizismus[5] stammenden – Misogynie »ein *schönes Tier*«, »dessen Reize das ernste Spiel der Politik erheiterten und leichter machten.«[6] Sie ist auf der anderen Seite zugleich etwas geheimnisvolles, flüchtiges, gottgleiches und, in aller Ambivalenz und Ablehnung, etwas Natürliches.[7] Ihre Schönheit besteht aus einem Zusammenspiel aus Kleidung, Haltung, Kosmetik und Schmuck. »Alles, was die Frau schmückt, alles, was ihrer Schönheit einen höheren Glanz verleiht, ist ein Teil ihrer selbst«[8] und durch ihre Kleidung und die Kosmetik wirkt sie auf den Betrachter verhüllt, andeutend, geheimnisvoll und mystisch, solange sie sich künstlich ausstattet. Vergegenständlicht sich die Frau nicht, sondern ist ›natürlich‹, wird sie für Baudelaire ein Objekt seines Ekels. »Das Weib ist natürlich, das heißt abscheulich. Und immer ist es gewöhnlich, das heißt das Gegenteil des Dandys.«[9] Die vermeintlich weiblichen Attribute eines ephemeren, sphärisch-amorphen Erscheinungsbildes werden jedoch von Baudelaire auf den Dandy übertragen und kennzeichnen eine effeminierte Seite dieser Figuration.

Auf der anderen Abzweigung des Dandyismus steht der Krieger und dessen Kaltsinnigkeit, der explizit mit dandyistischer Unerschütterlichkeit konnotiert wird. Haltung und Gesichtsausdruck, die Physiognomie des Soldaten und sein Hang zur Uniformierung und Rüstung sind Prädikate, die sich im 20. Jahrhundert in Form eines auf Härte und Glätte fokussierten, toxisch-maskulinen Dandyismus erhalten haben.

> »Eine ausgesprochene Vorliebe aber gilt dem Militär, dem Soldaten, und ich glaube, diese Zuneigung entspringt nicht nur den Tugenden und Eigenschaften in der Seele des Kriegers, die sich notwendigerweise seiner Haltung und seinem

4 Baudelaire: Maler, 239.

5 Baudelaire bezieht sich mit der Bezeichnung des »schönen Tieres« auf eine Äußerung des anti-reformatorischen Katholiken Joseph de Maistre.

6 Baudelaire: Maler, 245.

7 Vgl. zu Baudelaires ambivalenter Relation zur Frau zwischen dem Weiblichen als dandyistischem Topos und Misogynie: Hiltrud Gnüg: Charles Baudelaires Bestimmung des Dandyismus und sein Entwurf einer Femme Dandy in den Fleurs du Mal. In: Joachim H. Knoll u.a. (Hg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert.* Berlin 2013, 109-126.

8 Baudelaire: Maler, 246.

9 Baudelaire: Herz, 223.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Gesichtsausdruck mitteilen, sondern ebenso dem auffälligen Schmuck, mit dem sein Beruf ihn ausstattet.«[10]

Baudelaires Tendenz der Entsubjektivierung durch eine Vergegenständlichung der Dandy-Figur findet im Gehorsam des Soldaten, seiner Kopplung in Truppen und der Nähe zum Tod ihre Entsprechung.

> »An Überraschungen gewöhnt, ist der Militär nicht leicht in Erstaunen zu setzen. Das besondere Merkmal der Schönheit wird hier demnach eine martialische Sorglosigkeit, eine eigentümliche Mischung aus Gleichmut und Kühnheit sein; eine Schönheit, die der Notwendigkeit entspringt, jederzeit zu sterben bereit zu sein.«[11]

Wenn die Effeminitation und Devianz des Dandyismus, die im vorherigen Kapitel als Pathologisierung und Gefahrenpotenzial dargestellt wurde, bei Baudelaire als Kennzeichnung einer dandyistischen Beobachtungsoperation der Weiblichkeit zu betrachten ist, so wird in diesem Kapitel die Frage nach einem Dandyismus der Härte und Glätte gestellt. Denn das Gefahrenpotenzial dandyistischer Ästhetik erstreckt sich nicht allein auf Pathologisierungen. In der Diskursgeschichte des Dandyismus nach dem Ersten Weltkrieg haben eine neue Materialität des Krieges und die Nivellierungserfahrung des Subjekts eine Ausbreitung der *Ennui*- und Blasiertheitskomplexe in Gefolge von Verhärtungs-, Glätte- und Kältediskursen zur Konsequenz. Im Hinblick auf eine »von ständiger Drohung geladene(r) Umgebung«[12] der Materialschlachten, und in Projektion der Großstädte der zwanziger und dreißiger Jahre, kann von einer Umbesetzung des Gefährlichkeitstopos und der Ästhetik des Dandyismus gesprochen werden. In einer Synthesebewegung aus Kriegserfahrung, Technisierung und kompensatorischer Ästhetisierung ist, durch eine totalitäre Inanspruchnahme dandyistischer Komplexe, der *Ennui*- und Blasiertheitsdiskurs beschleunigt durch den Weltkrieg in das zwanzigste Jahrhundert getragen worden. »Daß dieses Fronterlebnis sich in der gesteigerten Technisierung und Automatisierung der Nachkriegswelt immer neue Impulse seiner Gültigkeit holen konnte, hat ihm eine erstaunliche Langlebigkeit gesichert.«[13] Was die

10 Baudelaire: Maler, 239.

11 Ebenda, 240.

12 Ernst Jünger: Der Kampf als inneres Erlebnis. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 7*. Stuttgart 1979, 9-103, 30. (Im Folgenden: Jünger: Kampf). Vgl. Friedrich Balke: Besorgen, Begaffen. Heidegger und das Problem der fotografischen Ontologie. In: Friedrich Balke, Maria Muhle (Hg.): *Räume und Medien des Regierens*. Paderborn 2016, 234-252, 242. (Im Folgenden: Balke: Besorgen)

13 Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Frankfurt a.M. 1962, 496. (Im Folgenden: Arendt.)

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Granattrichter der neuen technischen Umgebungen der Schlachtfelder an existenziellen Leerstellen in den Subjektivierungsstrategien hinterlassen, wird mit der exzessiven Blasiertheitsdynamik des Dandyismus gefüllt.

> »Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen. Und von dieser Armseligkeit ist der beklemmende Ideenreichtum […] [‚der] unter – oder vielmehr über – die Leute kam, die Kehrseite. Denn nicht echte Wiederbelebung findet hier statt, sondern Galvanisierung.«[14]

Benjamins Metapher der Galvanisierung, das metallische Beschichten eines Gegenstandes bzw. diesen mit einer harten, metallischen Oberfläche zu überziehen, lässt sich auf die Umbesetzung des Dandyismus nach dem Ersten Weltkrieg anwenden. Sie besteht in diesem Falle aus einer Kombination von Nietzscheanismus, Baudelaire-Bezug und der Erfahrung des hochtechnisierten Krieges, etwa in der Theoretisierung und Ästhetisierung einer konservativ-revolutionären Perspektive beim Kriegsteilnehmer und Schriftsteller Ernst Jünger (1895-1998). Benjamins Diagnose eines, aus Erfahrungsarmut entstandenen, positiv konnotierten »neue[n] Barbarentum[s]«[15], lässt sich ebenso auf Baudelaire zurückführen wie der Heroismus Jüngers.

> »Der Dandyismus ist das letzte heroische Sichaufbäumen in Zeiten des Verfalls, und der Typus des Dandy, dem der Reisende in Nordamerika begegnet ist, tut dieser Ansicht keinen Abbruch: denn nichts hindert uns anzunehmen, daß die Völkerstämme, die wir Wilde nennen, die Überreste großer verschwundener Kulturen sind.«[16]

Derart beschreibt Baudelaire 1863 ein immer wieder neues in Krisenzeiten auftretendes und gleichzeitig sehr altes Barbarentum, welches er mit dem Dandyismus gleichsetzt. Bemerkenswerter Weise nehmen die beiden, vermeintlich so gegensätzlichen kulturtheoretischen Perspektiven der Weimarer Republik, sowohl diejenige Walter Benjamins, als auch diejenige Ernst Jüngers, Charles Baudelaire zur Grundlage. Diese, wie im ersten Kapitel zum *analogen Dandyismus* aufgezeigten, »Bifurkation des Dandyismus«[17] nach 1918 hat ihren Ausgangs- und Kulminationspunkt in ihrer jeweiligen Baudelaire-Analyse. »Was Baudelaire so niederlegt, könnte man als die Metaphysik des Provokateurs bezeichnen.«[18] Baudelaire liefert

14 Benjamin: Erfahrung, 214f.
15 Ebenda, 215.
16 Baudelaire: Maler, 244.
17 Vgl. Klaus Bartels: Selbstverkunstung, Denaturalisierung, Auflösung: der Dandy als postmoderner Sozialisationstyp. In: Stephan Porombka, Susanne Scharnoswki (Hg.): *Phänomene der Derealisierung*. Wien 1999, 225-245, 237.
18 Benjamin: Paris, 11.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auf der einen Seite Material für die anti-demokratischen, heroischen und soldatischen Exerzitien der Konservativen Revolution, paradigmatisch bei Ernst Jünger. So ist der selbststilisiert aristokratische Dandyismus bei Baudelaire immer schon aus sich selbst heraus demokratiefeindlich und dezidiert anti-bürgerlich:

> »Der Dandyismus ist eine untergehende Sonne; wie das sinkende Gestirn ist er prächtig, ohne Wärme und voller Melancholie. Aber leider ertränkt die steigende Flut der Demokratie, die überall eindringt und alles gleichmacht, Tag um Tag diese letzten Vertreter des menschlichen Stolzes […].«[19]

Auf der anderen bietet Baudelaires Analyse auch für eine linke, sozialistische Kritik an den Verhältnissen der Moderne Potenzial, welches Benjamin in seinen Baudelaire-Studien aufzeigt. Etwa in Baudelaires Satanismus, in welchem »eine nonkonformistische Position auf dauergestellt« wird oder in dessen radikaler »Absage an die Herrschenden.«[20] Die Inanspruchnahme findet auf beiden Seiten der Front statt. Es ist eine Frage nicht nur der ästhetischen, sondern auch der ideologischen Perspektive,[21] ob man Baudelaires dandyistischen Komplex als eine »aristokratische Überlegenheit«[22] von einer heroischen Kommandohöhe[23] aus, oder als einen »Dandyismus der Armen«[24] eines Einzelnen in der Menge[25] betrachtet. Diese Ambivalenz ist in den Texten Baudelaires angelegt.

> »Ja! Es lebe die Revolution! Jederzeit! allem zum Trotz! Ich mache mir nichts vor! Ich habe mir niemals etwas vorgemacht! Ich sage: Es lebe die Revolution! Wie ich sagen würde: Es lebe die Zerstörung! Es lebe die Sühne! Es lebe die Strafe! Es lebe der Tod! Nicht nur wäre ich glücklich, Opfer zu sein, es wäre mir auch nicht zuwider, Henker zu sein – um die Revolution auf die eine wie die andere Weise zu empfinden!«[26]

Als geistige Erben dieser Position sieht Benjamin Ernst Jünger und andere nationalistische oder konservativ revolutionäre Theoretiker und Schriftsteller, welche er in einer Rezension zu Jüngers Sammelband *Krieg und Krieger* 1930 als »faschistische

19 Baudelaire: Maler, 244.
20 Benjamin: Paris, 20f.
21 Ideologie wird im Weiteren als Komplex von Ideen, Theorien und Normen politischen Handelns verstanden.
22 Baudelaire: Maler, 242.
23 Vgl. Jünger: Schmerz,158.
24 Vgl. Hugo Ball: *Flametti oder Vom Dandyismus der Armen*. Berlin 2011.
25 Vgl. Benjamin: Paris, 48.
26 Charles Baudelaire: Armes Belgien. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 7. Richard Wagner Meine Zeitgenossen Armes Belgien 1860-1866*. München 1992, 309-370, 369.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Klassenkämpfer«[27] bezeichnet. Benjamin führt diesen reaktionären Klassenkampf auf das 19. Jahrhundert und dessen ästhetische Ausgestaltungen im *Fin de Siècle* zurück. »Diese neue Kriegstheorie, der ihre Herkunft aus der rabiatesten Dekadenz an der Stirne geschrieben steht, ist nichts anderes als eine hemmungslose Übertragung der Thesen des L'Art pour L'Art auf den Krieg.«[28] Das gilt für die Umbesetzung des Dandyismus bei Jünger allerdings auch *vice versa*: Die Übertragung des technisierten Krieges auf den Dandyismus bzw. die Implementierung der Kriegstechnik in den Komplex des Dandyismus findet ebenso in dieser Erweiterungsbewegung statt.

Zur Überwindung des philosophisch- wie geistesgeschichtlichen Hiatus des Ersten Weltkrieges werden von Ernst Jünger und anderen Haltungen reimplementiert, welche Helmut Lethen als »Kalte Persona« in *Verhaltenslehren der Kälte* beschrieben hat.[29] Was Lethen in Rekurs auf Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie und Baltasar Graciáns Handorakel als *Verhaltenslehre* epochalisiert, ist jedoch nicht einfach nur als eine Revitalisierung bestimmter Kältetopoi des 18. und 19. Jahrhunderts zu bestimmen, sondern, das ist der Akzent dieses Kapitels, findet vielmehr mit dem Dandyismus nach 1918 eine Erweiterung und Umbesetzung von Subjektivierungsstrategien um technisch-mediale Zusammenhänge künstlicher Umgebungen statt. Es präsentiert sich eine Erweiterung um die »statistische Dimension dieser Härte.«[30] Damit werden in den dandyistischen Formationen nach dem Weltkrieg nicht nur die Kälte- und Entzugsstrategien durchgespielt: Der produktive Exzess dieser Blasiertheit ist ein Faktor, der in der Analyse der Kalten Persona unterschlagen wird.

Grabenkampfphänomenologie

Die Umgebung, in der Jünger die Expansion der Technik in Form von Naturnivellierung und der Implementierung des Künstlichen als neue ästhetische (Kunst- und Wahrnehmungs-)Bedingung registriert, sind die Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges. Wie sieht diese Umgebung aus, die eine Umbesetzung bzw. Verschärfung dandyistischer Komplexe im Zusammenhang der Technik provoziert?

---

27 Vgl. Walter Benjamin: Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ›Krieg und Krieger‹. Herausgegeben von Ernst Jünger. In: Ders.: *Gesammelte Schiften Band III. Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt a.M. 1991, 238-250, 248.

28 Ebenda, 240.

29 Vgl. Lethen. Die *Verhaltenslehren* wird an geeigneten Stellen herangezogen, da das Buch eine dezidierte Analyse der Kältetopoi der Zwischenkriegszeit bietet. Jedoch werden die Schreibweisen bzw. Verhaltensmodi der Neuen Sachlichkeit bzw. der Topos der Kalten Persona hier nur angedeutet, da sich dieses Kapitel weniger um eine Verhaltenslehre, sondern um die Frage nach der Implementierung der Ennui- und Blasiertheitsdynamik dandyistischer Komplexe und der daraus resultierenden ästhetisch-technischen Modi dreht.

30 Balke: Besorgen, 242.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Jünger gibt in verschiedenen Frühtexten, in seiner politischen Publizistik, militärischen Auftragsarbeiten, Erzählungen und Tagebucheinträgen, Umgebungsanalysen und Interpretationsversuche nicht nur Zeugnis des inneren, sondern gerade auch des äußeren Erlebnisses:

> »Das ist das Material. Vor dem Blick tauchen weite Industriebezirke mit den Fördertürmen von Kohlenschächten und dem nächtlichen Glanz von Hochöfen auf – Maschinensäle mit Triebriemen und blitzenden Schwungrädern, mächtige Güterbahnhöfe mit blinkenden Gleisanlagen, dem Gestöber bunter Signallaternen und der Ordnung der weißen Bogenlampen, die den Raum geometrisch erhellt.«[31]

Der Raum, in dem sich die Akzente der Materialschlachten ausbilden, ist, entgegen der vornehmlichen Erwartung, nicht etwa individuelles Schlachtfeld, sondern im Gegenteil egalitär bis zur Austauschbarkeit: »Diese Landschaft war von einer Eintönigkeit, wie sie nur die Maschine hervorbringen kann […].«[32]

In seinem Essay *Der Arbeiter* (1932) findet Jünger das Topos der *Werkstättenlandschaft* als Kennzeichnung einer durch die Materialschlachten technisierten Umgebung. »Es gibt hier keine Festigkeit der Formen; alle Formen werden ununterbrochen durch eine dynamische Unruhe modelliert.«[33] Die technische Blasiertheit der Umgebung findet mit dem Ersten Weltkrieg nicht mehr nur in Innenräumen des 19. Jahrhunderts, als »immersive Medien der Nähe«[34] statt. Es sind nicht mehr nur Glasbauten, Passagen und Panoramen in denen sich Subjektivierungsprozesse über die Umgebung ästhetisch und technisch vollziehen, sondern auch aus der Landschaft ist, durch die hochtechnisierte Materialschlacht, eine ebensolche Umgebung geworden, »wobei das Statische und Geordnete der Landschaft sich paradox mit einem dynamisch-chaotischen Wachsen und Wuchern verbindet.«[35] Die Technisierung bzw. Industrialisierung hat sich aufgrund einer radikalen, explosiven Exzessbewegung des Krieges verbreitet.

Diese Perspektive, die sich in ihrem Kurswechsel auf die Industrielandschaften und die Großstädte ausweitet, hat ihren Ausgangspunkt im Weltkrieg als *longue durée* des 19. Jahrhunderts und reimplementiert damit, bei aller behaupteten Singularität der Materialschlachten, Diskurse des 19. Jahrhunderts in die Umgebungsbe-

---

31 Ernst Jünger: Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 1*. Stuttgart 1978, 439-538, 449. (Im Folgenden: Jünger: Feuer).

32 Ernst Jünger: Die Materialschlacht. 1925. In: Sven-Olaf Berggötz (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933*. Stuttgart 2001, 53-57, 55.

33 Vgl. Ernst Jünger: Der Arbeiter. In: Ders.: *Sämtliche Werke Band. 8*. Stuttgart 2002, 2. Aufl., 11-317, 176. (Im Folgenden: Jünger: Arbeiter).

34 Vgl. Werber, 367-383.

35 Francois Poncet: ›Was not tut, ist eine neue Topographie‹. Ernst Jüngers Weg vom Gelände zur Landschaft. In: Günter Figal, Gregor Knapp (Hg.): *Natur. Jünger-Studien Band 5*. Tübingen 2011, 103-116, 112. (Im Folgenden: Poncet).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

trachtung: So lesen sich Jüngers Beschreibungen der Großstadt nach dem Ersten Weltkrieg ungemein modern, die Medien der zwanziger und dreißiger adaptierend, und zugleich jedoch wie eine Flanerie im *Fin de Siècle*:

> »Diese Industrie, dieses Geschäft, diese Gesellschaft sind dem Untergange geweiht, dessen Hauch aus allen Ritzen und Fugen der gelockerten Zusammenhänge quillt. Hier findet das Auge die Landschaft der Materialschlachten wieder mit allen Kennzeichen der tödlichen Witterung. […] Hier begegnen wir nur dem untergehenden Individuum, dessen Leiden in Zehntausende von Gesichtern eingegraben sind und dessen Anblick den Betrachter mit einem Gefühl der Sinnlosigkeit, der Schwächung erfüllt.«[36]

Jüngers *Écriture* liest sich an dieser Stelle wie Georg Simmels Vorbemerkung in *Die Großstädte und das Geistesleben* 1903: »Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbstständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren […].«[37] Jüngers Grabenkampfphänomenologie ist, neben der Umbesetzung des Dandyismus, auch eine Inanspruchnahme der Lebensphilosophie des 19. Jahrhunderts von Dilthey über Nietzsche bis Simmel.

Die technisch-künstliche Reterritorialisierung der Umgebung, wie Jünger sie im Krieg erfährt, diffundiert massiert, und in heterogenen Modi, in den Alltag der zwanziger und dreißiger Jahre:

> »Es gilt für die Organisation der Büros, für die Reklame, für den Sport, für die Einrichtung der Wohnungen, für die politische und wirtschaftliche Aktion. Die Art, in der man die Leistungsfähigkeit des menschlichen Körpers mißt, entspricht ebenso sehr diesem Lebensstil wie etwa jene Plakate, auf denen zehnmal nebeneinander das Lichtbild ein und desselben Kopfes erscheint, oder die Art, in der sich der Fußgängerverkehr innerhalb unserer Straßen vollzieht. […].«[38]

Jüngers dandyistische Inanspruchnahme bestimmt sich des Weiteren durch die Adaption der »neuen Medien« der zwanziger und dreißiger Jahre, das Kino und die Fotografie, das Interieur, das Arbeitsleben und das Amüsement, die Werbung, die Straßen und Cafés. Hier trifft Adorno und Horkheimers Diagnose, die auch Jünger teilte, wenngleich nicht materialistisch formulierte: »Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus.«[39] Ernst Jünger schreibt:

---

36 Jünger: Arbeiter, 122.

37 Simmel: Großstadt, 116.

38 Ernst Jünger: Die Technik und ihre Zuordnung. In: Sven Olaf Berggötz (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933*. Stuttgart 2001, 635-641, 638f.

39 Adorno, Horkheimer, 145. Vgl. dazu auch: Reinhard Wilczek: *Nihilistische Lektüre des Zeitalters. Ernst Jüngers Nietzsche Rezeption*. Trier 1999, 111.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Wer die Massen beobachtet, die in fast militärischer Ordnung die großen Städte verlassen, wer an den Sportplätzen verweilt, die sich in dichtem Kranze umringen und auf denen dem Körper eine Sorgfalt gewidmet wird, die an die Pflege von Maschinen erinnert, wer endlich in den Vergnügungskasernen über die seltsam automatische Haltung der Besucher erstaunt, die […] in einem rätselhaften Kult versunken scheinen, der merkt gar bald, daß auch die Erholung nur zu einer andren Art von Arbeit geworden ist, […].«[40]

Der Diskurs um das Aufgehen einer aristokratischen Elite in einen Totalitarismus der Massengesellschaft zeigt gerade an privilegierter oder zumindest exponierter Stelle[41] eine Sehnsucht an, sowohl in dieser Anonymität des Totalitären aufgehen, als auch die Bürgerlichkeit angeekelt zerschlagen, zu wollen. Damit elaboriert sich ein antibürgerliches Gewaltpotenzial von beiden Seiten der gesellschaftlichen Peripherie. »Die anarchische Verzweiflung, die sich in diesem Zusammenbruch der Massen des Volkes bemächtigte, schien der revolutionären Stimmung der Elite ebenso entgegenzukommen wie den verbrecherischen Instinkten des Mobs.«[42] Dies ist ein zentraler Ansatz in Hannah Arendts *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Sie formuliert damit einen Punkt, auf den an dieser Stelle im Hinblick auf die Affinität des Dandyismus zum Totalitarismus verwiesen werden muss. Denn, wenngleich Arendt nicht vom Dandyismus im Besonderen spricht, trifft ihre Analyse der Frontgeneration von 1914 als einer Totalitarismus-affinen Elite auch auf die Umbesetzung des Dandyismus in den Proliferationen der Massengesellschaft nach 1918 zu, wie sie hier paradigmatisch an den Thesen, Texten und der Ideologie Ernst Jüngers gezeigt wird. Wenn Arendt von der »Kontaktlosigkeit«, dem »Entwurzeltsein« von Eliten in den zwanziger Jahren ausgeht und diese als die »Kehrseite der guten Gesellschaft« bezeichnet, artikuliert sie jene antibürgerlichen Impulse, die eine aggressive Produktion der Subjektivität des blasierten Dandyismus vorantreiben.[43]

> »Die spezifische Selbstlosigkeit des Massenmenschen erschien hier als eine Sucht nach Anonymität, nach reinem Funktionieren, nach Aufgehen in einem sogenannten größeren Ganzen – mit anderen Worten für jegliche Verwandlung, die

40 Ernst Jünger: Nationalismus und Modernes Leben. In: Sven Olaf Berggötz (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933*. Stuttgart. 2001, 296-301, 297. (Im Folgenden: Jünger: Nationalismus).

41 Sowohl der Mob als auch die Elite bzw. Aristokratie sind als antibürgerliche Ensembles zu verstehen, die Hannah Arendt zufolge eine Affinität zum Totalitarismus im Massenzeitalter ausdrücken. Vgl. Arendt, 489ff., vor allem 496-497.

42 Arendt, 491.

43 Vgl. Arendt, 474f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> dazu verhelfen könnte, die eigene, unechte Identität mit bestimmten Rollen und vorgeschriebenen Funktionen in der Gesellschaft auszulöschen.«[44]

Dies wird in den nächsten Abschnitten für den Dandyismus der Härte in der Auseinandersetzung mit Jünger und anderen weiter ausgeführt, um auch auf die Problematiken technologischer Entwicklungen dandyistischer Couleur hinzuweisen. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle auf die spezifische Adaption des Dandyismus bei Jünger im Hinblick auf die Technik und Medien nach 1918 weiter eingegangen und als ein nächster Schritt in der Kultur- und Diskursgeschichte des Dandyismus im frühen 20. Jahrhundert verstanden.

Jüngers Dandyismus und die Jünger-Forschung

Die Stilisierung in Jüngers frühen Texten folgt beispielsweise in den *Kriegstagebüchern* (1914-1918) der Schreibweise eines »Kult des Bösen« Baudelaires und der Dekadenzästhetik Huysmans:

> »17.X.15. Heute fand ich in der Nähe der Latrine von der Festung Altenburg zwei noch zusammenhängende Finger- und Mittelhandknochen. Ich hob sie auf und hatte den geschmackvollen Plan, sie zu einer Zigarrenspitze umarbeiten zu lassen. Jedoch es klebte, genau wie an der Leiche im Stacheldrahtverhau bei Combres noch grünlich weiß verwestes Fleisch zwischen den Gelenken, deshalb stand ich von meinem Vorhaben ab. Um 7 zogen wir wieder in vorderste Linie.«[45]

Jünger inszeniert sich in seinen Frühschriften, eine dekadente Tradition adaptierend, als ein Dandy im Schützengraben. Der Bezug Jüngers zum Dandyismus wurde in der Forschung mehrfach aufgegriffen. Eine der ersten Auseinandersetzungen ist ein Artikel Rainer Gruenters von 1952, der Jüngers Haltung und Evokation von Herrschaft bereits auf Baudelaire zurückführt.[46] Diese Inszenierungspraxis Jüngers ist weder originär noch originell, sondern dieser macht sich bewusst zum Epigonen. Er schreibt sich damit in die Strategien des Ästhetizismus, der Dekadenz und des Dandyismus ein. In seiner frühen Erzählung *Sturm* (1923) sind die titelgebende Figur Leutnant Sturm und sein Trupp als eben solche Schützengrabendandys lesbar. Angesichts der über die Soldaten hereinbrechenden Materialschlacht sinnieren diese »kalten Geister« über Baudelaire, Balzac oder Huysmans.

---

44 Arendt, 493.

45 Helmuth Kiesel (Hg.): *Ernst Jünger Kriegstagebuch 1914-1918*. Stuttgart 2010, 51. (Im Folgenden: Kriegstagebuch).

46 Vgl. Rainer Gruenter: Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger. In: *Euphorion.* Band 46, Heft 3 (1952), 170-201, 175. Vgl. dazu auch: Karl Heinz Bohrer: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München, Wien 1978, 31. (Im Folgenden: Bohrer).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Sie liebten das [ihren kalten Geist (F.H.)] auf den Einfluß des Krieges zurückzuführen, der wie eine atavistische Springflut in die Ebenen einer späten, an jeden Luxus gewöhnten Kultur gebrochen war. […] Sturm hatte diesen Geschmack einmal definiert als Freude am Duft des Bösen aus den Urwäldern der Kraft.«[47] Karl-Heinz Bohrer sieht in Jüngers Spielform des Dandyismus eine »spezifisch aggressive und subversive Rolle«[48] am Werk, die er auf Oscar Wilde und die »fiktive wie reale Affinität des Dandys zum Verbrechen«[49] zurückführt. Kontrastiert man Jüngers vermeintliche Subversion etwa mit subversiven Figurationen bei Walter Serner oder Walter Benjamin,[50] so ist Jüngers Subversivität zumindest für die zwanziger und dreißiger Jahre anzuzweifeln, da er als Autor der *Stahlgewitter* (1920) und auch zahlreicher publizistischer Texte in einem durchaus wirkmächtigen nationalistischen, konservativ-revolutionären Diskurs eine zentrale Stichwortgeberfunktion inne hatte. In diesem geht es zwar um (national-reaktionäre) Revolution, sie kann jedoch nicht subversiv, sondern höchstens revisionistisch und vor allem revanchistisch interpretiert werden.[51] Ebenso ist der Wilde-Bezug in Jüngers Texten infrage zu stellen, da es, wie bereits angedeutet, eher seine Baudelaire-Rezeption ist, die die Auseinandersetzung bestimmt, gerade im Hinblick auf medientechnische Verfahren.[52] Die Jüngersche *Écriture* der Distanznahme ist in der Forschung als Bewältigungsstrategie der Schrecken des Krieges bestimmt worden und wurde sowohl psychoanalysiert,[53] als auch als literarische Avantgarde der Plötzlichkeit[54] betrachtet.

Ein kurzer Kommentar zur Jünger-Forschung ist an dieser Stelle angebracht: Diese zeichnet ebenso, wie Jüngers eigenes Werk, ein breites Spektrum: Sie ver-

47 Ernst Jünger: Sturm. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 15*. Stuttgart 1979, 9-74, 18.

48 Bohrer, 31.

49 Vgl. ebenda, 32.

50 Dies wird weiter unten ausgeführt.

51 Vgl. u.a. Sven-Olaf Berggötz: Nachwort. Ernst Jünger und die Politik. In: Sven-Olaf Berggötz (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933*. Stuttgart. 2001, 834-869. Vgl. auch: Matthias Schöning: Kriegserfahrung und politische Autorschaft. In: Matthias Schöning (Hg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2014, 5-29.

52 Ein Sachverhalt, der Bohrer durchaus klar ist, nur nicht ausführlich in seine Analyse Jüngers als Avantgardeschriftsteller einbezogen wird. Bohrer bezieht sich mit Wilde auf eine Tradition, den Dandy als Verbrecher wahrzunehmen und den »spätromantischen Trivialmythos vom Dandymörder« findet dieser in Jüngers Texten wieder aufgegriffen. Vgl. Bohrer, 35.

53 Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien 2. Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Reinbek 1980. (Im Folgenden: Theweleit 2). Vgl. auch: Albrecht Koschorke: Der Traumatiker als Faschist. Ernst Jüngers Essay ›Über den Schmerz‹. In: Inka Mülder-Bach (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Wien 2000, 211-227.

54 Vgl. Bohrer. Vgl. auch: Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M. 1981.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

läuft von rechter Apologetik[55] über psychoanalytische und soziologische Auseinandersetzung mit weißem Terror und nationalistischen Bewegungen der Weimarer wie der Bundesrepublik,[56] über literaturwissenschaftliche Kanonisierungen Jüngers als Ästhetizisten und frankophiler Avantgarde-Figur[57] bis hin zu Adaptionen von Thesen Jüngers durch die Medien- und Kulturwissenschaft.[58]

Jünger wird in diesem Kapitel als ein Paradebeispiel einer harten, elitären Existenzweise eines Dandyismus nach Baudelaire im 20. Jahrhunderts herangezogen, die sich durch bemerkenswert scharfsichtige Medienadaptionen und -analysen auszeichnet und zugleich das ganze Gefahrenpotenzial eines radikalisierten Dandyismus, einer ›Ästhetisierung der Politik‹ im Pathos der Distanz und des distanzierten Sehens darstellt.[59] Diese Untersuchung wählt eine Perspektive auf Jünger, die sich im Anschluss und in Aufnahme aber auch in Absetzung zu den Thesen etwa Karl-Heinz Bohrers, Klaus Theweleits und Helmuts Lethens bestimmen lässt. Sie fügt diesen einen Analysestandpunkt hinzu, der sich im Hinblick auf die Ausgestaltung der aus der Baudelaire-Rezeption kommenden Perspektivierung des Dandyismus in Bezug auf Umgebungen ergibt.

Jünger kultiviert, die bereits für die Zusammenhänge der technologischen Umgebungen aufgezeigte Haltung der *Désinvolture*.[60] Sie ist etwas, »für die uns der entsprechende Ausdruck fehlt.«[61] Désinvolture erscheint als eine »göttergleiche Überlegenheit«, eine »Unschuld der Macht.«[62] Diese Adaption ist ein Destillat aus Nietzsches Philosophie. Wer im Besitz von Désinvolture sei, der stehe in Beziehung zum

55 Armin Mohler: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch.* Graz 2005, 6. Aufl.

56 Vgl. Theweleit 2. Vgl. auch: Hans-Peter Schwarz: *Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers.* Freiburg 1962. Vgl. Stefan Breuer: *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt 1995. Vgl. Ders.: *Die radikale Rechte 1871-1945: Eine politische Ideengeschichte*. Leipzig 2010.

57 Vgl. Bohrer.

58 Vgl. für einen Überblick der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Jünger: Karl Prümm: Gefährliche Augenblicke. Ernst Jünger als Medientheoretiker. In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst.* Berlin 2004, 349-370. Vgl. auch exemplarisch: Paul Virilio: *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie.* Berlin 1980. Ders.: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M. 1989. Vgl. auch: Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986.

59 Ähnliche soldatisch-ästhetizistische Figuren eines harten Dandyismus, auf die aufgrund der Fokussierung des Buches nicht oder nur am Rande erwähnt werden, sind beispielsweise Literaten wie Gabriele D'Annunzio (1863-1938) oder Yukio Mishima (1925-1970). Vgl. dazu auch: Erbe: Moderner Dandy, 57-61 und 162-171.

60 Vgl. Kapitel 2 zum Digitalen Dandyismus I.

61 Vgl. Bohrer, 260.

62 Vgl. ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Willen zur Macht.[63] Diese aristokratisch-soldatische Haltung, sei der »mitleidlosen unbeteiligten Beobachtung« verpflichtet.[64]

So ist der Dandyismus dieser Ausprägung vordergründig derjenige, frei nach Carl Schmitt, welcher über seine Aristokratie entscheide. So könnte man das Urteil fällen, dass in Jüngers Erweiterung des Dandyismus dieser Komplex des 19. Jahrhunderts lediglich auf einen Dezisionismus des 20. Jahrhunderts treffe und durch einen (Neo-)Vitalismus essentialisiert werde.[65] Doch genauso wenig wie die Codierungen von Mode, Kunst oder Rausch bei Baudelaire allein Inszenierungen und oberflächliche Phänomene visualisieren, hat auch die scheinbare Nachahmung des 19. Jahrhunderts bei Jünger nicht nur eine Inkognito-Funktion. Sie ist zwar auch Maske und Oberfläche; die Jüngersche Umbesetzung des Dandyismus gleicht aber ebenso einer Registriermaschine, die sich über den Hiatus von 1918 mittels der Mimesis eines verlängerten 19. Jahrhunderts an neue Umgebungen der Materialität, der Ästhetik und der Technik herantastet.

Wie kommt der Dandy auf das Schlachtfeld?

In Jüngers Kriegsphänomenologie beispielsweise im Essay *Kampf als inneres Erlebnis* (1922) ist der Bezug zu Baudelaire und die Stilisierung des Grabenkämpfers als *poète maudit* lesbar. »Sich nicht erschüttern lassen, lächeln bis zuletzt, und sei das Lächeln auch nur Maske vor sich selbst: das ist auch etwas. Mehr als überwindend sterben kann der Mensch nicht.«[66] Das ist bis in den Wortlaut hinein Baudelaire, dessen angedeutete dandyistische Maxime aus dem *Maler des modernen Lebens* Jünger in seinen Erlebnisbericht einwebt. Wodurch zeichnet sich das dandyistische Pathos der Distanz Jüngers in der Umbesetzung und Revitalisierung dieses Komplexes in der Materialschlacht aus? Oder simpler formuliert: Wie kommt der Dandy auf das Schlachtfeld? Wie läuft diese Jüngersche Beobachtungsoperation ab?

Jünger führte zwischen 1914 und 1918 mit Unterbrechung ein Kriegstagebuch in 14 Notizheften. Diese sind nicht nur als Vorarbeiten zu Prosa- bzw. literarischen Texten wie *In Stahlgewittern* oder *Das Wäldchen 125* zu betrachten, sondern als eigenständige Texte und unmittelbare Schilderungen des Kriegsgeschehens satisfaktionsfähig. »Die Dignität der Aufzeichnung liegt allerdings weniger in gedanklicher Tiefe oder literarischem Glanz als vielmehr in einer Wahrnehmungsauthentizität

63 Vgl. ebenda.
64 Vgl. Bohrer, 31.
65 Das ist in etwa die Position Karl Heinz Bohrers in *Ästhetik des Schreckens*. Diese These unterschlägt jedoch die technischen und ästhetischen Umbesetzungen des Dandyismus bei Jünger, denn genauso wenig ist dieser nicht ausschließlich in eine Epigonaltradition des 19. Jahrhunderts einzureihen.
66 Jünger: Kampf, 72.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

[…].«[67] Jünger notiert im März 1918 in sein Tagebuch, er befindet sich mit seinem Trupp im Grabenkampf zur Eroberung von feindlichen Stellungen in der Nähe der nordfranzösischen Dorfes Vaulx-Vraucourt:

> »Ein 76er [gemeint ist das 76. Regiment (F.H.)] mit dem Gesichtsausdruck eines richtigen Hamburger Bullen schoß ohne seinen Kopf zu decken, eine Kugel nach der andern ab, bis es einen Krach gab und er blutüberströmt mit einem Kopfschuß zusammenbrach. Er knickte in seiner Grabenecke zusammen und verblieb mit dem Kopf gegen die Grabenwand gelehnt, in kauernder Stellung. Sein schnarchendes Röcheln ertönte in immer längeren Abständen, bis es ganz aufhörte. Während der letzten Zuckungen gab er sein Wasser von sich. Ich kauerte neben ihm und registrierte diese Vorgänge mit Sachlichkeit.«[68]

Ob es der Tod und die letzten Vitalzeichen des Kriegskameraden, die Schlachtabläufe, nächtliche Erkundungen des Geländes oder Beschreibungen der Mahlzeiten sind, alles wird mit derselben operativen, registrierenden Distanz notiert. Direkt an diese Passage anschließend findet sich eine Art Grabenkampfkontemplation mit Schlachtbeschreibung:

> »In einem solchen schmalen Grabenstück kann sehr leicht eine Panik ausbrechen. Bei einem fdl. Angriff oder nur beim Schein eines solchen drängen die Leute am weitesten vorne zurück, hinten steht alles gedrängt und kann nicht Feld geben. Womöglich springen die vordersten dann über Deckung zurück, werden abgeschossen und der Gegner wird dadurch ganz außerordentlich ermutigt. […] Der Gegner schoß jetzt mit Gewehrgranaten. Allmählich waren nun aber auch von uns starke Reserven mit vielen Maschinengewehren herangekommen, so daß hinter uns Mann an Mann im Graben stand.«[69]

Selbst die eigenen Verwundungen werden im selben Duktus aufgezeichnet, wie die des Nebenmannes oder des Gegners. Die Distanz beschränkt sich nicht nur auf den Blick auf andere, auch das eigene Erleben wird als Phänomen objektiviert und nach außen getragen. Die eigene Verwundung wird mit getriebener Neugier dargestellt, als ginge es darum, jede Erfahrung, die sich im Erleben des Krieges bietet, auszukosten, solange sie nur die Langeweile fernhält.

> »Ich stand mit Kius in einem kleinen Grabenstück, als ich ein feuchtes Gefühl auf der Brust verspürte. Ich riß die Bluse herunter und wir sahen, daß ich einen Gewehrschuß flach über dem Herzen weg bekommen hatte. Die Kugel war grade unter dem EK I durchgeflogen und hatte zwei Löcher in der Bluse und zwei in der

67 Helmuth Kiesel: Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation. In: *Kriegstagebuch*, 596-647, 597

68 Kriegstagebuch, 390.

69 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Haut hinterlassen. Anscheinend war ich für einen Engländer gehalten und von einem eignen Mann angeschossen. Kius legte mir einen Verband um und konnte mich nur mit Mühe während dieses interessanten Augenblickes das Kampffeld zu verlassen. [sic!]«[70]

Diese distanzierten, kalten Schilderungen sind jedoch nicht einfach nur psychologische Distanznahmen zur Bewältigung der Schrecken des Krieges und der menschlichen Hilfslosigkeit angesichts solcher Prozesse. Vielmehr geht es in der *Écriture* Jüngers schon frühzeitig darum, keine Erfahrung auszulassen. Kein Einzelerlebnis ist hierbei privilegierter als das andere, sondern es geht um die blasierte, gleichförmige Registratur der Phänomene, der Veränderung in der Umgebung, in den Subjektivierungen durch Distanzierung, auch vom eigenen Selbst. Die eigene Verwundung verdient eine gleichrangige Beschreibung zu derjenigen Analyse eines Drahtverhaus oder der Konsistenz der Kohlsuppe. Es geht darum, bei jedweder Begebenheit die Unabhängigkeit, die *Désinvolture* zu behalten und eben nicht zu erstaunen. An dieser Stelle zeigt sich die Nähe eines solchen Betrachterstandpunkts zum Dandyismus, wie er von Baudelaire oder auch, was dem Standpunkt Bohrers entspräche, von Oscar Wilde im *Dorian Gray* beschrieben wird. So postuliert Wildes Lord Henry, wie angedeutet,[71] einen aggressiven Hedonismus: »Lassen Sie sich nichts entgehen. Suchen Sie stets nach neuen Eindrücken. Scheuen Sie vor nichts zurück…«[72] Diese Herausforderung an den dandyistisch geschulten Grabenkämpfer wird zu einem sich verbreitenden Gestus. Denn diese in den Materialschlachten radikalisierte Grundhaltung des distanzierten Sehens wird nach 1918 in das zivile Leben der Großstädte hineingetragen. Von nationalistisch-revolutionärer Seite wurde dieser zivile Zustand allenfalls als Zwischenkriegszeit akzeptiert und keineswegs als Friedenszeit betrachtet, sondern als Fortsetzung des Krieges in den Großstädten, die ständige Beobachtung und Wachsamkeit erfordert.

Auf verlorenem Posten

»Denn, glaubt es mir! — das Geheimniss, um die grösste Fruchtbarkeit und den grössten Genuss vom Dasein einzuernten, heisst: gefährlich leben! […] Lebt im Kriege mit Euresgleichen und mit euch selber!«[73] Aus Nietzsches allzu bekanntem Ruf nach dem gefährlichen Leben, wird in Jüngers Kriegsprosa nicht nur ein wütendes Voranschreiten oder gar spätromantisches Vorlaufen zum Tode: Unter

70 Ebenda, 393.
71 Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.
72 Wilde: Dorian, 33.
73 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe.* Berlin 1999, 343-652, 526

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Umbesetzung dieses Topos in technische und sogar bürokratisch-statistische Zusammenhänge wird ein Modus des distanzierten Blickes stilisiert, der von der Peripherie auf ein Zentrum gerichtet ist. Man sieht sich als bzw. stilisiert sich zu einer ästhetizistisch-soldatischen Elite auf verlorenem Posten.

Jüngers Prosasammlung *Das abenteuerliche Herz* (1929 und 1938) ist ein Konglomerat aus Erinnerungen, Traumbildern, essayistischen Reflektionen und Beobachtungen, denen er »eine lebensphilosophische Tiefendimension« zu geben versucht, die sich als »antibürgerlich, antirationalistische und vitalistische Semantik«[74] stilisiert.[75]

In beiden Fassungen des abenteuerlichen Herzens wird eine distanzierte, stereoskopische Optik behauptet. Der Betrachterstandpunkt auf der Peripherie wird zur Prämisse der dandyistischen Inanspruchnahme. Auf der Suche nach dem Elementaren geht es auf die Oberflächendurchdringung und gleichzeitige Behauptung dieser Oberfläche. Das Wechselspiel von Tiefe und Oberfläche hat in der essentialistischen, von einem vitalistischem Entelechiebegriff geprägten,[76] stereoskopischen Perspektive Jüngers nicht nur den Status von Exzess und Entzug der eigenen Wahrnehmbarkeit, sondern prägt auch die Subjektivitätsproduktion als solche. Der stereoskope Blick ist Jüngers Begriff für diese Form der Tiefenanalyse bei gleichzeitiger Oberflächenwahrnehmung. Sinnbild dieser Haltung ist die Kristallografie. »Die durchsichtige Bildung ist die, an der unserem Blick Tiefe und Oberfläche zugleich einleuchten. Sie ist am Kristall zu studieren, den man als Wesen bezeichnen könnte, das sowohl innere Oberfläche zu bilden als seine Tiefe nach außen zu kehren vermag.«[77]

Die dandyistische Positionierung eines eingeschlossenen Ausgeschlossen findet bei Jünger auf einem elitären Tableau des Verlorenen Postens statt. Im gleichnamigen Prosastück schreibt er: »Aus den großen Auftritten zwischen Menschen, […] klingt uns eine Sprache entgegen, die unmittelbar auch an uns sich richtet; und das Archiv unserer Urkunden enthält unübertreffliche Antworten auf die Fra-

74 Gregor Streim: Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht (1929) In: Matthias Schöning (Hg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2014, 91-100, 91.

75 In der sogenannten zweiten Fassung *Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios* von 1938 sind nationalistische Passagen gestrichen, Textstellen überarbeitet und um andere Prosastücke ergänzt worden. Vgl. Gregor Streim: Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios (1938) In: Matthias Schöning (Hg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2014, 130-137.

76 Jünger studierte für kurze Zeit beim Neovitalisten Hans Driesch in Leipzig. Vgl. u.a. Thomas Löffler: Ernst Jüngers organologische Verwindung der Technik auf dem Hintergrund der Biotheorie seines akademischen Lehrers Hans Driesch. In: Friedrich Strack (Hg.): *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter.* Würzburg. 2000, 57-68.

77 Jünger: Herz 2, 182. Das ist auch Lethens Ausgangspunkt für eine Verhaltenslehre der Kalten Persona am Beispiel Jüngers. Vgl. Lethen, 187ff.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ge, wie man sich auf Verlorenem Posten verhält.«[78] Die Frage der Haltung auf dem verlorenem Posten, auf der Peripherie, ist, wenngleich Jünger hier eine Form von Unmittelbarkeit der elitären Wahrnehmung behauptet, eine Frage der Lektüre und vor allem des vermittelten Sehens. Die Lektüre von historischen, ästhetischen Texten von Rivarol,[79] Poe, Baudelaire, Huysmans, Novalis oder Hamann[80], sind eine erste Bedingung der Beobachterperspektive eines akribischen »aristokratischen Lesers«[81] wie Jünger.

Der *verlorene Posten* als Haltung hat bei Jünger weitreichende poetologische Konsequenzen. Diese entspringt einer, wie Jünger es nennt, *historia in nuce*, die Betrachtung der Geschichte in essentiellen Einzelphänomenen. Sprichwörtlich ist in diesen die Geschichte wie in einer Nussschale konzentriert. Der (Aussichts-)Posten ist ein Kulminationspunkt und paradigmatischer Erscheinungsort von Geschichte: Historie wird hier zugleich als Gefahr konnotiert und kann entweder in aller Kürze und Plötzlichkeit auf den Betrachter hereinbrechen oder von größerer Entfernung auf ihn zuschreiten. »Auf verlorenem Posten muß das Leben sich entscheiden […].«[82] Man wird auf seiner Kommandohöhe entweder vom »Hochnebel« überrascht oder man sieht sich »in der Lage des Schachspielers, der sich zu einem langen, scharfsinnigen Endspiel rüstet«.[83] Der verlorene Posten bildet isolierte Inseln. Diesen könnte man mit einer Zeitkapsel mit Panoramascheiben vergleichen, durch die »unsere Ordnungen« aus der Distanz beobachtet werden können.[84] Von der isolierten, elitären Peripherie lässt sich in einer *longue durée* die Geschichte und somit die Konsequenzen für die Gegenwart anders – in größerem Zusammenhang durch besseren (elitären) Überblick – wahrnehmen: »Dann gewinnt selbst das Gewohnte und Alltägliche eine besondere Würde, einen höheren Rang.«[85] Der verlorene Posten ist, auf die Spitze getrieben, Jüngers Version der Mythen des Alltags in Form sakraler Zeugenschaft »in abgeschnittenen und dem Untergange geweihten Landschaften«.[86]

Jünger als Leser und Schreiber betreibt nicht nur in seiner Lektüre und *Écriture* bereits *sampling* und *remodeling*, das neodandyistischen Ästhetiken der 1990er gern

78 Jünger: Herz 2, 265.
79 Antoine de Rivarol (1753-1801) war ein französischer Schriftsteller, Monarchist und Satiriker, über welchen Jünger einen längeren Text verfasst hat. Vgl. Ernst Jünger: *Rivarol*. Stuttgart 1989.
80 Johann Georg Hamann (1730-1788) war ein deutscher Philosoph. Jünger stellt beiden Fassungen des Abenteuerlichen Herzens ein Hamann-Zitat voran.
81 Vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text.* Frankfurt a.M. 1974, 20.
82 Jünger: Herz 2, 265.
83 Ebenda, 263.
84 Ebenda.
85 Ebenda.
86 Vgl. ebenda, 264.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zugeschrieben wird,[87] sondern es geht hier auch um fragmentierte, proliferierende Subjektivierungsprozesse in herausfordernden Umgebungen. Die Erfahrung, auf verlorenem Posten zu stehen, heroisch bis zuletzt, ist zum einen ein Appell an die eigene Objektivierungsfähigkeit, sich selbst zu einem Ding zu machen, und zum anderen eine Stilisierung dieses privilegierten Ausgangs- und Aneignungspunktes, der in die *longue durée*, oder in Jüngers eigenen Worten in die *historia in nuce*, eingereiht und damit überhöht wird. »Die wichtige Frage nach dem Rang der vorhandenen Werte läßt sich daher genau an dem Maße ablesen, in dem der Leib als Gegenstand behandelt werden kann.«[88] Diese Auseinandersetzung kann aber nur von einem privilegierten Standpunkt aus geleistet werden, vom besagten verlorenen Posten. »Dieses Verfahren setzt freilich eine Kommandohöhe voraus, von der aus der Leib als ein Vorposten betrachtet wird, den der Mensch aus großer Entfernung im Kampf einzusetzen und aufzuopfern vermag.«[89]

Jüngers Stilisierung des dandyistischen Gefahrenpotenzials findet sich wesentlich in seiner Auseinandersetzung mit dem Schmerz wieder. Man sollte sich bei aller proklamierten Distanz nicht von der dandyistischen Maskerade täuschen lassen, denn in typischer Weise steckt die messiness unter der glatten Oberfläche: »Jüngers Betrachtung ist unaufhörlich von allen möglichen Affekten durchpulst.«[90], bemerkt in seinem Essay *Ernst Jünger und das Unheil des Denkens* bereits Zeitgenosse und dandyistischer Bruder im Geiste Eugen Gottlob Winkler (1912-1936).[91] Die Blasiertheitsproduktion in Jüngers Texten stilisiert aus dem Grund der versuchten Affektblockade eine Überwindung von Schmerz, Schrecken oder Grauen. Sie ist bei aller Rhetorik der Désinvolture ein »Denken zum Gegenangriff auf die erfahrene Wirklichkeit«.[92] So notiert Jünger in der ersten Fassung des abenteuerlichen Herzens:

»Man muß die Messer des Schmerzes am eigenen Leib fühlen, wenn man mit ihnen sicher und kaltblütig operieren will […].«[93] Es geht in dieser Geste auch um eine »Garantie der Gefühlskontrolle« durch die Abhärtung und Distanznahme, dessen Ziel »die Abwesenheit aller Gefühle«[94] darstellt. Das Baudelairesche Ding-

87 Vgl. Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne.* Köln, Weimar, Wien 2009. Vgl. auch: Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die Neuen Archivisten.* München 2002.

88 Jünger: Schmerz, 159.

89 Jünger: Schmerz, 158.

90 Eugen Gottlob Winkler: Ernst Jünger und das Unheil des Denkens. In: Ders.: *Gestalten und Probleme.* Leipzig 1937, 94-133, 104.

91 Vgl. zu Winkler als Dandy-Figur: Erbe: Moderner Dandy, 109-132.

92 Eugen Gottlob Winkler: Ernst Jünger und das Unheil des Denkens. In: Ders.: *Gestalten und Probleme.* Leipzig 1937, 94-133, 97.

93 Ernst Jünger: Das Abenteuerliche Herz. Erste Fassung. In: Ders: *Sämtliche Werke. Band 9. Das Abenteuerliche Herz*, 2. Aufl. Stuttgart 1999, 31-176, 114.

94 Theweleit 2, 206.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Werden entwickelt sich bei Jünger zum Kriegsgerät und zur Überlebensgarantie in den Umgebungen der Großstädte, in denen der Krieger der Materialschlacht die Fortsetzung des technisierten Kriegs vor sich zu haben glaubt. Der »fun« der Großstädte ist auch aus konservativ-revolutionärer Perspektive »ein Stahlbad«[95] gegen das ein blasierter und harter Produktiv-Panzer in Stellung gebracht werden müsse. »Die Härte der Welt wird nur durch Härte gemeistert […].«[96]

Gelangweilte Hochstapler

In seinem Grundlagentext des Dadaismus *Letzte Lockerung Ein Handbrevier für Hochstapler* (Teil eins 1920, Teil zwei 1927) schreibt Walter Serner (1889-1942) mit denselben dandyistischen Blasiertheitstopoi der Maske, der Tarnung, Täuschung und Kälte eine Entgegnung zur Re-Heroisierung des Krieges und der Umbesetzung des Dandyismus in Fortsetzung soldatischer Prinzipien. Ernst Jünger wiederum hat Serners Handbrevier nachweislich gelesen und sich davon beeinflusst gezeigt.[97] Lethen definiert Serners Hochstapler als »Gegenpol zum aristokratischen Typus«, der die Paradefigur einer »Als-ob-Existenz«[98] sei. Das trifft aber ebenso auf seine Komplementärfigur, den auto-aristokratischen Dandy zu. Interessanterweise wird in den *Verhaltenslehren* der Bezug zum Dandyismus des 19. Jahrhunderts anhand von Serner und nicht von Jünger exemplifiziert. Denn, wenn vermerkt wird, dass es »das Pech der Dandy-Persona, die in die Neue Sachlichkeit rutscht, [sei,] daß sie unbewaffnet und ohne soldatische Physiognomie, ihr wahres Gesicht nicht öffentlich zeigen darf.«[99], dann werden Charakteristika des Dandyismus, wie das Baudelairesche Ding, das Paradox eines eingeschlossenen Ausgeschlossenen und die Subjektivierungsschleife aus zersetzendem *Ennui* und produktiver Blasiertheit nicht in die Rechnung der Verhaltenslehre einbezogen. Es gelte, dem entgegnend, zum einen zu fragen, was das wahre Gesicht des Dandyismus in diesem Falle sein solle, außer der Mimese der Masken und (technisch-ästhetischen) Entäußerungen? Diese Paradoxa des Dandyismus sind Bedingung für dessen Proliferation und Produktivität. Zum anderen, um beim Argument zu bleiben, ist eben jene »öffentlich« gezeigte Erscheinung des Dandyismus eine solche soldatische Physiognomie, wie es von Jünger ästhetisch ausgestaltet wird.[100]

Ebenso wie Benjamin biegt Serner in der Bifurkation des Dandyismus in seiner Bezugnahme nach links ab, ohne jedoch dabei an Schärfe, Angriffslust und

95 Vgl. Adorno, Horkheimer, 149.
96 Jünger: Arbeiter, 34.
97 Vgl. Helmut Kiesel: *Ernst Jünger. Die Biographie*. München 2007, 157.
98 Lethen, 150.
99 Ebenda, 154.
100 Lethen verweist auf den »Dandy-Soldaten« und Jüngers »Kult des Bösen« des 19. Jahrhunderts. Jüngers eminenter Baudelaire-Bezug, wie er hier gezeigt wird, bleibt unberücksichtigt. Vgl. ebenda, 187f. und 197.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Blasiertheit zu verlieren. »Wer Menschen beherrschen will, darf sich nie verblüffen lassen.«[101] In dandyistischer Tradition ist Serners Handbuch, »[d]ie ›teuflische‹ Überquerung der Grenzlinie von Authentizität und Künstlichkeit«[102]. Wenn Benjamin von Baudelaires Dandyismus des Einzelnen in der Menge, des Outlaws als Apachen ausgeht, ist es bei Serner der Hochstapler, Desperado und Rasta. »Der Apache schwört den Tugenden und den Gesetzen ab. Er kündigt ein für alle Mal den contrat social. […] Der Apache, welcher sein Leben lang auf die Bannmeile der Gesellschaft wie der großen Stadt angewiesen bleibt, hat vor Baudelaire in der Literatur keine Stelle.«[103]

Unter der Überschrift der Sensation, welche hier sowohl als die blasiert-produktive Hetzjagd nach dem verlorenen Reiz und ewig Neuem als auch als Begriff für das Sinnliche, die Sinneseindrücke und die Wahrnehmung (aisthesis), aufgefasst werden kann, polemisiert Serner gegen die Ontologisierung bellizistischer Ennui-Adaption, die von konservativ-revolutionärer Seite in Anschlag gebracht wird:

> »Sie wissen eben nicht, die lieben Leute, wozu sie eigentlich da sind, was war und werden soll, und selbst die unterstellte Überlegung, daß sie dem Privattreiben einzelner höchster Gauner dienen, vermöchte daran nichts zu ändern; auch nicht das Wissen darum, daß die Regisseure ihres Schlachtfeldtodes dieses Schauspiel lediglich inszenieren, weil auch sie sich langweilen. Die Mehrzahl wird nicht deshalb Schießer, weil sie die Aufmachung nicht durchschaut, sondern weil sie sie als (hoho!) – Sensation benützt…«[104]

Statt heldenhafte Stoßtrupps sind die Kriegsteilnehmer bei Serner Statisten in einem ablaufenden Kriegsfilm, der scheinbar bei einigen (Kriegs-)Theoretikern, und nicht nur (Kriegs-)Neurotikern, auf Dauerschleife abläuft. Aus metaphysischem Säbelgerassel, um Serners Polemik einen kurzen Moment zu folgen, wird ganz schnell eben auch adoleszentes Geraune einer Wohlstandsverwahrlosung, d.h. Exzessivität aus Langeweile: »Der Bursche in seiner Loge hat sein Spektakel, die Bevölkerung einen blutigen Zeitvertreib und der stramme Tod, der einzig wirklich Erfolgreiche, knickst vor der Langeweile, die nach dem ersten Akt Zuschauer und Akteure unweigerlich wieder befällt.«[105] Langeweile macht gefährlich: »Die Raserei ist die Kehrseite der Langeweile«[106], das erkennen sowohl Serner und Benjamin als auch Jünger: »Im Gähnen tut sich der Mensch selber als Abgrund auf; er macht sich

101 Serner, 85.
102 Lethen, 150.
103 Benjamin: Paris, 78.
104 Serner, 24.
105 Ebenda, 25.
106 Camus: Revolte, 43.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der langen Weile ähnlich, die ihn umgibt.«[107] Physiologische Äußerungen der Langeweile werden bei Benjamin zur Mimikry an die Umgebung. Oder, wie bei Walter Serner, wird in Ernst Jüngers Diktion, Langeweile, welche im Wechselspiel aus Ennui und Blasiertheit, zur schmerzhaften Erfahrung, aus der es mit aller Gewalt und aller Rastlosigkeit auszubrechen gilt: »So ist die Langeweile nichts anderes als die Auflösung des Schmerzes in der Zeit.«[108] Serner beschreibt dieses Wechselspiel aus *Ennui*- und Blasiertheitsproduktion dabei in aller Deutlichkeit. »Nichts weiter als derart maßlos gesteigerte Exzesse der Langeweile, daß manch einer sich einzubilden imstande war, er langweile sich nicht. In Wirklichkeit aber langweilt man sich in diesen Stunden am krampfhaftesten.«[109]

Heroismus und Beobachtung

Jünger jedoch, Baudelaire-Schüler, der er in dieser Hinsicht ist, weiß, allem Heroismus zum Trotz, um die Ambivalenz der Kriegserlebnisse und stilisiert seine Texte dementsprechend. »Alles eintönig, gleichmäßig und grau. Alles nüchtern und zweckmäßig wie der Gang einer Maschine, die im Schwunge ist. Aber alles ist auch berauschend, wie der Anblick einer Maschine berauschend ist für den, der das Leben in seiner Fülle und Gewaltmäßigkeit liebt.«[110] So findet sich neben den zweifellos heroischen Passagen genauso akkurate Deskription der Nivellierung des Einzelnen. Jünger ist kein einfacher Grabenkampfheroiker, der lediglich eine Apotheose der Fortsetzung des Krieges mit großstädtischen Mitteln liefert.

Es geht in der Auseinandersetzung mit dandyistischen Formationen, welche Jünger in den Kontext um das Kriegserlebnis und die Technisierung der Zeit nach 1918 stellt, weniger um Heroisierung als vielmehr um operationalisierte Beobachtung als Subjektivierungsstrategie. »Jünger ist sich […] noch einer weiteren, nämlich statistischen Dimension dieser Härte bewußt, die es nicht gestattet, die Abläufe des Stellungskrieges einem ›inneren Erlebnis‹ oder einer ekstatischen ›Selbstaufgabe‹ zu assimilieren.«[111] Wie die Sturmtruppen des Ersten Weltkriegs, ist es Jüngers stilistische Operation, sich erst zurückzuhalten, um dann in aller Radikalität und Beschleunigung vorzustoßen.

Die Prototypen dieser Wiederaneignungsbewegung sind in Jüngers Texten die Sturmtrupps, Elitetruppen des Ersten Weltkrieges. »Sturmtruppen dagegen sind das wohl einzigartige Ereignis einer Autopoiesis gewesen, die in und aus dem

107 Benjamin: Über, 178.
108 Jünger: Schmerz, 156.
109 Serner, 25.
110 Jünger: Feuer, 468.
111 Balke: Besorgen, 242.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Krieg eine neue Kriegsmaschine hervorbrachte.«[112] Stoß- oder Sturmtruppen, die im wörtlichen Sinne als Avantgarde mit Artillerieunterstützung in die feindlichen Gebiete und Gräben eindringen, waren die ersten, die mit dem »neuen Material« des Krieges ausgerüstet wurden: Mit Stahlhelmen, halbautomatischen Waffen, Flammenwerfern, Handgranaten etc. Stoßtruppen, diese erste technisierte und vor allem auch motorisierte Ganzheitsmaschine[113]

> »produziert zunächst sich selbst; sich selbst als Ganzheit, die dem einzelnen Soldaten einen neuen Körperzusammenhang verleiht und sich selbst als Zusammengefügtes aus lauter gleichen geschliffenen Einzelteilen. Sie produziert einen Ausdruck; den von Geschlossenheit, Stärke, Exaktheit […].«[114]

Die Truppe wird zur Subjektivierungsmaschine ihrer männlichen fragmentierten Subjekte.[115] Damit ist das distanzierte Sehen bei aller entsubjektivierenden Prozessualität nichtsdestotrotz eine wohlkalkulierte Selbstermächtigungsgeste, eines sich re-heroisierenden soldatischen, männlichen Subjektes. Die Frage, die Jünger und andere Grabentheoretiker antreibt, ist: Wie verarbeitet man sein Überleben? Mit welcher Subjektivierungsstrategie füllt man die leergesprengten Trichter der soldatischen Subjektivität, wenn man trotz aller *Désinvolture*, vielleicht ja doch in Erschütterung und nur in allzu verständliches Erstaunen angesichts von Materialschlachten geraten ist? Etwa im Versuch einer Wiederaneignung von Machtverhältnissen, die Jünger mit Hilfe dandyistischer Topoi der Härte und Glätte, in einer Maske der Ambivalenz, ästhetizistisch zu tarnen und zu sanktionieren sucht. Mit Benjamin lässt sich dies folgendermaßen pointieren und letztlich das Gefahrenpotenzial dieses Härtegrades von Blick- und Aneignungsregimen bestimmen:

> »Das ist offenbar die Vollendung des l'art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben lässt.«[116]

Die durch eine Totale Mobilmachung[117] der Technik evozierte Verlusterfahrung der »Zauberlehrlinge«, soll durch radikale Aktivität in der Tiefe und Abschottung auf

112 Friedrich Kittler: Il fiore delle truppe scelte. In: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Friedrich A. Kittler. Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart.* Berlin 2013, 300-326, 301. (im Folgenden: Kittler: Il fiore).

113 Vgl. ebenda, 310. Vgl. auch Theweleit 2, 154.

114 Vgl. ebenda, 155.

115 Das ist eine der Kernthesen in Theweleits *Männerphantasien*.

116 Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologe*. Frankfurt a.M. 1963, 7-44, 44.

117 Vgl. Ernst Jünger: Die Totale Mobilmachung. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 7*. Stuttgart 2002, 2. Aufl., 119-142.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Oberfläche ausgeglichen werden. »Ihm genügt nicht Eine Tat, sondern allein die Rastlosigkeit unablässigen Tuns.«[118], konstatiert Helmuth Plessner kontemporär zu Jünger diese menschliche Grundkonstitution. Es ist ein ständiger produktiver Prozess von Nöten, wenn das nietzscheanische, »gefährliche Leben« der Materialschlachten zu einem überlebten, langweiligen Stahlbad des Amüsements in den Großstädten geworden ist: Denn man muss seine Umgebung konsequent und andauernd gefährlich machen. Man muss Schmerz empfinden, um Schmerz überwinden zu können. Man muss auch selbst zum gefährlichen Menschen werden. So lassen sich die Narrationen vom *Outlaw*, Apachen, Freikorps, Klassenkämpfer, Hochstapler und Verbrecher in der Zeit nach 1918 auch lesen, nämlich nicht wie auch immer geartet emanzipativ, sondern re-integrierend in eine großstädtische Gesellschaft nach der »großen Schlacht«.

Gefährlich Leben

Jünger schreibt 1931, diesen Zusammenhang konzeptualisierend unter dem Titel *Über die Gefahr*, eine Einleitung zum Bildband *Der gefährliche Augenblick*. Darin diagnostiziert er einen »gesteigerte[n] Einbruch des Gefährlichen in den Lebensraum«[119] nach dem Weltkrieg. Dieser Aspekt wird von Jünger *stante pede* als antibürgerliche Volte in Stellung gebracht. Die bürgerliche Gesellschaft verdränge die Gefahr, das Risiko, damit das Schicksal und das Elementare, durch Rationalismus, Demokratie und Sicherheitsdiskurse. »Einer der besten Einwände, der dieser Wertung entgegengestellt worden ist, ist der, daß das Leben innerhalb eines solchen Zustandes von unausstehlicher Langeweile sei.«[120] Dagegen wird nicht nur ästhetisch revoltiert, sondern es erfordert rastlose Produktivität: »Haltung und Lebensstil, Mittel, mit denen Jünger sich in Form brachte, tauchen, von außen betrachtet als fremde Erscheinungen des Körpers als Ding unter Dingen betrachtet, in die ›Schicksalsflut‹ ein.«[121]

Die Gefährlichkeit als kreatives Potenzial, als Tätigkeit und als blasierter Produktivitätszwang steht auch hier im Wechselverhältnis zur zersetzenden, und damit für dandyistischen Figuren nicht minder gefährlichen Langeweile. Stillstand ist gleichbedeutend mit dem Tod. Mit der Umbesetzung der Gefährlichkeit in ein Topos der Vitalität wird das als eigentlich gefährlich und zersetzend Betrachtete, die Langeweile, umcodiert. Das Kontemplative, der ästhetische Bezug zur Muße, wird nivelliert, zugunsten nicht nur eines pathetischen, sondern, wie bereits

118 Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin, New York 1975, 320.

119 Ernst Jünger: Einleitung: Über die Gefahr. In: Sven-Olaf Berggötz (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933*. Stuttgart. 2001, 620-626, 620. (Im Folgenden: Jünger: Gefahr).

120 Ebenda, 622.

121 Helmut Lethen: Die Rückseite des Spiegels. Ernst Jünger zwischen Tierverhaltensforschung und Philosophischer Anthropologie. In: Günter Figal, Gregor Knapp (Hg.): *Verwandtschaften. Jünger-Studien. Band 2*. Tübingen 2003, 156-168, 168. (Im Folgenden: Lethen: Rückseite).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

angedeutet pathologischen, Bezuges zu einer (hyper-)aktiven Blasiertheit und deren steter Steigerung. Dies geschieht mit allen medialen, pharmazeutischen und ästhetischen Mitteln. Auf der Subjektivierungs-Oberfläche macht man sich zwar zum kalten, glatten Gegenstand, aber die hochproduktive *messiness* darunter ist die Grundbedingung dieser dandyistischen Subjektivierungsschleife, für dessen Aufrechterhaltung eine affizierende Umgebung von Nöten ist. »Unterschätze nie die Macht eines Milieus«[122], heißt es bei Serner als Handlungsanweisung unter der Überschrift *Menschenkenntnis*. Die Umgebung zu kennen, heißt den humanen Agenten in dessen Umgebung-Werden, in der Produktion seiner Subjektivität, wahrzunehmen. Die technische Umgebung ist ebenso bei Jünger eine der Grundbedingungen der Subjektivitätsproduktion:

Die Langeweile wird als *status quo* des nicht nur auf Sicherheit und damit auf Stillstand bedachten, sondern sogar ›versicherten‹, demokratischen Bürgers angesehen. Langeweile ist aus der bürgerlichen Perspektive zwar staatsstabilisierend, aber dafür aus ästhetisch-dandyistischem Blickwinkel destabilisierend: »Sie weck[t] nur noch die Neugier nach dem Verlauf von *Dekompositionsprozessen* des bürgerlichen Individuums.«[123] Diese moribunde Bürgerlichkeit provoziere zur Aktion, fordert zur blasierten Produktivität und zur Gewalt heraus. »Diese Sehnsucht aber vermag sich innerhalb der bürgerlichen Herrschaft nur als Protest zu offenbaren, und zwar erscheint sie als romantischer Protest.«[124] Dieses Revoltieren ist aber definitiv kein bloß romantisches. Hier spricht Luzifer, wie schon bei Baudelaire, nicht nur sein ästhetisches *non serviam*,[125] sondern es geht um Aneignung der Techniken und Medien, des Films, der Presse, der Fotografie zur Mobilisierung reaktionärer Kräfte.

Benjamins Diagnose der Erfahrungsarmut passt auf Jüngers Medienadaption: »Keine technische Erneuerung der Sprache, sondern ihre Mobilisierung im Dienste des Kampfes oder der Arbeit; jedenfalls der Veränderung der Wirklichkeit, nicht ihrer Beschreibung.«[126] Der Dandy muss damit für Jünger in der bürgerlichen Gesellschaft zwangsläufig zum (konservativen) Revolutionär werden.

> »[S]o werden Gestalten möglich, die ihre eigene überlegene Sprache kaum zu sprechen wagen, sei es die des Dichters, der sich selbst dem Albatros vergleicht, dessen mächtige Schwingen in einer fremden und windstillen Umgebung nur

122 Serner, 83.

123 Lethen: Rückseite, 160.

124 Jünger: Gefahr, 623.

125 Vgl. Kapitel 5.1 Produktive Blasiertheit: John Miltons Luziferfigur als Sinnbild des als sinnlos etikettierten romantischen Protestes gegen die göttliche Ordnung.

126 Benjamin: Erfahrung, 214. Diesen Bezug stellt auch Franscesco Fiorentino her. Vgl. Ders.: Mythographie einer zersplitterten Welt. Ernst Jüngers konservativ-revolutionäre Antwort auf die Moderne. In: Günter Figal, Gregor Knapp (Hg.): *Prognosen. Jünger-Studien Band 1*. Tübingen 2001, 54-72, 57. (Im Folgenden: Fiorentino).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ein Ziel der lästigen Neugierde sind, sei es die des geborenen Kriegers, der als Taugenichts erscheint, weil ihn ein Leben der Krämer mit Ekel erfüllt.«[127]

Während Jünger mit dem letzten Kommentar zum Krieger auf Werner Sombarts (1863-1941) geopolitischen Text[128] *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen* (1915) anspielt, wird mit der Bezugnahme auf das Gedicht *L'Albatros* aus den *Fleurs du Mal* an dieser Stelle nochmals die Baudelaire-Tradition betont. Wie der Albatros, der von den Matrosen auf die Holzplanken des Schiffes gezwungen wird und in dieser ihm unangepassten, feindlichen Umgebung jede Eleganz und *Désinvolture* verliert, da er dort nicht fliegen, sondern nur watscheln kann, ergeht es auch den dandyistischen Krieger- und Künstlerfiguren Jüngers in der demokratischen Gesellschaft der Weimarer Republik. Diese können nämlich nur in der gefährlichen statt der sicheren Umgebung ihr eigentliches Potenzial entfalten. Baudelaire bilanziert in der letzten Strophe des Gedichts: »Der Dichter gleicht dem Fürsten der Wolken, der mit dem Sturm Gemeinschaft hat und des Bogenschützen spottet; auf den Boden verbannt, von Hohngeschrei umgeben, hindern die Riesenflügel seinen Gang.«[129] Die von konservativ-revolutionärer ebenso wie von linker, sozialistischer Seite geforderte und proklamierte Reterritorialisierung der Weimarer Nachkriegsgesellschaft ist in diesem Sinne ein »Wieder-gefährlich-machen« der Umgebung, um wieder ganz Subjekt werden zu können. Dandyismus bei Jünger heißt Subjektivierung zum »*homo faber militans*.«[130] In der »dissoziierte[n] Verfassung des Jüngerschen Subjekts, das sich gerade aus dem dramatischen Zusammenspiel zwischen ›zersetzenden‹ Kräften und ›konservativen‹ Gegenkräften heraus konstituiert«[131], setzt sich die Problematik des eingeschlossenen Ausgeschlossenen des Dandyismus fort.

»Es läßt sich dies so ausdrücken, daß die Gefahr nur als eine andere Seite unserer Ordnung erscheint.«[132] Jünger formuliert in den zwanziger und dreißiger Jahren eine antibürgerliche, d.h. auch anti-demokratische Kampfansage. Diese proklamiert er nicht nur auf ästhetischem, sondern vor allem auch auf technisch-medialem Fundament. »Technische Medien, die das Körperbild des Menschen entfer-

127 Jünger: Gefahr, 623.

128 Vgl. dazu: Niels Werber: *Geopolitik. Zur Einführung*. Hamburg 2014.

129 Charles Baudelaire: Der Albatros. In: Charles Baudelaire: Spleen et Idéal. Spleen und Ideal. 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., 59-339, 67. Im Original: »Le Poëte est semblable au prince des nuées/Qui hante la tempête et se rit de l'acher;/Exilé sur le sol au millieu de huées,/Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.«

130 Martin Heidegger: *Zu Ernst Jünger. Gesamtausgabe. IV. Abteilung Hinweise und Aufzeichnungen*. Band 90, Frankfurt a.M. 2004, 45. (Im Folgenden: Heidegger: Jünger).

131 Fiorentino, 60.

132 Jünger: Gefahr, 625.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nen, um es ihm nah zu rücken, Spiegel, Fotos, Filme, Schallplatten und die Schrift des *Abenteuerlichen Herzen*, lassen am Pathos der Weltoffenheit zweifeln.«[133]

Als antibürgerliche Figuren mit einer dezidierteren Relation zur Gefahr zählt Jünger »Gestalten, etwa des Kriegers, des Künstlers, des Verbrechers«.[134] Diese Figuren werden bereits im dandyistischen Komplex, vor und auch bei Baudelaire, aufgerufen. Die großstädtische Umgebung ist dabei »ein Feld gesteigerter Tätigkeit.«[135] Ständig scheint auch dort Gefahr zu drohen: »Hohe Häuser sind nur dazu gebaut, daß man von ihnen stürzt, es ist der Sinn des Verkehrs, daß man überfahren wird, der Motoren, daß man mit ihnen explodiert.«[136] Für die großstädtische Umgebung heißt das: »Die Landschaft wird konstruktiver und gefährlicher, kälter und glühender, es schwinden aus ihr die letzten Reste der Gemütlichkeit dahin.«[137] Dolf Sternberger konstatiert zum Diskurs des gefährlichen Lebens:

> »Wie nahe wir seiner Aufklärung aber auch kommen mögen, der Gedanke wird merkwürdig unheimlich bleiben: der Gedanke, daß diese heroischen Gemälde des gefährlichen Lebens, dieses Lob des tragischen Scheiterns, das Hoffnung wegzuwerfen, Glück zu verachten scheint, sich als Trostbilder enthüllen, in welchen wirkliche Konflikte aufgefangen und mit welchen wirkliche Gefahren beschworen werden.«[138]

Elitärer Schmerz

Was als ein wesentlicher Punkt bei Baudelaire aufgezeigt wurde, die Faszination für prototechnische Exposition aus Blasiertheit, kann als Ausgangspunkt für Jüngers Thesen zur Distanz angeführt werden, wie er sie in Texten wie *Über den Schmerz* (1934) thematisiert. »Der Schmerz gehört zu jenen Schlüsseln, mit denen man nicht nur das innerste, sondern zugleich die Welt erschließt.«[139] Wie im *Kampf als inneres Erlebnis* wird auch hier die essentialistische Innenschau nach außen getragen, um technische Bedingungen und künstliche Umgebungen der Weimarer Nachkriegsgesellschaft zu analysieren. Es bleibt jedoch fraglich, ob aus dieser Perspektive überhaupt von einem Nachkrieg gesprochen werden kann und nicht vielmehr von einer Fortsetzung des Krieges mit ästhetisch-technischen Mitteln, als ein »langer Prozeß der ›Selbstdistanzierung‹, ›Selbstkontrolle‹, ›Selbstbeobachtung‹ [,womit] sich eine ›Dämpfung der Affekte‹, ein Entgegensetzen von ›Innen‹ und ›Außen‹,

133 Lethen: Rückseite, 168.
134 Jünger: Gefahr, 621.
135 Ebenda.
136 Jünger: Arbeiter, 139.
137 Ebenda, 177.
138 Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch. Zur Geschichte einer Allegorie (1935). In: Ders.: *Schriften VI. Vexierbilder des Menschen.* Frankfurt a.M. 1981, 227-245, 242f.
139 Jünger: Schmerz,143.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von nah und fern [vollzieht].«[140] Die Relation des Menschen zum Schmerz ist der Hebel, mit dem ein entsubjektivierter und vor allem entsubjektivierender Blick als Perspektive der Umbesetzung der Zeit nach 1918 eingeübt werden soll. Essentiell für diese Blickformation ist eine elitäre Medienoperation, die, wie die Komplexe des Sehens und Beobachtens, im »Pathos der Distanz«[141] begriffen wird: Insofern als, »daß ›Sehen‹ kein Begaffen ist, sondern existenziell vollzogen und gewußt wird.«[142]

Es gilt für diese Elite des distanzierten Blickes,[143] die Jünger als *Gestalt des Arbeiters* 1932 thematisiert, die besagte Baudelairesche Maxime des Lächelns »unter dem Biß des Fuchses.«[144] Soldatisch formuliert: Haltung bewahren um jeden Preis. »Wer ›Haltung annimmt‹, muß an sich halten. Haltung ziemt einer Statue, einem Stand-Bild.«[145]

Für Albert Camus ist die Beziehung zum Schmerz und dessen Überwindungsversuch ein wesentlicher Teil dandyistischer Revolte: »Wenn alle vom Schmerz zu sprechen verstanden, so deshalb, weil sie, […] instinktiv spürten, daß er ihre einzige Entschuldigung blieb, ihr wahrer Adelstitel.«[146] Auf der einen Seite ist auch bei Jünger die Überwindung des Schmerzes ein Adelsmerkmal und reiht sich damit in Camus' dandyistische Auseinandersetzung mit dem Schmerz von Milton über Baudelaire bis zu den Dadaisten ein. Auf der anderen Seite ist Jüngers Distanzperspektive, die sich auf technische Zusammenhänge des Sehens bezieht, ein zusätzlicher Aneignungsmodus, »denn dadurch erst erhält die Vergegenständlichung im Sehenlassen ihren eigenen Charakter, selbst Wille zur Macht zu sein.«[147]

Die Suche nach dem Elementaren hinter der Oberfläche lässt die soldatischen Dandyismen Jüngers zu Essentialismen werden und führt zu einer affirmierenden Krisen- bzw. Verfallsdiagnose. »Aber diese Folge (die Notwendigkeit der Gestaltsetzung) zeigt eben, daß die Umkehrung des Platonismus niemals dessen Überwindung sein kann, sondern umgekehrt zu einer Erneuerung des Platonismus

140 Klaus Theweleit: *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Reinbek 1980, 311.
141 Vgl. Steffen Dietzsch: Denken in Stahlgewittern. Ernst Jünger über Krieg und Frieden als moderne Anthropologie. In: Günter Figal, Gregor Knapp (Hg.): *Krieg und Frieden. Jünger-Studien Band 6*. Tübingen 2013, 150-167, 156.
142 Heidegger: Jünger, 265.
143 Günter Figal geht so weit, zu konstatieren: »Baudelaires Charakterisierung des modernen ästhetischen Blicks kann als kurzgefasste Poetik des jüngerschen Werks gelesen werden.« Günter Figal: Ernst Jünger, Baudelaire und die Modernität. In: Ders.: *Kunst: Philosophische Abhandlungen*. Tübingen 2010, 62-69, 66.
144 Baudelaire: Maler, 243.
145 Dolf Sternberger: Am Leitfaden (1947). In: Ders.: *Schriften VI. Vexierbilder des Menschen*. Frankfurt a.M. 1981, 27-36, 35.
146 Camus: Revolte, 45.
147 Heidegger: Jünger, 247.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

führt […].«[148] Die vermeintliche Zurückgeworfenheit auf das kriegerische Material führt in der theoretischen Bestandsaufnahme Jüngers wieder zu einer Frage der Erscheinungen und Ideen und lässt auf der Suche nach dem durch die Granaten freigelegten Elementaren, den Grabenkrieger zum Platoniker werden. »Der Weltkrieg wurde für Jünger zur Vorschule der Metaphysik; das zusammengedrückte, blinde Dasein in Erdlöchern geriet ihm zum Platonismus; im Unterstand erlebte er am eigenen Leib den Höhlenmythos.«[149]

Angesichts dessen darf auf der Oberfläche der Erscheinungen nichts mehr für letztgültig genommen werden. »Die Oberfläche der allgemeinen Begriffe beginnt brüchig zu werden, und die Tiefe des Elements, das immer vorhanden war, schimmert dunkel durch Risse und Fugen hindurch.«[150] Für diese Risse muss allerdings auch gesorgt werden: Dandyismus heißt in diesem ideologischen Zusammenhang auch Löcher in die Oberflächen der Gesellschaft zu reißen, um die eigentlichen, elementaren Ideen und Mythen hervorzubringen. Das ist letztlich eine Definition Konservativer Revolution. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Dandyismus in dieser Ausgestaltung antidemokratisch und gewalttätig zu sein hat.

Wenn Ästhetik zur Ideologie wird, strebt das Gefahrenpotenzial des Dandyismus nicht nur nach innen, sondern ebenso radikal nach außen im Angriff auf Andere. Denn aus diesem politisch-ästhetischem Kategorienfehler, der in der exzessiven Schleife aus Ennui und Blasiertheit zwecks Reizsteigerung auftreten kann, entsteht eine Dynamik eines Unterscheidungsprozesses. Dieser, folgt man Benjamin und Schmitt, überträgt das Prinzip l'art pour l'art auf die Politik und codiert damit »die Unterscheidung von Freund und Feind« ästhetisch, anstatt ›lediglich‹ »einen äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation und Dissoziation zu bezeichnen […] ohne daß gleichzeitig alle jene moralischen, ästhetischen, ökonomischen oder andern Unterscheidungen zur Anwendung kommen müßten«.[151] Daraus entwickelt der Dandyismus ein Potenzial, welches auf die Spitze getrieben, auf Gewalt bis zum Faschismus zulaufen kann. In diesem Sinne definiert Albert Camus die Führungsspitze des nationalsozialistischen Regimes: »Rasende Dandys, konnten sie sich nur in Beziehung auf ihre Feinde definieren, nur im verbissenen Kampf, der sie vernichten sollte, Gestalt gewinnen.«[152]

Die Frage des blasiert-distanzierten Sehens knüpft sich an verschiedene mediale Formationen, vor allem an Zusammenhänge der Fotografie und des Films. Die kompromisslos nicht-involvierte, aufzeichnende Linse ist hierbei Sinnbild einer dandyistischen Perspektive. »Bringt man jedoch die der Betrachtung dieses Gegenstandes angemessene Kälte auf, den Blick des Arztes oder auch des Zuschauers

148 Ebenda, 133.
149 Poncet, 114.
150 Jünger: Schmerz, 152.
151 Carl Schmitt: Begriff, 26.
152 Camus: Revolte, 146.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des Zirkus«,[153] oder eben der fotographischen Linse, so ist wiederum von Jünger eine Position des Reizschutzes, der Blasiertheit abgerufen. Der Beobachterstandpunkt des verlorenen Postens ist damit eine Standortbestimmung, von wo aus »das Leben sich entscheiden«[154] muss. Über die medientechnischen Operationen wird die für künstliche Umgebungen erforderliche Präzisierung des Dandyismus vorgenommen. Nicht nur Jünger, auch Benjamin prägt in seiner Auseinandersetzung etwa mit dem Film eine Medientechnik des Sehens, wenngleich unter völlig anderen Wertvorzeichen. Für Benjamin trainiert der Film die Zuschauer für ihren Alltag. »So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach.«[155] Diese Lebenspräzisierung lässt sich zum einen als Politisierung der Kunst, als Aufklärungsmedium, begreifen und zugleich als eine Form der Immunisierung, welche durch technisierte Medienoperationen stattfindet, etwa gegen einen Dandyismus der Härte, der als ›Ästhetisierung der Politik‹ für Benjamin damit Teil des Faschismus ist.

Benjamin bedient sich wie Jünger im Zusammenhang mit der Kameralinse der Metapher des Arztes, um den Bezug zur Filmkamera und dessen Operateur darzustellen. Es geht ihm darum, den Unterscheid zwischen Malerei und Film zu verdeutlichen und damit im Vergleich von Magier und Arzt diesen Zusammenhang zu demystifizieren. »Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; […] Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres eindringt […] er dringt vielmehr operativ in ihn ein.«[156] Wenngleich sich beide zwar desselben Bildes bedienen, so wird doch der Unterschied der Zugänge von Jünger und Benjamin deutlich. Während für Benjamin mit dem Arzt ein Bild nicht nur der Nähe und »Behutsamkeit«[157] des Kameraoperateurs zu seinen Gegenständen deutlich wird, sondern auch dessen Eingriff in die Wirklichkeit aufgezeigt wird, so ist Jüngers ärztlicher Blick ein entsubjektivierender, kalter Zugang, der intendiert, dass die Gegenstände lediglich registriert und außerhalb der bloßen Medialität keineswegs eingriffen wird. Das elitäre, singuläre Sehen selbst ist bei Jünger bereits Einübung von Kältetechniken. Genau gegen ein solches Sehen richtet sich Benjamins Immunisierung des Publikums als »zerstreuten Examinatoren«[158] des Films. Benja-

153 Jünger: Schmerz, 146f.
154 Jünger: Herz 2, 265.
155 Benjamin: Über, 126f.
156 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Walter Benjamin: das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M. 1963. 7-44, 32. (Im Folgenden: Benjamin: Kunstwerk).
157 Ebenda.
158 Ebenda, 41.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mins Zugriff auf die Filmkamera als Träger eines Optisch-Unbewussten,[159] stiftet Verbindungen, die ohne das Medium nicht stattfänden: »Hier greift die Kamera mit ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Drehen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein.«[160] Im Dandyismus der Härte Jüngers wird aus der Fotografie eine entsubjektivierende, gleichsam dehumanisierende Distanzwaffe. Es ist ein Dezisionsmedium, und, wie das Maschinengewehr, ein ebenso unwiderlegbarer Gegenstand.[161] Jedoch sind sich Benjamin und Jünger in der »Chockwirkung« des Filmes in den »Vergnügungskasernen«[162] und der daraus für den Betrachter resultierenden Einübung von Reizabwehr einig, wenngleich die ästhetischen und vor allem politischen Schlussfolgerungen in entgegengesetzte Richtungen drängen. So konstatiert Benjamin: »Der Film ist der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren.«[163]

Eine wesentliche Prämisse für diese Medienoperation Jüngers ist es, sich selbst zu einem Ding zu machen, oder sich zumindest davon fasziniert zu zeigen. »Der Mensch selbst wird zu einem Gegenstand, d.h. zu einem Machtinstrument; was einschließt, daß der Mensch außerhalb der Zone des Schmerzes zu stehen versuchen muß.«[164] Neben der Sympathie für anarchistische Sprengstoffattentäter ist es vor allem diejenige zu Mensch-Maschine-, oder wie Jünger es nennt, organischen Konstruktionen, die die weiteren Beobachtungen in seiner Schreibweise bestimmen. Jüngers Beispiel für eine solche organische Konstruktion ist der japanische Kamikaze-Torpedo *Kaiten*:

> »Das Erstaunliche an dieser Waffe liegt darin, daß sie nicht mehr durch mechanische, sondern durch menschliche Kraft gesteuert wird, und zwar durch einen Steuermann, der in eine kleine Zelle eingeschlossen ist und den man zugleich als ein technisches Glied und als die eigentliche Intelligenz des Geschosses betrachten kann. Der Gedanke, der dieser seltsamen organischen Konstruktion zugrunde liegt, treibt das Wesen der technischen Welt ein wenig vor, indem er den Menschen selbst, und zwar in einem buchstäblichen Sinn als bisher, zu einem ihrer Bestandteile macht.«[165]

159 Vgl. zum Optisch-Unbewußten: Stefan Rieger: *Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik*. Wiesbaden 2019, 47f. (Im Folgenden: Rieger: Enden).
160 Benjamin: Kunstwerk, 36.
161 Vgl. Jünger: Arbeiter, 114.
162 Vgl. Jünger: Nationalismus, 297.
163 Benjamin: Kunstwerk, 39.
164 Heidegger: Jünger, 263.
165 Jünger: Schmerz, 160.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Von Fotografie und Torpedo kann der dandyistische Habitus ein noch »kälteres Bewußtsein« lernen, um »sich selbst als Objekt zu sehen«[166] und die eigene Empfindsamkeit zugunsten einer Schmerzüberwindung abzulegen. Diesen Aneignungsmodus hat Jünger wiederum Nietzsche abgeschaut. Dieser schreibt im Aphorismus *Die Maschine als Lehrerin*:

> »Die Maschine lehrt durch sich selber das Ineinandergreifen von Menschenhaufen, bei Actionen, wo jeder nur Eins zu thun hat: sie giebt das Muster der Parteiorganisation und der Kriegsführung. […] sie macht aus Vielen eine Maschine, und aus jedem Einzelnen ein Werkzeug zu einem Zwecke.«[167]

Der Arbeiter und die Angestellten

Jüngers Text *Der Arbeiter* lässt sich als eine antibürgerliche Schrift und als Konzeption eines Dandyismus mit (kriegs-)technischen Mitteln lesen. Dessen gestalttheoretische Unterfütterung eines Arbeiterkollektivs als »ein Schlag der Subjektivität«[168] soll eine neue Beziehung zum Elementaren mit technischen Mitteln aufbauen. Jünger überträgt den elitären, aristokratischen Dandyismus auf dieses Kollektiv, dessen Adelsmerkmal seine technische Entäußerung und seinen *modus operandi* in der künstlichen Umgebung nach dem Ersten Weltkrieg darstellt.

> »Was wäre denn einfacher oder auch langweiliger als der Automatismus des Verkehrs – aber ist nicht auch dies ein Zeichen, ein Bild dafür, wie heute der Mensch unter lautlosen und unsichtbaren Kommandos zu bewegen beginnt? […] Es erhebt sich nun die Frage, ob hinter den Masken der Zeit nicht noch mehr zu suchen ist als der Tod des Individuums […].«[169]

Jüngers *Arbeiter* ist eine unmittelbare Reaktion auf die veränderten Großstadtumgebungen und ihre technischen Bedingungen. Siegfried Kracauer definierte diesen Typus des Jüngerschen Arbeiters in einer Rezension folgendermaßen:

> »Im übrigen ist der Kintopp mehr sein Fall als das Theater, literarische Fragestellungen bedeuten ihm nichts, und von den zeitgenössischen Presseerzeugnissen interessieren ihn am meisten Photos und dokumentarische Berichte.«[170]

166 Jünger: Schmerz, 181.

167 Friedrich Nietzsche: Menschliches Allzumenschliches II. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Menschliches Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe.* München 2012, 9. Aufl., 653.

168 Heidegger: Jünger, 5.

169 Jünger: Arbeiter, 142.

170 Siegfried Kracauer: Gestaltschau oder Politik? Rez.: Ernst Jünger, Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1932. In: Inka Mülder-Bach, Ingrid Belke (Hg.): *Siegfried Kracauer, Werke. Band 5.4. Essays, Feuilletons, Rezensionen.* Frankfurt a.M. 2011, 233-239, 235.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kracauer hat 1930 mit *Die Angestellten* selbst eine Typenlehre der Großstadt vorgelegt. Diese, stellt man sie derjenigen Jüngers gegenüber, zeigt zum einen eine bemerkenswerte Verwandtschaft und stellt zum anderen durch die durchgeführte Diagnostik der kapitalistischen Verhältnisse der zwanziger Jahre eine Kontrastposition dar, wodurch sich Jüngers elitäre und blasierte Evokation des Arbeiters umso mehr herauskristallisiert. Kracauers Analyse der Angestellten trifft die Arbeitsbedingungen und Dispositive der großstädtischen Schicht auf einer materialistischen Ebene. Im Gegensatz zu Jünger gibt es bei Kracauer weder eine sinngeschichtliche noch metaphysische Überhöhung des Typus, sondern dieser wird als Ausgangspunkt einer kritisch-entlarvenden Milieustudie des Kapitalismus der Weimarer Republik herangezogen. Das gesellschaftliche Sein, so destilliert es Benjamin aus seiner Kracauer-Lektüre, bestimme das Bewusstsein der Angestellten.[171] Der Angestelltentypus formt sich durch die Inanspruchnahme und die Dispositive des gesellschaftlichen Überbaus: Der Überbau bilde seine Einflussnahme nicht nur in Form von entfremdender Arbeit, sondern ebenso durch die (Arbeits-)Umgebungen, den Büros, auch mittels verschiedener Psychotechniken, dies sind beispielsweise die Einstellungs- und Persönlichkeitstests der Fragebögen, sei es bei der Bewerbung oder Beförderung. Wie später in Adorno und Horkheimers Kulturindustrie verlängern das Amüsement, die Wochenendausflüge und die betriebsgestifteten Werkssportvereine die Arbeitszeit innerhalb des Angestelltenalltags: »Aus dem Geschäftsbetrieb in den Amüsierbetrieb, ist ihre unausgesprochene Devise.«[172]

Wenn Ernst Jünger vom Kino als ›Vergnügungskaserne‹ ausgeht, und dieses als Ort reaktionärer Mobilisierung innerhalb der ›Ästhetisierung der Politik‹ instrumentalisiert, zeigt sich bei Kracauer das gleiche Movens, doch mit entschieden entgegengesetzter Perspektivierung. Denn das Amüsement dient hier als Verlängerung eines Drills und die »Pläsierkasernen«[173] werden als Dispositive der Zerstreuung und als Ablenkungsmanöver vom Arbeitskampf verstanden. Das Kino ist bei Kracauer eine Fluchtbewegung, der Urlaub und das Wochenende nur Mittel, um noch mehr Leistung bringen zu können. »Die Flucht der Bilder ist die Flucht vor der Revolution und dem Tod.«[174] Das Kino, der Film der Amüsierbetrieb stellen eine Inanspruchnahme des Marktes von außen dar, während der Sport und die Konzentration auf die Optimierung des Körpers, den Produktivzwang einer ›inneren‹ Subjektivierungsstrategie exponiert.

171 Vgl. Walter Benjamin: Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauers ›Die Angestellten‹. In: Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Berlin 2017, 15. Aufl., 116-123, 117.

172 Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Berlin 2017, 15. Aufl., 95. (Im Folgenden: Kracauer: Angestellten).

173 Ebenda.

174 Ebenda, 99.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die elitäre Aneignungsgeste des Jüngerschen Arbeitertypus hat eine dem Angestellten entgegengesetzte Stoßrichtung, wenngleich beide Diagnosen die Ergebnisse der gleichen Großstadtumgebung sind. Kracauer schreibt, die Angestellten aufzusuchen, hieße sich ins »Innere der modernen Großstadt« zu begeben.[175]

> »Hier ist der wirtschaftliche Prozeß, der die Angestelltenmassen aus sich herausgesetzt hat, am weitesten gediehen; hier finden die entscheidenden praktischen und ideologischen Auseinandersetzungen statt; hier wird die besonders auffällig die Gestalt des öffentlichen Lebens von den Bedürfnissen der Angestellten und denen bestimmt die ihrerseits diese Bedürfnisse bestimmen möchten.«[176]

Im Gegensatz zur Gestalt des Arbeiters ist der Angestelltentypus nicht der Aktant eines distanzierten Sehens, sondern das Objekt dieses Blickregimes, etwa der Eignungsprüfungen und graphologischen Untersuchungen. Die Angestellten werden »die natürlichen Objekte der Psychotechnik.«[177] Beim Angestellten, wie beim Jüngerschen Arbeiter bildet sich eine bestimmte Konzentration auf die Oberfläche, etwa auf die Angestellten-Physiognomie. Die Normalisierungsmacht der Arbeitgeber sanktioniert physische und nicht nur psychische Devianz des Angestellten: »In der Regel spielt nämlich heute das Äußere eine entscheidende Rolle, und man muß nicht mal Rachitis haben, um abgelehnt zu werden.«[178] Die männlichen Angestellten sollten sich glatt rasieren und im besten Anzug zur Bewerbung erscheinen und »bei Chefbesuchen im Kriegsschmuck ihrer Feiertagskleider« zur Stelle sein.[179] Der Dresscode wird zur Arbeitsanweisung, genauso wie die Ausstrahlung einer rosigen Gesundheit, mit Hilfe von Sport oder zur Not auch durch künstliche Nachbesserung. Das Lob auf die Schminke wird auch vom Angestelltentypus ausgesprochen. »Die Angestellten müssen mittun, ob sie wollen oder nicht. Der Andrang zu den vielen Schönheitssalons entspringt auch Existenzsorgen, der Gebrauch kosmetischer Erzeugnisse ist nicht immer ein Luxus.«[180] Was vermeintlich einer kalten selbsternannt-aristokratischen Elite des Dandyismus ihre Avantgardeposition sichern sollte – Künstlichkeit, Oberflächenästhetik, blasierter Produktivitätszwang – strahlt in den Kapitalismus. Es geht nicht um Luxus oder Distinktion, sondern um eine vom Arbeitsmarkt oktroyierte Überlebensstrategie:

Denn Eleganz, Narzissmus, im Sinne einer steten Selbstoptimierung der Oberfläche, die produktive Blasiertheit, werden somit eine arbeitsmarkttechnische Notwendigkeit. Der Dandyismus wird hier auf seine kapitalistische Markttauglichkeit überprüft. »Aus Angst, als Altware aus dem Gebrauch zurückgezogen zu werden,

175 Ebenda, 15.
176 Ebenda.
177 Ebenda, 22.
178 Ebenda, 23.
179 Vgl. ebenda, 24.
180 Ebenda, 25.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

färben sich Damen *und* Herren die Haare, und Vierziger treiben Sport, um sich schlank zu erhalten. ›Wie werde ich schön?‹ lautet der Titel eines jüngst auf den Markt geworfenen Heftes […].«[181] Die (neo-)liberale bzw. kapitalistische Subjektivitätsproduktion erscheint wie eine proto-dandyistische. Wenngleich der Dandyismus des 19. Jahrhunderts eben durchaus ein Geisteskind eines (Pseudo-)Aristokratismus ist, allerdings, und das ist dabei entscheidend, unter industrialisierten, kapitalistischen Bedingungen.

Die Arbeitsumgebung, die Großstadt und die dementsprechenden wirtschaftlich-sozialen Verhältnisse prägen den Angestelltentypus, den Kracauer, ähnlich wie Jünger den Arbeiter, in den Zusammenhang mit der Fotografie stellt. Der Typus wird durch seine mediale Dokumentierbarkeit hervorgehoben, sein optisch Unbewusstes nach außen gekehrt.

> »Sprache, Kleider, Gebärden und Physiognomien gleichen sich an, und das Ergebnis des Prozesses ist ebenjenes angenehme Aussehen, das mit Hilfe von Photographien umfassend wiedergegeben werden kann. Eine Zuchtwahl, die sich unter dem Druck der sozialen Verhältnisse vollzieht und zwangsläufig durch die Weckung entsprechender Konsumentenbedürfnisse von der Wirtschaft unterstützt wird.«[182]

Medienaffine Gestalten

Sowohl vom Arbeiter- als auch vom Angestellten-Typus ist Oberflächenanpassung durch die jeweilige Umgebung gefordert. Der Jüngersche Arbeiter ist, noch mehr als der Angestellte, ein technik- und medienaffiner Typus, der sich vor allem durch den elitären Medien- und Technikgebrauch vom Bürger und vom Angestellten absetzt. Der Angestellte hat keine Aneignungsgeste, und bildet nicht wie der Jüngersche Typus einen solchen blasierten Distinktionsdrang aus. »Wie aber wenn es einem Menschen-Typus, der bisher den Partisanen lieferte, gelingt, sich an die technisch-industrielle Umwelt anzupassen, sich der neuen Mittel zu bedienen und eine neue, angepaßte Art von Partisanen, sagen wir den Industrie-Partisanen zu entwickeln?«[183] Die Frage Carl Schmitts aus seiner *Theorie des Partisanen*, welche eine Erweiterungsschrift seines *Begriffs des Politischen* von 1963 darstellt, hat Ernst Jünger mit seinem *Arbeiter* 30 Jahre zuvor beantwortet.

Die Technik wird an dieser Stelle für Jünger zu einem Modus der Weltgestaltung und Weltaneignung. Es geht darum, die Technik doch wieder zu einem Instrument zu machen, oder dies zumindest zu behaupten. Jedoch wird die Technik dabei keineswegs als neutrale Macht proklamiert, sondern, ganz im Gegenteil, als radikal bedingendes und ubiquitäres Apriori der Lebenswelt. Dieser Fakt der

181 Ebenda, 25
182 Ebenda.
183 Schmitt: Theorie, 81.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ubiquitären Technisierung sowie die Beobachtung dessen setzt den distanzierten, kalten Betrachterstandpunkt voraus. »Der Stoizismus [und in dessen Verlängerung der Dandyismus (F.H.)] als Abstandnehmen vom eignen Körper, Vergegenständlichung und Objektivierung, die dem Schmerze trotzt, leitet eine Verräumlichung ein […].«[184]

Ein wesentliches Instrument dieses Aneignungsmodus der Dingperspektive ist für Jünger die Fotografie: Diese »hält ebensowohl die Kugel im Fluge fest wie den Menschen im Augenblick, in dem er von einer Explosion zerrissen wird.«[185], und zwar unterschieds- und leidenschaftslos. Das Medium der Fotografie ist für Jünger die Fortsetzung der *ataraxia* mit technischen Mitteln. Es setzt in Erstaunen, ohne jemals selbst erstaunt zu sein, registriert, das grausamste Kriegsgeschehen, genauso wie die Familienfeier oder die Blumenwiese. »Die Photographie ist also ein Ausdruck der uns eigentümlichen, und zwar grausamen, Weise zu sehen. Letzten Endes liegt hier eine Form des Bösen Blickes, eine Art von magischer Besitzergreifung vor.«[186] Bemerkenswerter Weise spielen für Jünger Portraitfotografien im eigentlichen Sinne keinerlei Rolle, sondern Umgebungsaufnahmen und Bilder des Kriegsgeschehens. Das menschliche Gesicht tritt zu Gunsten eines Primats der Maske und der entsubjektivierenden Betrachtung zurück. Benjamin registriert den bei Jünger nicht erwähnten, allenfalls implizit registrierten, und auf jeden Fall jedoch intendierten Unterschied zwischen einer Fotografie mit und ohne humanen Agenten. Diese abgelichteten künstlichen Umgebungen werden sowohl für Jünger als auch für Benjamin nicht nur zu tätigen Orten, sondern sie sind Tatorte: »Auch Tatorte sind menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. […] Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne.«[187]

Wie eignet man sich, eingedenk dieser Prämisse, das Kriegserlebnis durch das fotografische Sehen an? Jünger kontextualisiert die Kriegsfotografie, indem er Fotobücher herausgibt und die jeweiligen Bildunterschriften und Vorworte schreibt. Jünger ist, in Abwandlung von Walter Benjamins These, ein *Autor als blasierter Produzent*.[188] Jünger schreibt im *Arbeiter* etwa zum arbeitenden Leser:

> »Auch das Lesen ist nicht mehr mit dem Begriff der Muße in Einklang zu bringen; […] Dies wird dort sehr deutlich, wo man Gelegenheit hat, den Leser zu beobachten, also vor allem in den Verkehrsmitteln, in deren reiner Benutzung sich bereits

184 Poncet, 114.
185 Jünger: Schmerz, 182.
186 Ebenda, 183.
187 Benjamin: Kunstwerk, 7-44, 21.
188 Vgl. zu Jünger als Inkorporation von Benjamins *Autor als Produzent*: Brigitte Werneburg: Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. In: Hans-Harald Müller, Harro Segeberg (Hg.): *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert.* München 1995, 39-57, 47.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> ein Arbeitstakt vollzieht. Man wird bei dieser Beobachtung eine zugleich wache und instinktive Atmosphäre feststellen, der ein Nachrichtendienst von höchster Präzision und Geschwindigkeit angemessen ist«[189]

Benjamins Autor als Produzent steht im selben Zusammenhang:

> »Der Lesende ist dort jederzeit bereit, ein Schreibender, nämlich ein Beschreibender oder auch ein Vorschreibender zu werden. Als Sachverständiger – und sei es auch nicht für ein Fach, vielmehr nur für den Posten, den er versieht – gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. Die Arbeit selbst kommt zu Wort.«[190]

Jüngers Arbeiter-Leser übt das aus der Fotografie entlehnte technisch-distanzierte Sehen auch in Form einer Lektüretechnik ein. Dieser Leser erfasst »selbst die feinsten technischen Einzelheiten […], so gleichgültig ist er gegenüber jeder Art der Unterhaltung, die dem Individuum das Leben kostbar macht.«[191] Im Gegensatz zu Benjamins Auffassung eines produzierenden Autors, der hier eher schreibender Produzent, also Proletarier ist, sind die Mediengesten bei Jünger einem elitären Typus vorbehalten. Diese mediengestische Alltagsoperation des Lesens in der beschleunigten Straßenbahn ist einer solchen dandyistischen bzw. Jüngerschen distanzierten Beobachtung entsprungen, die selbst ohne mediale Vermittlungsinstanzen, wie die Kameralinse, die diese Operation vorführt, undenkbar ist. In diesem Sinne schreibt Jünger, wenn Nietzsche von der Maschine als Lehrerin ausging, von der Großstadt als Lehrerin: »Die Geste, mit der der Einzelne seine Zeitung aufschlägt und überfliegt, ist aufschlußreicher als alle Leitartikel der Welt, und nichts ist lehrreicher, als eine Viertelstunde an einer Straßenkreuzung zu stehen.«[192]

Es geht in der Blasiertheitsproduktion bei Jünger um Besitzergreifung, Wiederaneignung des Geschehens durch distanziertes, leidenschaftsloses Sehen einer technikaffinen Elite: »Das Sehen ist Ihm ein Angriffsakt«[193], schreibt Jünger über die Gestalt des Arbeiters, als Idealtypus dieser Blasiertheitsproduktion. Auch für Benjamin liegt in der Fotografie ein Angriff. Die Bilder der Großstädte haben etwas gefährliches, wenn sie nicht durch die Beschriftung als »Literarisierung aller Lebensverhältnisse«[194] eingefangen werden. »Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? Nicht jeder ihrer Passanten ein Täter?«[195]

Gegen diesen Angriffsakt wird wiederum zu Masken gegriffen und Tarnung gesucht. Wie es eine pathologisch korrupte Mimese des Verschwimmens in der

189 Jünger: Arbeiter, 279.
190 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band 2.2* Frankfurt a.M. 1982, 683-701, 688.
191 Jünger: Arbeiter, 282.
192 Ebenda, 142.
193 Jünger: Schmerz, 182.
194 Benjamin: Photographie, 64.
195 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Umgebung als Quasi-Pathologie bei Caillois gibt,[196] existiert mit der Camouflage des glatten Gesichts, der (Gas-)Maske oder Sturmhaube eine kriegerische Mimese bei Jünger. Arbeitertypus zu werden, heißt auch zu einem Teil der (technischen) Umgebung zu werden: »Seine Kampfkraft ist kein individueller, sondern ein funktionaler Wert; man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus.«[197] Jünger bedient sich wie Benjamin der Metapher der Galvanisierung, um seine Diagnose eines aus dem Weltkrieg umbesetzten Topos der Blasiertheit, Härte und Glätte »Gestalt« zu verleihen:

> »Verändert hat sich auch das Gesicht, das dem Beobachter unter dem Stahlhelm oder der Sturzkappe entgegenblickt. […] Es ist metallischer geworden, auf seiner Oberfläche gleichsam galvanisiert, der Knochenbau tritt deutlich hervor, die Züge sind ausgespart und angespannt. Der Blick ist ruhig fixiert, geschult an der Betrachtung von Gegenständen, die in Zuständen hoher Geschwindigkeit zu erfassen sind.«[198]

Das Bild des kalten, glatten Gesichtes, hervorgerufen durch künstliche Hilfsmittel, beschäftigte, wie angedeutet, schon Baudelaire und Max Beerbohm. Als ästhetizistischer Angriff auf die Natürlichkeit wurde nicht nur die Maske, sondern vor allem die Schminke betrachtet: »Der Gebrauch von Kosmetika, die Maskierung des Gesichts werden dies [die Natürlichkeit (F.H.)] verändern.«[199] Jünger schreibt im *Arbeiter*, man könnte vermuten, an Baudelaires *Lob der Schminke* anknüpfend: »Daß in dieser Maskenhaftigkeit, die bei Männern einen metallischen, bei Frauen einen kosmetischen Eindruck erweckt, ein sehr einschneidender Vorgang zutage tritt […].«[200] Hierbei wird der Bogen zur Fortsetzung des Krieges mit denselben Mitteln unter Bezugnahme der Topoi der Maske und Maskenhaftigkeit bei Nietzsche und dem Dandyismus geschlagen.

> »Nicht zufällig ist, nebenbei bemerkt, die Rolle, die seit kurzem die Maske wieder im täglichen Leben zu spielen beginnt. […] sei es als Gasmaske, mit der man ganze Bevölkerungen auszurüsten sucht, sei es als Gesichtsmaske für Sport und hohe Geschwindigkeiten, […] sei es als Schutzmaske bei der Arbeit im durch Strahlen, Explosionen oder narkotische Vorgänge gefährdeten Raum. Es ist zu vermuten, daß der Maske noch ganz andere Aufgaben zufallen werden […] etwa im Zusammenhange mit einer Entwicklung, innerhalb deren die Photographie den Rang einer politischen Angriffswaffe gewinnt.«[201]

196 Vgl. Kapitel 6.1 Umgebung, Blasiertheit und Mimese.
197 Jünger: Arbeiter, 115.
198 Ebenda, 116.
199 Beerbohm: Rouge, 146. Vgl. auch: Kapitel 4.3.
200 Jünger: Arbeiter, 126.
201 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Auf der einen Seite ist Jüngers Bezugnahme auf die Maske als Gasmaske und Medium der Wehrhaftigkeit relativ konventionell. Jedoch ist die Implementierung der Tarnung und Maskierung in den Diskurs um die Fotografie als Angriffswaffe eine bemerkenswerte Nuance, in ihrer Kampfansage an Identifikation und Dokumentation.

Der Sport

In diesem Zusammenhang einer ›Kampfansage‹ ist ebenso der Rekurs auf den Sport symptomatisch. Denn die kriegerisch-dandyistische Umbesetzung bestimmt für Jünger auch den eigenen Körper, bzw. das eigene Körperbild, im Sport, wie in der Mode, insofern, als »dass die primäre Motivation des Kämpfenden nicht diejenige ist, andere Körper auszuschalten oder zu zerstören, sondern die, seinen eignen Körper in einer Extremsituation optimal zu funktionalisieren […].«[202] Der Sport entwickelt einen weiteren Maskierungs- und Objektivierungsmodus, der vom Krieg ins Zivile übernommen wird. »Der sportlich trainierte Körper bildet somit die Bühne, auf der er ›gangbare‹ Vorstellungen von Männlichkeit hervorragend in Szene setzen kann. ›Die Maske des Sports‹ stellt daher einen wichtigen Versuch dar, an der kulturellen Moderne teilzuhaben.«[203]

Die Körperbild-Produktion des Sports ist ein besonderer Fall, in dem die statistische und die physiologische Dimension blasierter Härteproduktion auch eine Rolle als Psychotechnik spielt. Damit steht er durchaus in dandyistischer Tradition.[204] Baudelaire definiert Dandyismus als asketisches Ideal:

»Die strengste Klosterregel, der jeden Widerstand ausschließende Befehl des ›Alten vom Berge‹ […] waren nicht unerbittlicher und wurden nicht genauer befolgt als diese Doktrin […].«[205]

Als ob er ein Leichnam oder Ding wäre, wird der dandyistische Köper, angelehnt an das jesuitische Klosterideal, zum asketischen, modularen Gegenstand eines disziplinierten Körperbildes. »Die Maske des Sports erscheint als Ästhetisierung des Körpers mit modernen Mitteln und kann als Radikalisierung des Dandytums gelten.«[206] Baudelaire kennzeichnet diese körperliche Askese und Exerzitien im Sinne einer (Geistes-)Haltung und Selbsttechnik:[207]

---

202 Peter Trawny: Corpus belli. Ernst Jünger schreibt den Krieg. In: Günter Figal, Gregor Knapp (Hg.): *Krieg und Frieden. Jünger-Studien. Band 6*. Tübingen 2013, 9-22, 11.

203 Anne Fleig: *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sport*. Berlin 2008, 226. (Im Folgenden: Fleig).

204 Vgl. ebenda. »Maske des Sports: Dandy und Boxer«. Anne Fleig stellt das Training der Figur Ulrich in Musils *Mann ohne Eigenschaften* in eine Sporttradition, die von einem dandyistischen Körperbild Baudelaires ausgehend, tradiert wird.

205 Baudelaire: Maler, 243.

206 Fleig, 227.

207 In diesem Sinne stellt Michel Foucault einen Bezug zu Baudelaires Modernethesen her, und begreift diese als ein Selbst-Werden im Sinne eines Kunstwerk-Werden. Vgl. Michel Foucault:

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Denjenigen, welche sowohl seine Priester wie seine Opfer sind, gelten all die umständlichen materiellen Bedingungen, denen sie sich unterwerfen (von der untadeligen Toilette zu jeder Stunde des Tages und der Nacht bis zu den gefährlichsten sportlichen Bravourakten), nur als eine tägliche Übung zur Stärkung der Willenskraft […].«[208]

Die Korpulenz ist der Todfeind jedes dandyistischen Körperbildes.[209] Neben der Diät ist also die Leibesertüchtigung als Form der Selbstoptimierung die *conditio sine qua non* des asketischen Körperideals von Brummell über Baudelaire bis zu dekadenteren Spielformen. Ebenso ist der Sport ein geeigneter Zeitvertreib als Ablenkungsmanöver gegen den *Ennui*, sowohl in der Betätigung als auch in der Beobachtung. In diesem Sinne deutet im Übrigen auch Kracauer die Funktion des Sports für den Angestelltentypus. Sport ist in Kracauers Perspektive eine »Verdrängungserscheinung großen Stils, sie fördert nicht die Umgestaltung der sozialen Verhältnisse, sondern ist insgesamt ein Hauptmerkmal der Entpolitisierung.«[210] Die Entpolitisierung bzw. Ablenkungsstrategie des Sportes mag aus historisch-materialistischer Sicht bei Kracauer seine Berechtigung haben, jedoch, folgt man dem Optimierungsgedanken dandyistischer Provenienz von Baudelaire bis Jünger, ist Sport keineswegs ein Medium der Entpolitisierung, sondern ganz klar zum einen die Fortsetzung des Krieges als Verlängerung des ersehnten gefährlichen Augenblicks und zum anderen ist die Einübung bzw. das Training als ›Wehrkraft- und Leistungssteigerung‹, vom Vereinswesen ganz zu schweigen, ein eklatantes Politisierungsmoment. So sind die integralen Bestandteile des Sportes, nämlich die Gruppenbildungen, der Wettkampf und die bewusste Abhärtung des Körpers, Politisierungsmaßnahmen.

Neben aktiver Teilnahme steht der Sport beispielsweise auch als Objekt des Wettens und Glückspiels bereits bei den ersten dandyistischen Figuren auf der Tagesordnung. Ob Boxen, Fechten oder Schießen bis zu Pferde- und Hunderennen ist die Sportbeobachtung eine Spielart von *conspicuous consumption*.[211] Karl Rosenkranz schildert bereits eine erste Form distanzierten Sehens in solchen Wettformationen des Sportkonsums:

Was ist Aufklärung? In: Eva Erdmann, Rainer Forts, Axel Honneth (Hg.): *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*. Frankfurt a.M. 1990, 35-54, 44f.

208 Baudelaire: Maler, 243.

209 Vgl. Beerbohm, 18. »Mr. Brummell jedoch war ein Dandy, nichts als ein Dandy, von der Wiege bis zu jenem fürchterlichen Tag, als er seine Figur verlor […].«

210 Kracauer: Angestellten, 100.

211 *Conspicuous consumption* bezeichnet eine spezielle Form des Geltungskonsums, ein öffentlich wirksames konsumierendes Verhalten. Vgl. Thorsten Veblen: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. München 1981. Vgl. auch: Fleig, 227. Vgl. auch: Erbe: Dandys, 15f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Blasierte Epochen der Völker wie der Individuen kitzeln die erschlafften Nerven mit den heftigsten und daher nicht selten auch ekelhaftesten Reizmitteln auf. Wie scheußlich ist nicht das neueste fashionable Vergnügen der Londoner Müßiggänger, der Rattenkampf! Kann man sich etwas Ekelhafteres ersinnen als einen Rattenhaufen, der sich in Todesangst gegen einen bestialischen Hund wehrt? Doch, könnte mancher sagen, die Wettenden, die, mit der Uhr in der Hand, um die ausgemauerte Grube herumstehen.«[212]

In Jüngers Perspektive geht es dementsprechend, Baudelaires Askese und einem dandyistisch-soldatischem Körperbild folgend, weniger um Wettkampf, als vielmehr um Optimierung. Leibesertüchtigung ist ein (überlebens-)notwendiger Prozess in gefährlichen Umgebungen, d.h. hier auch Produktion von »Wehrhaftigkeit« oder Reizschutz gegen diese ubiquitären Gefährlichkeiten. »So ist zu beobachten, daß der Durchbildung des Körpers, und zwar einer bestimmten planmäßigen Durchbildung, dem Training, große Aufmerksamkeit gewidmet wird.«[213] Dies ist vor allem kein Freizeitspaß: »Die Ausübung des Sportes ist jedoch ohne Zweifel ein echter Beruf.«[214] So ist der Sport deswegen auch weniger olympisches Miteinander als vielmehr ein »exakter Meßvorgang.«[215] Ebenso sind weder Publikum noch Gegner von Nöten, sondern Sportausübung erfordert die Fähigkeit, sich zum Ding, Objekt eigener Beobachtungen machen zu können. Der kalte, distanzierte Blick geht als Subjektivierungsstrategie in aller Radikalität auf sich selbst zurück. »Der seltsame Hang, den Rekord ziffernmäßig bis auf die kleinsten räumlichen und zeitlichen Bruchteile festzulegen, entspringt einem Bedürfnis, auf das genaueste darüber unterrichtet zu sein, was der menschliche Körper als Instrument zu leisten vermag.«[216] Sport ist in diesem Sinne »die Härtung und Schärfung oder auch Galvanisierung des menschlichen Umrisses«.[217] Hier entsteht sowohl Feedback, als auch statistische Datenerfassung für den Prozess der Blasiertheit, in der sich die Subjektivitätsproduktion als »Abnahme der Leistung mit dem Meßbande, der Stoppuhr, dem elektrischen Strom oder der photographischen Linse vollzieht.«[218]

Zeitgleich zu Jüngers Überlegungen sinniert 1931 Robert Musil (1880-1942) in seinem Text *Als Papa Tennis lernte* über diesen Wechsel im Sportbild vom wettbewerblichen Miteinander des späten 19. Jahrhundert, etwa im Tennis oder Fechten zu messbaren, technisierten Sportarten der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg.

---

212 Rosenkranz, 302.
213 Jünger: Arbeiter, 126.
214 Vgl. Jünger: Schmerz, 187.
215 Ebenda, 185.
216 Ebenda, 186
217 Vgl. ebenda, 187
218 Ebenda, 186.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Seit Papa Tennis lernte, hat sich also immerhin einiges geändert, aber es betrifft mehr die Bewertung der Leibesübungen als diese selbst. Wohl gab es noch nicht diese Verbindung von Motortechnik mit menschlicher Kaltblütigkeit, aber von den eigentlichen ›Körper-Sporten‹ standen die Wesenszüge schon fest, […] abgesehen von der technischen Durchbildung, die aber ziemlich stetig erfolgte«.[219]

Der Sport als Training ist auch in Musils Beobachtung ein Vehikel der Selbstoptimierung, die notwendige Innenschau, um sich in der beschleunigten, technisierten Umgebung zu behaupten bzw. anzupassen: »Man wird angelernt, die Vorgänge im eignen Körper zu beobachten, die Reaktionszeiten, die Innervationen, das Wachstum und die Störungen in der Koordination der Bewegungen, man erlernt die Beobachtung und Auswertung von Nebenvorgängen, die rasche intellektuelle Kombination […].«[220]

Jünger macht in der Betrachtung zum Sport die technische Dimension der blasierten Produktivität als »ununterbrochene Bestandsaufnahme der potenziellen Energie«[221] der Umgebung und ihrer humanen sowie non-humanen Agenten deutlich. Das ständige Voranschreiten, der Zwang, sich weiter produzieren zu müssen, setzt voraus, »fortwährend über die äußersten Grenzen der Leistungsfähigkeit unterrichtet zu sein.«[222]

Sport ist im Sinne Jüngers, aber auch Benjamins und Musils eine Psycho- und Umgebungstechnik. »Denn gegenüber dem Moment von Kampf und Spiel tritt im Sport die Bedeutung des Messens hervor, die den Menschen in Konkurrenz [und aus anderer Perspektive in Symmetrie (F.H.)] zur Apparatur treten lässt.«[223]

Eine der wesentlichen Entwicklungen in der Umbesetzung des Dandyismus nach 1918 ist das Umgebung-Werden als paradoxe Subjektivierungsstrategie, die die weitere Proliferation in die Umgebungen zur Folge hat. So wird dieser Sachverhalt zum einen als elitär-reaktionäre Inanspruchnahme einer totalitären Ideologie, als Ästhetisierung der Politik aufgegriffen, die das Gefährlichkeitstopos des Dandyismus radikaler, weil nach außen strebend, umbesetzt. Zum anderen entfaltet sich dagegen ein emanzipatives subversives Potenzial der Maskierung, Tarnung und Täuschung vor einer weiter fragenden Normalisierungsmacht als »eine Selbsttechnik der Unkenntlichmachung.«[224]

Diese Bifurkation setzt sich im Diskurs um den Dandyismus weiter fort, denn dieser wird entweder weiterhin als elitäres Abgrenzungsmerkmal begriffen oder

---

219 Robert Musil: Als Papa Tennis lernte. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Band 2. Prosa und Stücke Kleine Prosa, Aphorismen Autobiographisches Essays und Reden Kritik*. Reinbek 2000, 685-691, 687.
220 Ebenda, 689.
221 Jünger: Arbeiter, 150.
222 Ebenda.
223 Fleig, 191.
224 Erbe: Moderner Dandy, 194.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

er wird zum massentauglichen Proliferationsphänomen. Diese Abbiegungen des Dandyismus schließen sich jedoch nicht aus, sondern beide Bewegungen bedingen einander und sind in einem Wechselspiel verbunden. Wie Gabriel Tarde im Zusammenhang mit der These des Nachahmungsgefälles hingewiesen hat, steht die Aristokratie als notwendige Nachahmungsprojektion einer gesamtgesellschaftlich diffundierenden mimetischen Bewegung voran und macht somit das Verhältnis von Nachahmung, Elite und Massentauglichkeit deutlich.

Was diese Positionen jedoch unterscheidet, sind die jeweiligen Zugangsperspektiven. Setzt sich eine kalte, glatte, zynische Ästhetisierung eines *distinguo ergo sum* als Dandyismus der Härte in der Umgebung fort, oder kann es darum gehen, einen Dandyismus der Subversion, der Störung, der Nicht-Erkennbarkeit in der Umgebung weiter zu treiben, der sich als technologisch-ästhetisches Phänomen der Massentauglichkeit, dem Populären annimmt? Diese Fragestellungen sind im Weiteren Gegenstand des nächsten Kapitels.

7.2 Massenhafter Dandyismus

> »Wie gesagt, ich möchte meine eigene Show – unter dem Titel: Nothing Special.«[225]

> »Jede Epoche hat den schlechten Geschmack, der ihr entspricht.«[226]

Kalte, objektivierende Operationen des Sehens setzten sich nach den Weltkriegen als Teil dandyistischer Blasiertheitsproduktion in verschiedenen Variationen weiter fort. Auf der einen Seite wird das Umgebung-Werden des Dandyismus bis zur zynischen Auslöschungsphantasie vorangetrieben. Auf der anderen Seite emergiert im *Camp* ein sich naiv und heiter gebender, subversiver Dandyismus des Massen- bzw. Populärgeschmacks. Beide Proliferationen sind im weiteren Gegenstand des Kapitels.

> »Das Hotel Ritz in Paris war so eingerichtet, ja, eigentlich war es wirklich der Stil eines Grand Hotels; elegant, ohne Aufdringlichkeit in seiner Eleganz, an be-

225 Andy Warhol: *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück.* Frankfurt a.M. 2013, 3. Aufl, 134. (Im Folgenden: Warhol: Philo).

226 Karl Lagerfeld: Karlismen I. In: Jean-Christophe Napias, Sandrine Gulbenkian (Hg.): *Karl. Über die Welt und das Leben.* Hamburg 2015, 2. Aufl., 40.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> stimmten Stellen leicht gebrochen, vielleicht zu durchdacht im Bruch, aber dennoch ganz ausgezeichnet perfekt und, nun, *sexy*.«[227]

Ein namenloser Innenarchitekt betrachtet im Jahr 1979 die Einrichtung auf einer Hausparty in Teheran. Es ist eine dekadente Feierlichkeit voller Exzesse: Alkohol, Drogen, Sex, Musik, ein Abgesang auf den verfallenden westlichen Lebensstil kurz vor der islamischen Revolution. Der Garten des Hauses ist ein Baudelairesches *Künstliches Paradies*: Anhand eines künstlich angelegten Bachs über einen Haschischwald wird sowohl der Bezug zu den Assassinen und zu Baudelaires Drogentext hergestellt. Diese artifizielle Umgebung wird als westlich-dekadente Blase, bereits umringt von deterritorialisierenden, anti-westlichen Umgestaltungsprozessen, konstatiert:

> »›Das ist eine ganz wundervolle Party‹ […] ›Ach, wissen Sie, es wird leider die letzte sein, für lange Zeit‹, lächelte er, und als ich auf meine Sandalen sah, weil mir nichts darauf einfiel, fragte er, ob wir nicht vielleicht seinen Haschwald besichtigen wollten. […] Man konnte richtig durch den Haschwald hindurchgehen […]«[228]

In Christian Krachts Roman *1979* (2001) begibt sich ein namenloser Innenarchitekt auf eine Reise von Teheran über eine Pilgerwanderung um den Berg Kailash in West-Tibet bis in ein maoistisches Arbeits- und Umerziehungslager. Das Motiv der Selbstauslöschung als Flucht vor der Dekadenz, aber diese gleichzeitig damit fortzusetzen, ist ein zentrales Thema des Textes, der mit den typischen Topoi des *Fin de siècle* spielt, wie des Exotismus, der Reise und dem Interieur.

Von der Revolution in Teheran ausgehend in das maoistische Umerziehungslager hinein werden nicht nur in der *Écriture* des Textes Bezugnahmen auf die dandyistische Literatur von Brummell und Huysmans bis zu Ernst Jünger und Robert Byron[229] durchgespielt, sondern der Text ist gleichsam literarisches Testgelände, sowohl für das Verschwimmen bzw. die Auslöschung des humanen Agenten als auch für die Frage nach Umgebungen.

Der erste Teil des Romans breitet eine dekadente *Camp*-Umgebung mit Verweisen auf den Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts aus, vom schwarzen Mahl Huysmans zur mephistophelischen, an Wildes Lord Henry erinnernde Figur des Mav-

---

227 Christian Kracht: *1979. Ein Roman*. Frankfurt a.M. 2010, 33. (Im Folgenden: Kracht). (Hervorhebung im Original).

228 Kracht, 42f.

229 Robert Byron (1905-1941) war ein Nachfahre von Lord Byron sowie Fotograf und Reiseschriftsteller. Auf dessen Buch *Road to Oxiania* (1937) bezieht sich Kracht in der Konzeption von *1979*. Der Protagonist in Krachts Roman tritt nicht nur die gleiche Reise an, wenngleich mit gänzlich anderem Ausgang, sondern der Begleiter der jeweiligen Protagonisten trägt auch denselben Vornamen, Christopher. Vgl. Robert Byron: *Der Weg nach Oxiania*. Berlin 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rocordato, der sich selbst als Nachfahre eines rumänischen Revolutionärs in Parallele zu Gabriele D'Annunzio[230] darstellt. So wird der ästhetizistische Kanon, wie einer (Literatur-)Liste folgend, abgehakt. Die Figur Mavrocordato, welche der Protagonist auf der Teheraner Feierlichkeit kennenlernt, taucht immer wieder, wie ein geisterhafter Vermittler, in der Handlung auf. Die Leere des Protagonisten, welcher als »offenes Gefäß« oder auch als »wide open«[231] bezeichnet wird, nutzt Mavrocordato zur Einflussnahme und Suggestion. Dieser bringt den Protagonisten dazu, dessen Auflösungsreise anzutreten. Die westliche Dekadenz des Protagonisten bricht nach dem Tod seines Partners Christopher auf. Dieser verstirbt an einer nicht näher beschriebenen degenerativen Erkrankung, im Grunde an Dekadenz, verstärkt durch Drogen- und Alkoholmissbrauch. Die als westlich-europäisch bzw. amerikanisch etikettierte Dekadenz zerfällt im Laufe des Textes in ihre Bestandteile, gleich der vom Protagonisten übernommenen Berluti-Schuhe[232] Christophers während der Wanderung durch die chinesisch-tibetische Steppe. Der Protagonist bemerkt zum Verenden seines Freundes: »[D]er herrlich blasierte, viel zu gut aussehende blonde Zyniker, Christopher, mein Freund, war verschwunden.«[233]

Der zweite Teil des Romans fokussiert die Glättung der Umgebung und die Selbstauslöschung des Protagonisten durch die Pilgerreise und (Selbst-)Auslöschung im maoistischen Arbeitslager. Die Aufteilung des Textes auf der Anordnungsebene sowie die Romanhandlung bilden das Tableau der Entwicklung der im vorherigen Kapitel aufgezeigten Bifurkation des Dandyismus und dessen jeweilige Umgebungsproliferierungen ab.

Vom europäisch als »Alte Welt« gekennzeichneten »sexy« Innenraum gelangweilt und in seiner Blasiertheitsproduktion zu neuen Reizen getrieben, ist im dekadenten Raum des langen 19. Jahrhunderts, im Roman in Teheran angesiedelt, der kalte, glatte und leere Raum des 20. Jahrhunderts vorprogrammiert.

---

230 D'Annunzio wurde vom dekadenten Ästhetizisten und Schriftsteller zum ›Kriegshelden‹ und faschistischen Ideologen, der mit einer Privatarmee, die man als Vorläufer der italienisch-faschistischen Schwarzhemden ansehen kann, auf der kroatischen Insel Fiume 1919 für 15 Monate einen Freistaat gründete. Diese politische Aktion wird gemeinhin als Vorläufer und Inspiration für den italienischen Faschismus angesehen. Mit D'Annunzios Hang zur übertriebenen Selbstinszenierung, zum Luxus sowie zum Training und zur soldatischen Selbstzucht, kann er sowohl als Einflussfigur für *Camp*, als auch für einen ›Dandyismus der Härte‹ und einer ›Ästhetisierung der Politik‹ angesehen werden. Vgl. Erbe: Moderner Dandy, 57-61. Vgl. Kersten Knipp: *Die Kommune der Faschisten: Gabriele D'Annunzio, die Republik Fiume und die Extreme des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt 2018. Vgl. auch: Kittler: Il fiore.

231 Vgl. Kracht, 60.

232 Diese italienischen Maßschuhe werden im Text als die besten der Welt vorgestellt und in Bezug zu Brummell gebracht, der seine Schuhe mit Champagner geputzt haben soll. So wird im Roman davon berichtet, dass Berluti-Träger sich jährlich in Paris am Place de Vendôme träfen, um ihre Schuhe mit Krug-Champagner zu putzen. Vgl. Kracht, 20 und 127.

233 Kracht, 69.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

»Was sich zunächst wie das Paradies eines ›perfekten‹ und ›sexy‹ Innenraums angefühlt hat, in dem der Protagonist meint, sicher und behütet leben zu können, stellt sich tatsächlich als der Ort heraus, an dem das Verlangen nach Selbstopferung geboren wird.«[234]

In nuce wird im Roman die Proliferationsbewegung des alten europäischen (dekadenten) Innenraums des 19. Jahrhunderts zu einer als »asiatisch«, japanisch, leer, kalt und glatt etikettierten Umgebung durchgespielt. »Die Räume waren eher der exakte, genaue Ausdruck Europas, das Gegenteil Japans, sie drücken die äußere Opulenz perfekt aus, die Oberfläche, das Ausgeleuchtete, die Alte Welt und den unfehlbar guten Geschmack«[235] Die Konstatierung des westlichen Interieurs, als »die Alte Welt« im vorrevolutionären Teheran in der Kontrastierung zu Japan spielt auf eine Äußerung Alexandre Kojèves (1902-1968) zu Hegels Terminus des ›Ende der Geschichte‹ an.[236] Dieser konstatiert in einem 1968 in Berlin gehaltenen Interview:

»Nun was Japan uns lehrt, ist, dass man den Snobismus demokratisieren kann. Japan, das sind 24 Millionen Snobs. Neben dem japanischen Volk ist die englische High Society ein Sammelsurium von betrunkenen Seeleuten. […] Ich will sagen, dass, wenn das Menschliche sich auf die Negativität gründet, das Ende der Geschichte zwei Wege offenlässt: das Abendland zu japanisieren oder Japan zu amerikanisieren […].«[237]

Die Faszination für als japanisch apostrophierte Radikalformen von entsubjektivierendem Dandyismus bzw. »Snobismus im Reinzustand« als einer Gestaltung des Lebens und der Umgebung »gemäß vollkommen formalisierter Werte« bildet in der Umbesetzung des harten Dandyismus eine bemerkenswerte Rolle.[238] So konstatiert Kojève im Zusammenhang seiner hegelianischen Zeitdiagnostik des Ende der Geschichte eine Tendenz zur Leere, zur Auflösung von Subjekt und Objekt als Ende der historischen Entwicklung des Menschen, welches er als japanisches Phänomen einschätzt:

»Dennoch sind […] alle Japaner ohne Ausnahme wirklich in der Lage, gemäß vollkommen formalisierter Werte zu leben, das heißt gemäß Werten, die jeglichen ›menschlichen‹ Inhalts im ›historischen‹ Sinne entbehren. So ist äußerstenfalls

234 Leander Scholz: Anmerkungen zu 1979. In: Johannes Birgfeld, Claude D. Conter (Hg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln 2009, 92-100, 95. (Im Folgenden: Scholz).

235 Kracht, 33.

236 Vgl. für eine überblicksartige Kontextualisierung von Kojève, dem Posthistoire und dem Dandyismus: Erbe: Moderner Dandy, 190f.

237 Kojève, 63f.

238 Vgl. Alexandre Kojève: Introductionà la lecture de Hegel, Paris 1962, 434ff. Zitiert nach: Jacob Taubes: Ästhetisierung der Wahrheit im Posthistoire. In: Alexandre Kojève: *Überlebensformen*. Berlin 2007, 39-57, 46.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> jeder Japaner prinzipiell fähig, aus reinem Snobismus zu einem ganz und gar ›sinnlosen‹ Selbstmord zu schreiten (wobei das klassische Samuraischwert durch ein Flugzeug oder einen Torpedo ersetzt werden kann), der nichts zu tun hat mit dem Riskieren des Lebens in einem Kampf um ›historische‹ Werte […].«[239]

In Bezug auf die Bifurkationen des Dandyismus kann man Kojéves Pol der Amerikanisierung als *Camp* und denjenigen der Japanisierung als Sinnbild für Auslöschung und Härte verstehen.[240] Sie bilden, insofern man die Metapher auf die technologische Ebene hebt, den glatten, kalten, funktionalen Raum der *calmness* (Japan) und den dekadenten, wimmelnden, prozessierenden Raum der *messiness* (Amerika/Europa) in ihrem Wechselspiel ab.

Kracht stellt die beiden Pole auf zynische Art und Weise durch ein Homonym gegenüber: Vom *›campigem‹*, sexy Innenraum Teherans mündet die (Selbst-)Auslöschung des Protagonisten in Form einer paradoxen Subjektivierungsstrategie im maoistischen Umerziehungs-*Camp*.[241] Diese Subjektivierung nimmt bisweilen absurde Züge an: »[U]nd ich war glücklich darüber, endlich *seriously* abzunehmen.«[242] So kommentiert der Protagonist seine Sehnsucht zu verschwinden in der (Zwangs-)Askese des Arbeitslagers durch (Ver-)Hungern. Die Deportation in das Lager als solches, als ein leerer, glatter Ort, ist bereits ein Verschwinden-Lassen. Die Leere des Protagonisten bildet sich im Topos des leeren, glatten Raumes ab, der niemals so leer und glatt ist, wie es seine Oberfläche verspricht. Wie sieht also das Lager, diese Leere aus? Folgt man, wie es in der Forschungsliteratur zu Krachts Roman vielseitig getan wird, dem Lagerbegriff in Anschluss an Giorgio Agamben, so kann diese Umgebung als der Ort gewordene Ausnahmezustand definiert werden.[243]

Man kann jedoch gegen Agambens ›Verortung‹ Carl Schmittscher Topoi aus dandyistisch-ästhetischer Perspektive von einer Verstetigung und Ausbreitung des leeren Raumes sprechen: Statt dass sich die Ausnahme einzupferchen pflegt, wird sie nicht nur zur Regel, sondern zum Subjektivierungsideal. »Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr, wir hatten uns aufgelöst.«[244] Die Ausnahme wird in diesem Sinne, Agamben zufolge, zur Regel, aus der anzudeutenden

239 Ebenda, 46f.

240 Vgl. Scholz, 100.

241 Vgl. Heinz Drügh: Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence In: Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, Weimar, Wien 2009, 80-100, 87. Drügh spricht in Anspielung auf Bohrer und Jünger von Krachts »Ästhetik des Schreckens«.

242 Kracht, 166.

243 Vgl. Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002, 175ff. »Das Lager ist der Raum, der sich öffnet, wenn der Ausnahmezustand zur Regel zu werden beginnt.« Ders.: ebenda, 177.

244 Kracht, 181.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Perspektive, jedoch erst insofern, wenn die elitäre Ausnahme von der Regel, die Glätte, *calmness* und Unbekümmertheit, sich in der Umgebung ausbreitet: Die Konstituierung des Ausnahmezustandes in Permanenz lässt sich so auch als Proliferation verstehen.

Was Ernst Jünger bereits im *Arbeiter* 1932 auf die medientheoretische Basis der fotografischen Linse stellte, das entsubjektivierende, distanzierte Sehen als paradoxe Subjektivierungsstrategie, wird in *1979* in der Auslöschungsfantasie seines Protagonisten sowie in der kontrastierenden Konzeption der Umgebungen fortgesetzt.

An einer Stelle des Textes – Christopher ist gerade verstorben, die Revolution in Teheran bricht aus, man irrt durch die Straßen – trifft der Protagonist auf die Vermittlerfigur Mavrocordato. Dieser führt den Protagonisten auf die Dächer Teherans, um mit ihm eine Sabotageaktion anzustrengen. Sie koppeln eine Überwachungskamera mit einem Fernseher, sodass das überwachende, sammelnde Sehen nur noch auf sich selbst zurückgeworfen wird und damit letztlich in seine eigene technisch-apriorische Leere blickt. Die Technik wird hier zur eigenen Selbstreferenz, kreist nur noch um sich selbst, was in Bezug zum digitalen Dandyismus als *la technique pour la technique* verschlagwortet wurde.[245]

> »›Sehen Sie, im letzten Augenblick knipse ich die Verbindung ab, die Kamera zeichnet einige Momente nichts auf, dann richte ich schnell die Kamera auf den Monitor und stelle die Verbindung wieder her. […] Er drückte einen Schalter, und auf dem Monitor war jetzt der kleine Fernseher selbst zu sehen, in sich hundertmal gebrochen und verkleinert; er verlor sich in der Mitte des Bildschirmes im Unendlichen.‹«[246]

Der Sachverhalt, der aneinander gekoppelten technischen Formation, die durch die Befreiung von ihrem ursprünglichen Zweck in Selbstbespiegelung endet, führt ins Leere. In der Dekadenz, in der *messiness*, so könnte man parallelisieren, ist der Prozess zur Leere, Glätte und *calmness* angelegt. Die technische Apparatur projiziert und provoziert die Sehnsucht nach ihrer eigenen Obsoleszenz und damit ihrer Auflösung. Die produktive Blasiertheit verläuft zwanghaft in hyperaktiven Prozessen, um dem *Ennui* zu entkommen, und wird doch ständig wieder eingeholt, sodass dies einen fortlaufenden kreativen und zugleich zersetzenden Produktionsprozess zur Folge hat. Krachts Text ist in diesem Sinne ein dandyistisches *sampling* und *remodeling*: Denn das Wechselspiel von Dekadenz und Leere ist ein Grundmotiv des Romans: »Die Heimsuchung des ›perfekten‹ und ›sexy‹ Innenraums durch seine eigene Leere ist ein Topos des Ästhetizismus.«[247]

245 Vgl. Kapitel 2.2 La technique pour la technique.
246 Kracht, 111.
247 Scholz, 92.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Atmosphäre der Leere

Die Faszination für diesen Auslöschungsprozess und für die Leere kalter, glatter Räume setzt sich in der dandyistischen Subjektivierungsproduktion der Blasiertheit und des *ennuis* auch außerhalb der Literatur weiter fort. Die Kunst ist ein Testgelände für diese Strategien, da Ästhetisierung die Basis für diesen Subjektivierungsprozess darstellt.[248]

Andy Warhols Text *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück* (1975), der in eine Reihe mit dandyistischen Traktaten von Barbey d'Aurevilly bis zu Kältebetrachtungen Ernst Jüngers gestellt werden kann, implementiert dandyistische Topoi in die Pop-Art. Beispiele dafür sind zwei Paradoxa: Dasjenige der Kälte, Blasiertheit und des *Ennui* sowie dasjenige der vermeintlichen Unnachahmlichkeit bei gleichzeitiger konstanter Nachahmungsproduktion, die jedoch in diesem Sinne nichts Populäres innehat, sondern elitär und kalt daherkommt.

Warhols *Philosophie* erscheint wie ein neo-ästhetizistisches Handbrevier. Es werden Anekdoten, Ratschläge, Vorlieben und Handlungsanweisungen zu Themen wie Liebe oder Diäten gegeben, Auskunft über die Schönheit der *Beautiful People* und dem Ruhm des Künstlers erteilt, ebenso stehen mit den Schlagworten Arbeit, Zeit und Tod philosophische *Evergreens* auf Warhols Programm. *Das Geld*, *Der Ruhm* und *Die Kunst* sind dabei, vom dandyistischen Standpunkt aus, erwartbare Abschnitte. Ebenso zeigen sich Warhols paradoxe Verwirrspiele schon in den Titeln: Unter *Strahlender Glanz* wird das amerikanische Verhältnis zum Putzen und unter dem Titel *Unterhosen – Underwear Power* die samstägliche Freizeit eruiert.

Unter der Überschrift *Atmosphäre* handelt es sich in Kapitel 10 um eine Meditation über Räume und deren Interieur. Anfänglich knüpft dieser Text vermeintlich an die Traditionen der Mnemotechnik des Gedächtnispalastes an, jedoch nur um diese sofort zu subvertieren und zu den Sachen selbst zurückzukehren:

> »Der Raum ist ein einziger großer Raum, und der Gedanke ist ein einziger großer Gedanke, aber mein Verstand unterteilt den Raum in Räume und Räume und in Räume und den Gedanken in Gedanken und Gedanken in Gedanken. Einem großem Wohnbereich vergleichbar. Manchmal denke ich über den einen Raum und den einen Gedanken nach, aber meistens nicht. Meistens denke ich über meinen Wohnbereich nach.«[249]

Gedanken- und Erinnerungsräume sind in einem ästhetischen Primat von nachrangiger Bedeutung, interessanter ist da schon der konkrete Wohnraum. Warhol formuliert eine Sehnsucht nach der Leere der Räume, gerade weil er sich als Künstler nicht daran hält, sondern seiner eigenen, hier gepredigten Philosophie zuwider handelt: Er ist ein Produzent von Dingen, die die Räume besetzen. »Auf der einen

248 Vgl. Chaosmose, 125ff.
249 Warhol: Philo, 129.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Seite glaube ich also wirklich an leere Räume, aber auf der anderen Seite mache ich, weil ich immer noch Kunst mache, immer noch für andere Müll, den sie dann in ihre Räume tragen […].«[250]

Ohne es zu wissen, ist Warhol hier nahe an einer heideggerianischen Auffassung zum Wohnen als Aufenthalt bei den Dingen. Denn so zeigt es sich bei Warhol: »Wenn ich die Dinge betrachte, sehe ich immer den Raum, den sie in Beschlag nehmen. Und ich möchte immer, daß der Raum wieder zur Geltung kommt […].«[251]

Gleichzeitig geht es bei Warhol auch in der Beobachtungsperspektive darum, Raum einzunehmen, d.h. es geht um Aneignung, Präsenz und Selbstdarstellung. Den Raum zu besetzen, das kann durchaus, wie im Zusammenhang mit Jünger problematisiert, als Angriffs- und Eroberungsakt, als eine aggressive Subjektivierungsstrategie verstanden werden: »Die Menschen sind, glaube ich, die einzigen, denen es gelingt, mehr Raum einzunehmen als den, den sie wirklich belegen.«[252] Dieser Akt der Raumnahme ist eine Frage medialer Delegation. »Die Medien machen es nämlich möglich, daß du dich einfach zurücklehnen und trotzdem deinen Platz behaupten kannst: auf Schallplatten, im Film oder besonders individuell am Telefon und, am wenigsten individuell, im Fernsehen.«[253] Es ist ebenso eine Frage der Theatralität, ob die Figur aus dem Hintergrund tritt und den Raum durch Gesten, Medien, Sprache beansprucht.[254] Dieser Aspekt erweist sich zum einen als Erweiterung der eignen Physis und zum anderen geht es darum, sich derart zu exponieren, dass die eigenen Körpergrenzen im Akt der Auflösung keine Rolle mehr spielen. Die Seite der Exposition als Subjektivierungsstrategie zeigt sich jedoch nur im Vordergrund, weil die Faszination für die Leere und das Verschwimmen mit dem Hintergrund, die Bedingung für das Nach-Vorne-Treten, als Akt von Souveränität, gewährleistet. »Meine Lieblingsskulptur ist eine massive Wand mit einem Loch, damit der Raum auf der anderen Seite einen Rahmen bekommt.«[255] Die mit Simmel angedeutete Dialektik des Rahmens auf eine Umgebungsästhetik der Glätte angewendet, wie sie Warhols Idealisierung des leeren Raumes darstellt, treibt die Sehnsucht nach dem Verschwinden als paradoxer Subjektivierungsstrategie auf eine Wechselbewegung zu: Der begrenzende Rahmen wird benötigt, um das Grenzenlose und Leere umso mehr herauszustellen. Warhol spielt demnach mit einer Dialektik der Grenze. Der leere Raum bzw. die glatte Umgebung kann nur gewährleistet werden, wenn man dessen Grenzen bestimmen kann. Hier werden eben nicht, wie noch im Raum um 1900, Spuren in Form von gesammelten Gegenständen hinterlassen. Es tritt auf der Oberfläche keine *messiness* auf, sondern diese

250 Warhol: Philo, 130.
251 Ebenda.
252 Ebenda, 133.
253 Ebenda.
254 Vgl. ebenda, 138.
255 Ebenda, 131.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird vielmehr in Schränken oder direkt in einem zweiten Raum verborgen. Die Sehnsucht der Leere präsupponiert damit schon den Topos eines *calmen* Raums, als eine Vorahnung von *smart homes*.

Die Faszination für leere, glatte Umgebung wird, wie bei Kracht und Kojève, so auch bei Warhol durch eine Adressierung an das Japanische[256] formuliert: »Ich glaube, daß jeder in einem großen leeren Raum wohnen sollte. Es kann auch ein kleiner Raum sein, solange er sauber und leer ist. Es gefällt mir, wie die Japaner alles aufrollen und in Schränke einschließen.«[257]

Der japanische Minimalismus, der in einer Weise von dandyistischer Seite, ob von Warhol oder auch von Kojève, idealisiert wird, schließt an die problematischen Besetzungen des Exotismus des 19. Jahrhunderts an. Jedoch während im 19. Jahrhundert, ob bei Delacroix, Baudelaire und anderen die arabische Welt als Sehnsuchtsort des Hedonismus und Dekadenz gefeiert und angeeignet wird, so ist es im weiteren Verlauf in der Abwendung vom Ornament eine Hinwendung zur, als japanisch etikettierten und als hart und kalt verstandenen, Verbindung von Ästhetik, Kunst und Glätte bzw. Härte. Der Schriftsteller Tanizaki Jun'ichiro beschreibt in seinem Essay *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik* den Vorgang in den Räumen jene akzentuierte japanische Leere der Räume herzustellen bzw. zu suggerieren:

> »Sie verlegen die elektrische Zuleitung des Vorgartens in den Boden, verstecken drinnen Schalter in Wandschränken und Regalen, lassen Kabel im Schatten von Stellschirmen verschwinden und denken sich sonst allerhand aus, so daß man schließlich in manchen Fällen von so viel übersensibler Künstlichkeit eher unangenehm berührt wird.«[258]

So kann man die Ambivalenz eines auf Härte und Glätte ausgerichteten Dandyismus in seiner Japanfaszination[259] mit dem Bonmont »Guter Geschmack ist eine kalte Sache«[260] zusammenfassen.

Gelangweilter (D)Andy

Der blasierte Produktivitätszwang als Fluchtbewegung aus dem *Ennui* wird bei Warhol auf eine weitere Ebene gehoben. Warhol kommentiert: »Ich werde oft mit

256 Vgl. zum Diskurs einer japanischen Umgebungsästhetik: Paul Roquet: *Ambient Media. Japanese Atmospheres of Self*. Mineapolis, London 2016.

257 Warhol: Philo, 131.

258 Tanizaki Juni'ichiro: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Zürich 1987, 5f.

259 Diese Faszination für Japan trat, kunst- und kulturhistorisch betrachtet, bereits stark im Exotismus und etwa im Ästhetizismus, Symbolismus und Jugendstil des 19. Jahrhunderts auf. Vgl. Dolf Sternberger: Panorama des Jugendstils. In: Ders.: *Schriften VI. Vexierbilder des Menschen*. Frankfurt a.M. 1981, 273-301, 278ff.

260 Vgl. Tanizaki Juni'ichiro: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Zürich 1987, 11.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Bemerkung zitiert: ›Ich mag langweilige Sachen.‹ […] Denn je länger man sich immer wieder dasselbe ansieht, desto mehr verschwindet die Bedeutung, und desto wohler und leerer fühlt man sich.«[261] Hinter der bunten Maske des Pop steckt genauso wie in offensichtlicheren Formen eines harten Dandyismus eine Affinität zum Nihilismus. Das ist, wie unten ausgeführt wird, ein wesentlicher Unterschied zu *Camp*: »Pop Art ist fader, und trockener, ernster und gleichgültiger, letztlich nihilistisch«[262], schreibt Susan Sontag in ihren *Anmerkungen*. Doch zeigt sich die Proliferation eines Pop-Dandyismus nicht in einer elitären Aggressivität oder gar politisch-ästhetizistischer Militanz, sondern in einer Maskerade einer vordergründigen Harmlosigkeit, vermittelt durch das Spiel mit Dingen, Bildern und dem Geschmack des Massenkonsums.

Die Figuration der Pop-Art in diesem Zusammenhang elaboriert zwar auch einen kalten, glatten in seinen Strategien auch elitären Zusammenhang, spielt aber die Frage der Mimesis auf subtilere Art durch als andere dandyistische Härtegrade. Die massenhafte Nachahmung und Vervielfältigung ist von Anfang an die Produktionsbedingung von Warhols Pop-Art, in Form der Siebdrucke, Filme und seriellen Bilderfolgen in der Fotografie sowie in ihren Motiven: Alltagstheatralität findet mit Warhols Suppendosen, seinen Marilyn-Monroe-Bildern oder den Drucken serieller Dollarnoten nicht mehr eingeschlossen statt, sondern der Massengeschmack und das Massenpublikum sind die Projektionsflächen dieser Form eines Dandyismus des Reproduktionszeitalters. Wenn Warhol in seiner Autobiografie *POPism* (1980) über seine Zeit in den sechziger Jahren resümiert, »[d]ie Arbeiten, mit denen ich am zufriedensten war, waren die kalten ›no-comment‹-Bilder«[263], zeigt sich die Fortsetzung eines kalten Dandyismus der Härte unter den Anführungszeichen des Pop mit massentauglichen Mitteln. Die technische Reproduzierbarkeit der Kunst wird radikal bejaht und beschleunigt. Es geht darum, im Reproduktionsakt zu verschwinden, »die persönliche Handschrift zu eliminieren«[264] und so ein Ding unter Dingen zu werden. »Ich glaube, dass jeder eine Maschine sein sollte. […] Ja. Es bedeutet, die Dinge zu mögen.«[265], konstatiert Warhol in einem der *Art News* 1963 gegebenem Interview. »Er hat durch sein Werk die Verdinglichung wie kein anderer bewusst gemacht.«[266] Dies ist der Grund, warum Warhol hier als ein Protagonist und als die Fortsetzung eines Dandyismus der Härte, letztlich als eine Kulminationsfigur des kalten, glatten Inkognitos durch Umgebungsangleichung betrachtet

261 Andy Warhol, Pat Hackett: *POPism. Meine 60er Jahre.* München 2008, 87. (Im Folgenden: Warhol: Pop).
262 Sontag: Camp, 340.
263 Warhol: Pop,14.
264 Erbe: Moderner Dandy, 228.
265 Andy Warhol: Interview. In: Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.): *Riten der Selbstauflösung*. München 1982, 296-300, 296.
266 Erbe: Moderner Dandy, 239.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wird. Seine Subjektivierungsstrategie geht so weit, die Maskerade, Tarnung und Täuschung, die dandyistische Mimese, so fortzusetzen, dass er vom Massenpublikum kaum mehr zu unterscheiden ist, außer durch Selbstproklamation und feinste, für Eingeweihte erkennbare Distinktion. Wenngleich bei Warhol eine Massentauglichkeit suggeriert ist, wird sich dennoch radikal an einer Aristokratie und Elite, an der amerikanischen Oberschicht und den *celebrities* orientiert.[267] Aber, und dies ist das Paradox an dieser Subjektivierungsstrategie, nicht wie im *Camp* als Akt von naiv-heiterer Reziprozität mit den Dingen, sondern um im Hintergrund, in der Umgebung latent abwesend und zugleich anwesend zu sein, also eine umso stärkere Subjektivierungsstrategie daraus zu ziehen. Die Mimese des Pop als Vereinnahmung von Massenartikeln, -ikonen und -topoi ist eine Vereinnahmung für die eigene Sache, welche als die Aufrechterhaltung eines elitären Status mit massentauglichen Mitteln verstehbar ist. »Warhols Genie besteht darin, das Gewöhnliche, den Alltagsstil zu überhöhen, um auf diese Weise eine Attitüde der Überlegenheit einzunehmen.«[268] Damit ist die dandyistische Ausfaltung einer Kälte und Glätte in Zeiten des Pop eine weitaus zynischere Perspektive, als es die Auseinandersetzung mit *Camp* bei Susan Sontag darstellt.

Camp

Camp ist die andere Abzweigung in der Bifurkation des Dandyismus im Massenzeitalter.[269] »Die Linie von Brummell über Wilde bis Lagerfeld zeigt eine inhaltliche Entleerung des Dandybegriffs an.«[270] Im Gegensatz zu dieser Verfallsdiagnose ist die Proliferation des Dandyismus in Zeiten von Massenkultur, Technologisierung und Digitalisierung, wie zuvor in der Industrialisierung und Konfektionierung keineswegs eine Entleerung, sondern eine konsequente Anpassungs- und Aneignungsleistung. Denn die Topoi des Dandyismus vom eingeschlossen Ausgeschlossenem, das Wechselspiel von produktiver Blasiertheit und *Ennui* setzen sich nicht nur fort, sondern treten akzeleriert aus den Veränderungen der technologischen und ästhetischen Bedingungen hervor. Der auf Distinktion, Unnachahmlichkeit und Härte zielende Dandyismus hat zwei Varianten, um sich im Massenzeitalter noch abzugrenzen: Entweder noch härter und asketischer zu werden, was angesichts der totalitären Ausmaße, die ein solcher Dandyismus vorangetrieben hat,

267 Vgl. ebenda, 229 und 237. Vgl. auch den Schwerpunkt in: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft. 16. Celebrity Cultures*. 01/2017. Vgl. auch. Brigitte Weingart: »That Screen Magnetism«: Warhol's Glamour. In: *October Magazine*. Spring 2010, 43-70.

268 Erbe: Moderner Dandy, 229.

269 Günther Erbe nennt den Pop-Dandy und den Camp-Dandy als die Entsprechung eines Dandyismus des Massenzeitalters. Erbe fügt allerdings keine Unterscheidung der beiden Spielformen ein, wie es hier anhand des Faktums der Härte und Glätte oder letztlich anhand des Zynismus getan wird. Vgl. Erbe: Moderner Dandy, 202f.

270 Ebenda, 208.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nur noch in Terrorismus, Faschismus oder Suizid enden kann oder einen Hedonismus, d.h. den Massengeschmack bis zum Äußersten zu treiben und damit den Populärgeschmack zu begrüßen. Auf zwei Schlagworte gebracht: Askese oder Affirmation.

Letztere Variante ist die Lösungsstrategie, den vermeintlichen Tod des Dandyismus durch die massenkulturelle Nachahmung vormals elitärer Adelsmerkmale zu überlisten. Sie wird von Susan Sontag in *Notes on Camp* (1964) beschrieben. Diese Erlebensweise wird gekennzeichnet als ein Ästhetizismus des Massenzeitalters. Sontag stellt den Unterschied zum Dandyismus des 19. Jahrhunderts folgendermaßen heraus:

> »Der Dandy war überzüchtet. Seine Pose war die der Verachtung und Langeweile. Er suchte seltene, vom Geschmack der Massen unbefleckte Sensationen. […] Der bloße Gebrauch befleckt die Gegenstände seines [des *Camp*-Dandys (F.H.)] Vergnügens nicht, da er lernt, sie auf ausgefallene Art zu besitzen. Camp – der Dandyismus des Massenzeitalter – macht keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut.«[271]

Sontags konzeptionelle Stärke ist es, einen Dandyismus des 20. Jahrhunderts zu formulieren, der ohne eine Verhärtung oder einen kalten Zynismus auskommt, wie es in der bereits angedeuteten Weise etwa in künstlerischen Ansätzen bei Warhol, in aggressiver Radikalität bei Ernst Jünger, in literarischen Beispielen von Bret Easton Ellis und Christian Kracht oder bis zum Exzess in der Verherrlichung von Krieg, Gewalt und Faschismus zu finden ist. *Camp* ist im Gegensatz zu einem Dandyismus der Härte eben nicht kalt, glatt und maskulin, sondern weich, flexibel, heiter, naiv und *queer*. Der dem Dandyismus immer entgegengebrachte Effeminitätsvorwurf wird hier nicht durch aggressive (Über-)Kompensation bekämpft, sondern mit einer heiteren Ironie affirmiert. Auf Umgebungen angewendet heißt dies, um es nochmals kurz am Beispiel der Räume im Roman *1979* aufzuzeigen: »Dem als weiblich codierten Innenraum und dem damit verbundenen Thema der Verweichlichung steht ein als männlich codierter Außenraum gegenüber, der einen dazu zwingt, Überlebensstrategien der Härte einzuüben.«[272] *Camp* macht es sich, daraus folgend, vielmehr zur Aufgabe den als weiblich etikettierten Innenraum nach außen zu tragen. Es ist eine heitere Subversion der Ansammlung und keine aggressive Auflösung ins Leere. *Camp* versteckt die *messiness* nicht hinter glatten Oberflächen, sondern stellt diese aus.

271 Sontag: Camp, 337.
272 Scholz, 97.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1979er Camp

In Krachts *1979* spielt diese *campige* Beobachtungsperspektive ebenso eine Rolle, wenngleich hier *Camp* auf die denkbar zynischste Weise gebrochen wird: Denn die Betrachtungen des Protagonisten in *1979* werden stets aus dem registrierenden und distanzierten Sehen eines Innenarchitekten gewonnen. Dieser bewertet nicht nur die Einrichtung, sondern begibt sich selbst als Teil dieser Einrichtung in die Umgebung. Nach der Festnahme am Berg Kailasch durch chinesische Soldaten wird der Protagonist in einer Kaserne der chinesischen Volksarmee verhört. Der Blick des Protagonisten geht sofort dazu über, die Umgebung aufzunehmen: »Ich wurde in eines der Gebäude geführt und sah zum ersten Mal die Inneneinrichtung chinesischer Häuser. Sie war in gewisser Weise sehr roh und neu; die Dinge dienten nur. Verzierung waren nicht historisierend, sondern zweckgebunden.«[273] In der Einrichtung der Kaserne, des Lagers und in der Anpassung des Protagonisten an die Umgebung folgt die Form eben der Funktion. Die kalten Neonlampen der Verhörräume werden ebenso zur Kenntnis genommen, wie »das Häkeldeckchen« auf dem Sofa des Offiziers.[274] Etwas spitzfindig könnte man die beiden Spielarten des Dandyismus denjenigen der Härte und Kälte und den heiteren, ironischen von *Camp* zwischen Neonlampe und Häkeldeckchen verorten.

Was ist im Weiteren das Spezifische am *Camp*? Die von Susan Sontag als *Camp* definierte Erlebnisweise als »die Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung«[275], ist eine »Heiterkeit« und »Naivität«[276] zu eigen, die man in der Übersetzung in Umgebungsmodi mit einer *messiness* gleichsetzen kann. »Kleider, Möbel, alle Elemente des visuellen Dekors zum Beispiel machen einen großen Teil des *Camp* aus. Denn *Camp*-Kunst ist häufig dekorative Kunst, die die Struktur, die von den Sinnen wahrgenommene Oberfläche, den Stil auf Kosten des Inhalts betont.«[277] Dem *Camp* ist damit eine besondere Wertschätzung der als minoritär angesehen Kunst zu eigen. Es wird kein Unterschied zwischen höherer und niederer Kunst gemacht, sondern gerade diejenige Kunst, die in einer gewissen Form der Ernsthaftigkeit fehlschlägt, wird in einer Rezeptionshaltung einer positiven, heiteren Ironie affirmiert. Als Fortsetzung und Modernisierung des Ästhetizismus steht *Camp* in klarer Gegenposition zu einer wie auch immer artikulierten Natürlichkeit, sei es in einem Diskurs von Authentizität, Normalität oder auch Heteronormativität. In diesem Sinne ist *Camp* eine *queere* Form des Dandyismus, dessen Idealvorstellung der/die Androgyn darstellt.[278] Ebenso bescheinigt Sontag dem *Camp* eine hohe Affinität in der Ästhetik eines homosexuellen Diskurses.

273 Kracht, 148f.
274 Vgl. ebenda, 149.
275 Sontag: Camp, 322.
276 Vgl. ebenda, 326.
277 Ebenda, 325.
278 Vgl. Ebenda, 326.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Camp bejaht die Widersprüche. Er gibt sich naiv und ist sich dessen auf der Rezeptionsseite auch bewusst. Auf der Seite der Produktion muss sich eine ›*campige*‹ Kunst, um nach Sontag wirkliches *Camp* zu sein, dagegen seine Ernsthaftigkeit bewahren, die jedoch mit einem Augenzwinkern fehlschlägt. In diesem Sinne ist der Ausspruch zu verstehen »Camp sieht alles in Anführungszeichen.«[279] Anführungszeichen zu setzen bedeutet auch hier im *Camp* Distanzierung deutlich zu machen: Es geht dabei um eine Theatralisierung ästhetischer Erfahrung, aber nicht mit Hilfe von kalter Maske, Tarnung und manipulativer Täuschung, sondern durch eine spielerische »anti-seriöse«[280] Haltung, das Gegenteil des im wahrsten Sinne des Wortes todernsten Dandyismus der Härte. Im Kontrast zu einem elitären auf Distinktion ausgelegten Dandyismus geht es im *Camp* mit dessen »Gleichwertigkeit aller Objekte«[281] eben nicht um Selbsterhebung, wenngleich Sontag *Camp* in die Geschichte eines selbsternannten Aristokraten- und avantgardistischen Snob-Geschmacks einreiht. *Camp* habe dagegen vielmehr einen »demokratischen Geist«.[282] Dagegen betrachtet seine dandyistische Kontrastfolie der Härte den anti-demokratischen Antrieb als Existenzgrundlage. *Camp* ist eben nicht genuin kalt und keineswegs zynisch: »In erste Linie ist Camp eine Form des Genusses, der Aufgeschlossenheit – nicht des Wertens.«[283]

Aber auch Sontag reiht den *Camp*-Dandyismus in das Schema aus Blasiertheitsproduktion und *Ennui* ein. »Die Wechselbeziehung zwischen Langeweile und Camp kann kaum überschätzt werden.«[284] Sie führt den massentauglichen *Camp*-Dandyismus, wie hier an anderer Stelle der Dandyismus der Härte ebenso, auf eine Wohlstandsverwahrlosung zurück, stimmt also dennoch in eine Dekadenzdiagnose ein, wenngleich affirmativ: »Camp-Geschmack ist seinem Wesen nach nur denkbar in reichen Gesellschaften, in Gesellschaften oder Kreisen, die in der Lage sind, die Psychopathologie des Überflusses zu erleben.«[285]

Tough Baby: Kommentar zur Männlichkeit

Aus der von Sontag angestimmten Problematik der Überflussgesellschaft, der daraus resultierenden Langeweile und dem provozierten Produktivitätszwang der Blasiertheit stellt sich abermals die Frage nach dem Gefahrenpotenzial solcher Subjektivierungsstrategien, derjenigen eines Härte-Dandyismus und ebenso einer effeminierteren Spielart. Die Problematik, die sich aus einer Dialektik einer

279 Vgl. ebenda, 327.
280 Ebenda, 336.
281 Ebenda, 337.
282 Ebenda.
283 Ebenda, 340.
284 Ebenda, 338.
285 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

solchen Bifurkation entwickeln kann, hat seinen Platz im Zusammenhang einer Kritik von problematischen Perspektiven auf Ästhetik, wie auch von Männlichkeit.

Theodor W. Adorno hat in seiner *Minima Moralia* (1951)[286] unter dem Passus *Tough Baby* diese Dialektik unter der Prämisse einer »unter Mißtrauen« zu betrachtenden Männlichkeit beschrieben, die sich auf solche dandyistischen Subjektivierungen applizieren lässt.

Unter dieser Prämisse dient Adornos Passus an dieser Stelle als Bündelung der letzten beiden kultur- und diskursgeschichtlichen Abschnitte, da sich beide Spielformen des Dandyismus in Adornos Männlichkeitsanalyse *in nuce* wiederfinden lassen. In sarkastischer und eben nicht zynischer Überformung spitzt Adorno die zwei Typisierungen der *tough guys* und der *Effeminierten* als Aktanten totalitärer Repression zu. Denn so schlussfolgert er: »Vieles spricht dafür, daß sich die herrschende Schicht auf dem Wege zur Diktatur nach diesen Extremen hin polarisiert.«[287] Es bilde sich demnach in der ›herrschenden Schicht‹, einer wie auch immer gearteten Aristokratie oder eben Bourgeoisie ein Nachahmungsgefälle unter der Perspektive eines, wie er als Dandyismus der Härte dargestellt wurde, problematischen Subjektivierungsprozesses, der durch den Totalitarismus begünstigt werde.

Die »harten Jungs« sind für Adorno archetypisch visualisiert,[288] als Smokingtragender, Whisky-trinkender Typus, dem man ansehe,

> »daß er verachtet, was nicht nach Rauch, Leder und Rasiercrème riecht, zumal Frauen, und daß diese eben darum ihm zufliegen. Das Ideal menschlicher Beziehungen ist ihm der Klub, die Stätte eines auf rücksichtsvoller Rücksichtslosigkeit gegründeten Respekts. Die Freuden solcher Männer oder vielmehr ihrer Modelle […] haben allesamt etwas von latenter Gewalttat.«[289]

Dieser Härte-Typus entspringt, wie im Zusammenhang mit der Re-Heroisierung bei Jünger und anderen angeklungen, einem Blasiertheits- und Langeweile-Prozess der Reizung und Reizabwehr, den Adorno an dieser Stelle am habituellen Rollen- und Konsumverhalten festmacht.

---

286 Die Aphorismen der *Minima Moralia* sind im Exil unter dem Eindruck des amerikanischen Kapitalismus und dem Nationalsozialismus Deutschlands entstanden und knüpfen an Thesen und Themen der *Dialektik der Aufklärung* an.

287 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschaedigtem Leben.* Frankfurt a.M. 2001, 73. (Im Folgenden: Adorno: Minima).

288 Für Adorno paradigmatisch sind Filmhelden. Man könnte an Roman- und Film-Figuren wie James Bond als Härte-Typus oder Thomas Ripley auf der anderen Seite als effeminiertere Variante denken. Vgl. die Romane: Ian Fleming: *Casino Royale*. London 1952. Patricia Highsmith: *The Talented Mister Ripley*. London 1956. Vgl. ebenso die jeweiligen Verfilmungen. Casino Royal (UK. 2006. R: Martin Campbell.) und The talented Mister Ripley (US. 1999. R. Anthony Minghella) oder auch die frühere Verfilmung des Romans: Plein soleil (F. 1960. R: René Clement).

289 Adorno: Minima, 71f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> »Wenn alle Lust frühere Unlust in sich aufhebt, dann ist hier die Unlust, als Stolz sie zu ertragen, unvermittelt, unverwandelt, stereotyp zu Lust erhoben: anders als beim Wein, läßt jedem Glas Whisky, jedem Zug an der Zigarre der Widerwille noch sich nachfühlen, den es den Organismus gekostet hat, auf so kräftige Reize anzusprechen […].«[290]

Diese Suche nach dem immer stärkeren Reiz sei eine Maskerade, die in ihrer Dialektik von Adorno als eigentliche Effeminität und verdrängter Homosexualität psychologisiert wird. Ein Ausdruck ihrer Härte sei ihr ›Masochismus‹, verdeckt durch einen antrainierten Sadismus. »Die Lüge steckt in ihrem Sadismus, und als Lügner erst werden sie wahrhaft zu Sadisten, Agenten der Repression.«[291] Der andere Typus entäußere sich gegenteilig, als derjenige der »Effeminierten«[292], und sei als weicher, *queerer* »Intellektueller« zu verstehen. Diese Typen stünden in einem Wechselverhältnis. »Am Ende sind die tough guys die eigentlich Effeminierten, die der Weichlinge als ihrer Opfer bedürfen, um nicht zuzugestehen, daß sie ihnen gleichen.«[293] Was in der Analyse Theweleits im Hinblick auf *Männerphantasien* und weißen Terror prononciert wurde, hat ebenso bei Adorno und seiner aus der *Dialektik der Aufklärung* entspringender Perspektive auf Männlichkeit seinen Ausgangspunkt in den nach außen drängenden Subjektivierungsprozessen. »Totalität und Homosexualität gehören zusammen. Während das Subjekt zugrunde geht, negiert es alles, was nicht seiner eigenen Art ist. Die Gegensätze des starken Mannes und des folgsamen Jünglings verfließen in einer Ordnung, die das männliche Prinzip der Herrschaft rein durchsetzt.«[294]

Dandyismus und toxic masculinity

Am 20. März 2019 erschien in der *Online*-Ausgabe des amerikanischen Mode- und Lifestyle-Magazins *Esquire* ein polemischer Artikel unter dem Titel: *Beau Brummell Wasn't a Hero of Modern Men's Fashion. He Was a Villain. A Boring, Uptight Villain.*[295]

In diesem Text, der auf vorherigen Tweets der Autorin Alexandra Rowland[296] basiert, wird wieder eine Ursprungserzählung des Dandyismus erzählt. Doch anders als 1845 wird hier, im Gegensatz zur Glanz- und Gloria-Erzählung Barbeys, die Geburtsstunde des kontemporär diskutierten Problems einer *toxic masculini-*

290 Ebenda, 72.
291 Ebenda.
292 Ebenda, 73.
293 Ebenda.
294 Ebenda.
295 https://www.esquire.com/style/mens-fashion/a26870204/beau-brummell-style-toxic-masculinity/. (Aufruf: 12.11.20)
296 Vgl. https://www.alexandrarowland.net. (Aufruf: 12.11.20)

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ty,[297] eines destruktiven Bildes von Männlichkeit, auf die Diskursgeschichte des Dandyismus und dessen Bekleidungsregeln durch Brummell zurückgeführt.

Ausgehend vom Brummells Kleidungsdiktat, des Understatements, der Schlichtheit, dem Hang zu gedeckten Farben und körpernahen, jedoch geraden Anzugschnitten, wird eine Erzählung der Unterdrückung einer spielerischen, weniger harten, bunten, vielfältigen Männlichkeit geliefert. In diesem Sinne wird dem Dandyismus eine recht heimtückische Erfolgsgeschichte attestiert:

> »Dandyism was concerned with physical appearance, a façade of leisure and privilege, and the ›cult of the self'—and Beau Fucking Brummell was the king of the dandies. He went so hard on his own aesthetic that he (with some assistance from abstract outside forces like the Napoleonic Wars) managed to wrench men's fashion away from the bright, ornamented style of 40 or 50 years previous, and steer it into a conservative dreariness that is not unfamiliar to the modern eye.«[298]

Wenngleich die Diagnose, dass sich mit dem Dandyismus Brummells ein Entstehungszeitpunkt für toxische Männlichkeit allein aufgrund vermeintlich oktroyierter Bekleidungsregeln festmachen ließe, unzureichend verkürzt ist, legt diese doch den Finger berechtigterweise in eine Wunde, die der Dandyismus im Laufe seiner Geschichte, wenn nicht verursacht, so doch in derselben gebohrt und sie vertieft hat. Wenngleich die Autorin einige Punkte des frühen von Brummell ausgehenden Dandyismus trifft, geht doch sowohl der Duktus ihres Textes, als auch die Fokussierung auf eine vermeintliche Aggressivität des Dandyismus an dessen Subtilität und Produktivität vorbei.

Der Punkt der Aneignung und Selbstbehauptung des Dandyismus dagegen wird im Text treffend an Brummells Bonmot akzentuiert, dass wahre Eleganz bedeute, nicht aufzufallen, in der Umgebung zu verschwimmen:

> »To be truly elegant one should not be noticed.[…] See, there is only a very narrow demographic of people who get the luxury of being both elegant and unnoticed. Disabled people don't get that luxury. Fat people don't get it. People of color don't get it. Female-presenting people, gender nonconforming people, and visibly queer people in general – they don't get it.«[299]

Die Frage danach, wer sich die Auflösung in die Umgebung erlauben, d.h. seinen Handlungsstatus behaupten kann, und wer nicht, wurde in Kapitel 6 und 7 thematisiert und deutet auf das Gefahrenpotenzial solcher Umbesetzungen im Hinblick

297 Vgl. etwa: https://www.nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html. (Aufruf: 12.11.20)
298 https://www.esquire.com/style/mens-fashion/a26870204/beau-brummell-style-toxic-masculinity/. (Aufruf: 12.11.20)
299 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht nur auf den jeweiligen Subjektivierungsprozess bzw. Handlungsstatus, sondern gerade auch in der Frage auf denjenigen der anderen. In diesem Sinne kann man diesen Prozess als vergiftend verstehen. Toxische Maskulinität, verstanden als ein zersetzendes Ideal von Männlichkeit, zeichnet sich unter anderem durch folgende Punkte aus:

> »Suppressing emotions or masking distress
> Maintaining an appearance of hardness
> Violence as an indicator of power (think: »tough-guy« behavior)«[300]

Diese Attribute eines Männlichkeitsbildes der Härte und Maske ist eine aggressive Statusbehauptung nach Außen, die sowohl für den Träger eines solchen Bildes, als auch für dessen Umgebung vergiftend wirkt. Diese Problematik lässt sich über den Dandyismus und dessen Kälte- und Glätte-Ideologie bis zur *ataraxia* des Stoizismus zurückführen. Die Diagnose dieses Gefahrenpotenzials spielt jene Dialektik durch, die Adorno im Zusammenhang der *tough babys* schon akzentuiert, insofern diejenigen, die dem Härtetopos nachjagen, die eigentlich effeminierten, zerbrechlichen Egos seien, die sich durch Aggressivität, Sadismus und totalitäre Ideologie aus Kompensationsdruck heraus profilieren. So wird der Dandyismus Brummells im angesprochenen Artikel folgendermaßen rekontextualisiert:

> »Beau Brummell was a dandy. You've probably heard the term before, but I would bet dollars to donuts that you think »dandy« means bright colors, lots of lace and gilt, and a big powdered wig. (That's a fop; they're different things.) A dandy was the Regency equivalent of that guy who in the ›80s and ›90s could be found apathetically lounging on doorjambs at parties, smoking a cigarette and doing an excellent and studied performance of cynical carelessness.«[301]

Es sprechen nicht nur Feuilleton-Artikel, sondern auch die kontemporäre politische Situation (Neue Rechte, *alt-right*) und gesellschaftlichen Aufklärungsbemühungen (*#metoo*) dafür, dass die Gefahrenpotenziale des Dandyismus eine ebenso diskursiv brisante Revitalisierung erfahren wie die dandyistische Ästhetik im Zusammenhang der *environments*.

Eine produktiv-heterogene Umbesetzung eines solchen Gefahrenpotenziales – wie es der Dandyismus in seiner Wandelbarkeit ebenso bereit hält – zu wagen und so in produktiv-blasierte und analytische Bahnen zu lenken, statt diesen Diskurs als ein bloß zersetzendes und abzulehnendes Ideal zu desavouieren, deutet auf eine gesellschaftliche Relevanz der Thematik über eine medienästhetische Fokussierung auf Umgebungstechnologien hinaus.

---

300 https://www.nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html. (Aufruf 12.11.20).

301 https://www.esquire.com/style/mens-fashion/a26870204/beau-brummell-style-toxic-masculinity/. (Aufruf: 12.11.20).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Denn der Dandyismus bringt neben allen Gefahrenpotenzialen einen bestimmten Modus auf das Tapet einer (nicht nur männlichen) Subjektivierung: Das distanzierte Sehen feiner Unterschiede bedeutet auch eine daraus entstehende Heterogenität und Diversität von Subjektivierungsstrategien. Unterschiede auszuhalten, Unerwartetes zu tun, paradoxe Vereinnahmungen und stetes Neuerfinden waren und sind Triebfedern des Dandyismus. Es bilden sich damit Möglichkeiten, nicht nur zum harten, kalten Block des jeweiligen Subjektivierungsentwurfs, sondern ebenso zum/zur Kuratierenden eines heterogenen Ensembles zu werden.

Der Zusammenhang von Herrschaftsverhältnissen, wie er sich in den vom Dandyismus verhandelten Männlichkeitsbildern ausdrückt, ist auch eine Symptomatik in der Problemstruktur von Subjektivierungsstrategien in künstlichen Umgebungen, die durch veränderte technologische Bedingungen herausgefordert werden.

Die Ausdehnung des Dandyismus auf das Populäre zeigte, um diesen Abschnitt zusammenzufassen, zum einen die weitere Umbesetzung in technische Formationen im Hinblick darauf, dass im wimmelnden Raum des 19. Jahrhunderts bereits der *calme*, glatte Raum, damit ein wesentlicher Akzent des *smart home* bzw. des *ubiquitous computing* als solchem, angelegt ist. Hierauf weisen die Beispiele in Krachts Roman *1979* oder Andy Warhols Konstatierungen auf die Produktivität bei gleichzeitiger Sehnsucht nach der Leere hin. So lässt sich festhalten: *messiness* impliziert immer schon *calmness*. Der wimmelnde Raum präsupponiert den leeren und umgekehrt. Es ist ein Herausforderungs- und Provokationsprinzip, das sich durch das Wechselspiel des Dandyismus aus produktiver Blasiertheit und zersetzendem *Ennui* beschreiben lässt. Eine glatte, ruhige Oberfläche, ob als Maskierung und Tarnung oder *ataraxia* und Unmerklichkeit beschrieben, muss konstant produziert werden. Oder anders ausgedrückt: Damit die Umgebung ruhig ist, muss es dahinter wimmeln und prozessieren.

So führt die in diesem Kapitel vorgenommene Rückschau auf Proliferationen des Dandyismus, im Hinblick auf Gefährlichkeitsdiskurse der Härte und Glätte und der gegenläufigen Strömungen einer *queerness* und Subversion des Dandyismus zurück zur Fragestellung nach den Umgebungstechnologien und deren Oberflächenästhetik. Diese werden im nächsten Kapitel pointiert und auf die Ästhetik smarter Umgebungen hin befragt und zusammengefasst.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

8. Digitaler Dandyismus II

8.1 Das Futteral: Ästhetik smarter Umgebungen

»Das Haus ist vergangen.«[1]

»Der Dandy trägt wechselnde Masken.«[2]

Dandyismus wurde in den vorherigen Kapiteln durch heterogene Faktoren bestimmt, die nicht nur einem historischem Phänomen entsprechen, sondern einer Medienästhetik und ihren Technologien und Umgebungen.

Prämisse dabei war, dass diese Faktoren sich über die Diskurse der Interieurs des 19. Jahrhunderts in Beziehung stellen lassen zu den *environments* des 21. Jahrhunderts, wie sie unter anderem durch Diskurse des *ubiquitous computings*, des Internets der Dinge und der *calm technology* vermittelt werden. Dieser Zusammenhang war Gegenstand im Kapitel *Digitaler Dandyismus I*. Hier soll eine abschließende Bündelung und nochmaliger Aufgriff dessen vorgenommen werden. Die in den vorherigen Kapiteln ausgeführten Faktoren des Dandyismus, wie die Subjektivierungsstrategien des eingeschlossen Ausgeschlossenen, die Frage nach Auflösung in der Umgebung als Mimese der Maske, Tarnung und Täuschung, als Akt der Selbsterhebung, das Wechselspiel aus zersetzendem *Ennui* und produktiver Blasiertheit sowie die Frage des ›Erstaunen machen und niemals Erstaunt zu sein‹ werden im Folgenden unter den Bedingungen einer Ästhetik des *smart home* betrachtet.

> »Der Dandy ist schlagfertig in Worten, er ist aber auch reaktionschnell in Blicken. Insofern geht die Vorstellung der Erstarrung, des Mechanischen, Maschinenhaften an der Tatsache der Wandlungsfähigkeit des Typus vorbei, dem es im Umgang mit dem anderen darauf ankommt, die jeweils angemessene Reaktionsform zu finden, um seine Überlegenheit zu beweisen.«[3]

1 Adorno: Minima, 57.
2 Erbe: Moderner Dandy, 38.
3 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Da in diesem Zitat lediglich von einem starren archimedisch-instrumentalen Technikbild ausgegangen wird, muss es notwendigerweise an der Beschreibung des Dandys vorbeigehen. Es verfehlt aber ebenso die Bestimmung von Technik. Denn die der Struktur des Dandyismus entsprechende Relation zur Technik ist keine bloß Arbeit verrichtende, sondern eine informationsverarbeitende: Die Attribute der Schlagfertigkeit und Reaktionsschnelligkeit adressieren akzelerierte Informationsverarbeitung. Die durch hohe blasierte Produktivität projizierte *calmness* kann auf einen ersten Blick als Starre oder Mechanik missverstanden werden, insofern man der Maske, der Tarnung und der Täuschung unterliegt. Versteht man in diesem Sinne die ubiquitären, eingebetteten Technologien als Produktionsumgebungen einer auf ihre humanen Agenten gerichtete *calmness*, Glätte und Unmerklichkeit, welche durch eine immense Leistung an Informationsverarbeitung in hoch produktiver *messiness* erst gewährleistet wird, sind diese als dandyistische Technologien gekennzeichnet.

Wie setzt sich Dandyismus in *environments* fort? Welche Rolle spielt der humane, welche der non-humane Agent, welche die Umgebung? Walter Benjamin konstatierte: »Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen […]. […] Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porösität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende.«[4] So stellt sich die Frage, ob sich in den Entwicklungen der Umgebungstechnologien, der smarten Wohnungen, der Assistenzsysteme und ubiquitärer Computerisierung die *Futteralisierung* des Wohnens unter neuen technologischen Bedingungen des 21. Jahrhunderts wiederholt? Also ob, im Sinne Benjamins aufgefasst, wieder im ›alten Sinne‹ gewohnt wird, nur unter technologischen Bedingungen.

So oberflächlich

Diese Futteralisierung des Wohnens fasst Benjamin als »Transitivum – im Begriff des ›gewohnten Lebens‹ […]. Es besteht darin, ein Gehäuse uns zu prägen.«[5] Der Mensch erscheint darin zum einen als Sammler und Einrichter seines Wohnens im Sinne eines ›Spuren-Hinterlassens‹, aber ebenso als das Objekt des Wohnens, durch das der humane Agent eingefasst, geprägt wird. Diese Perspektive auf Wohnprozesse als Eingebettet-, Umfangen- oder Mit-Sein lässt sich angesichts von Assistenzsystemen (*AAL*) in Räumen sowie der Technologisierung unter dem Etikett der *smartness* in Umgebungen auch für das Wohnen im 21. Jahrhundert akzentuieren.

Fragt man nach der Aushandlung von Ästhetik und Technologie in Umgebungen tritt man in eine Diskussion über Oberflächen und ihr Design ein. »Das Mas-

4 Benjamin: Passagen 1, 292.

5 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

kentreiben der Stile, das sich durch das 19te Jahrhundert dahinzieht, ist eine Folge davon, daß die Herrschaftsverhältnisse unsichtig werden. […] Der Stil ihrer Wohnungen ist ihre falsche Unmittelbarkeit.«[6] Die Maskierung der Technologie in den Umgebungen der *smart homes* wird, wie es sich hier mit der Aussage Benjamins zum bourgeoisen Interieur des 19. Jahrhunderts wieder aufgreifen lässt, zum einen mit einem Unmittelbarkeits- und Unmerklichkeitsversprechen der *calmen* oder auch nahtlosen[7] Technologie versehen und zum anderen ist es nach wie vor eine nicht nur in den Hintergrund tretende, sondern im Hintergrund operierende Herrschaftstechnik.[8]

Die Technologie des *smart home*, in Kopplung mit den Diskursen um das Internet der Dinge, der *calm technology* und dem *ubiquitous computing*, können als Erben und Folgen der Kybernetisierung,[9] der Regelungs- und Kontrolldispositive, verstanden werden, die »die Möglichkeiten rückgekoppelter Regelkreise auf die Wohnraumbewirtschaftung« übertragen und erweitern mit »Vernetzungs- und Steuerungsmodellen«.[10] Die Frage der Assistenzsysteme in Wohnumgebungen erfordert eine andere Perspektive auf die Delegation von Entscheidungsgewalt. Aus diesem Grund werden hier *AAL und* Technologien des *smart home* voneinander unterschieden.[11] Die Frage der *agency* wandert in beiden Konglomeraten von Umgebungstechnologien, denjenigen des *AAL* und denen des *smart home*, in die Dinge und Umgebungen ab und verschwimmt darin. Dieser Sachverhalt hat nichts mit bewusster oder gar böswilliger Maskierung, Tarnung und Täuschung zu tun, doch Glätte und *Désinvolture* sind als strukturelle und originäre Bedingungen dieser *calmen* Unmerklichkeits-Technologie zu verstehen. »Generell gelten Phänomene, bei denen lediglich eine bekannte Oberfläche simuliert wird, ohne die dieser Oberfläche zugrunde liegenden Bedingungen mit zu produzieren, als inauthentisch und ideologisch verdächtig.«[12] Der Vorwurf, dass diese nachahmenden *Interfaces* tarnen, maskieren oder täuschen und zwar nicht nur ihre Arbeitsabläufe, sondern

6 Ebenda, 288f.

7 Vgl. zum Begriff der *seamless technology*, der artverwandt ist zur *calm technology*: Rieger: Enden, 2 und passim.

8 Vgl. Rieger: Enden, 169.

9 Vgl. zum Diskurs um Kybernetisierung und Kontrolldispositive: Michael Hagner, Erich Hörl (Hg.): *Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*. Frankfurt a.M. 2008. Vgl. auch Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin 2011. Vgl. auch: Tiqqun: *Kybernetik und Revolte*. Zürich. 2011, 2. Aufl.

10 Rieger: Enden, 169.

11 Vgl. dazu auch: Rieger: Enden, 169. *AAL* als Assistenztechnik, die eingesetzt werden soll, wenn der humane Agent partiell oder im Fall von etwa Demenzerkrankungen progressiv nicht in der Lage ist, allein zu handeln, setzt dementsprechend einen anderen Blickwinkel auf *agency* voraus, als etwa Technologien des *smart home* und des Internets der Dinge im Hinblick auf »smarte Kühlschränke« oder Lichtsensoren zum moodmanagement.

12 Schrey, 115.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass diese mehr oder anders prozessieren, als es ihr Oberflächendesign suggeriert, ist eine Problematik angesichts der Rhetorik ubiquitärer Verbreitung der technologischen Interfaces in smarten Umgebungen. Durch eine Retroisierung oder Nostalgisierung der technologischen Erweiterungen der Umgebung soll eine erfolgreichere Suggestion des Heimischen und zugleich des *calmen* erreicht werden. Der humane Agent soll in einem weichen (vermeintlich analogen) Futteral eingebettet sein und nicht von harten (digitalen) Kanten eingepfercht werden. In dieser Form »[a]naloger Nostalgie« der Oberflächenschnittstellen geht es nicht um »eine notwendige Gegenmaßnahme der Entschleunigung in einer Zeit der digitalen Entfremdung und Perfektionierung«[13], sondern im Gegenteil um eine Akzeleration der Zugangsgeschwindigkeit und Steigerung der Funktionalität der Umgebungen. Es ist keine Subversion, sondern eine Sublimierung der Agentenschaft. »Allerorten brechen sich Redeweisen Bahn, die neben der behaupteten Leichtigkeit von Ergänzung, Support, Collaboration und Assistenz handeln und deren weitere Bemühungen auch von Personifizierungen unter Verwendung positiv besetzter Sozialbeziehungen nicht haltmachen.«[14]

Das Narrativ einer reibungslosen, nahtlosen und störungsfreien Technologie ist in dieser Hinsicht ein so notwendiges wie gefälliges Topos zur Akzeptanzsteigerung für die stückweise verlaufende Abtretung oder Symmetrisierung von Handlungs- und Entscheidungsgewalt, wie sie in technologischen Umgebungen vonstattengeht. Die Akzeptanzsteigerung angesichts der zunehmenden Re-Futteralisierung der Wohnumgebungen verläuft über eine Ästhetik, die sich durch Relationierung zum Dandyismus im Weiteren beschreiben lässt.

Die Frage von technologischen Operationen und ihrer Ästhetik in der Umgebung provoziert eine Betrachtung von Oberflächenschnittstellen.

> »Die Oberflächen von Geräten [oder von Umgebungen (F.H.)] ist nämlich keineswegs allein der Ort eines trügerischen Erscheinenlassens, das im Gegensatz oder Widerspruch zu ihrem technischen Funktionssinn steht. Mit ›schönen‹, aber falschen bzw. gefälschten Oberflächen soll nicht nur die Aufmerksamkeit von zahlungskräftigen Kunden gelockt werden, die von der Komplexität der in der black box versteckten technischen Prozesse bloß abgeschreckt würden.«[15]

Es sollen dagegen ebenso Unmerklichkeit und *calmness* suggeriert werden, um zum einen die zwangsläufige *messiness* der Prozesse zu tarnen und zum anderen ein Narrativ eines heimeligen Eingenistet-Seins im technologischen Futteral der Umgebung zu unterstützen. Im Vorherigen ist auf die Mimesis als Aushandlung und Proliferation des Dandyismus abgehoben worden: Begreift man die *Interface-* und

13 Ebenda, 223.
14 Rieger: Enden, 170.
15 Balke: Mimesis, 199.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Oberflächendiskussion in Folge dessen als eine mimetische Relation, als Nachahmungsaushandlung, die »sich nicht nur zwischen Personen, sondern auch zwischen Objekten [vollzieht], von denen das eine das andere ›nachahmt‹,«[16] hinterfragt man somit die technologische Oberfläche unter der verschärfteren Variante nicht nur der Mimesis, sondern einer Mimese in der aufgezeigten Form der Maskierung, Tarnung und Täuschung und ruft damit auch dandyistische Topoi ab.

Anthropophiler Skeuomorphismus

Dinge, die Dinge nachahmen, sogenannte Skeuomorphismen, sind bereits im Interieur des 19. Jahrhunderts zu finden. So zum Beispiel, wie im Kapitel 3 zur *Ästhetik der Räume um 1900* angeführt, die verdeckte Implementierung der Gasbeleuchtung in die Wohnungen, in der die Lampen geformt sind wie Kerzenleuchter. Ebenso können Gegenstände, wie sie heute unter der Bezeichnung *retro* oder *vintage* firmieren, angeführt werden. Unter dem Terminus des *shabby chic* kursiert zudem eine Form des Designs von Dingen, Möbeln sowie auch Oberflächen, indem etwa künstlich beigebrachte, sichtbare Alterungs- und Gebrauchspuren zum Konzept gehören. Dinge, die durch künstliche Alterung etc. Dinge nachahmen, wie beispielsweise bereits eine antike römische Vase eine ältere griechische imitieren sollte, hat es immer schon gegeben.[17]

Kontextualisiert man diesen Aspekt für den Diskurs um *smart homes* und *ubiquitous computing* jedoch, wird deutlich: Retro-Produkte, »die den Stil der Vergangenheit nur imitieren und so gleichsam eine Art ›Ersatzheimat‹ entwerfen«[18], tragen zur Frage nach Interface und Oberfläche bei, da dieses Design letztlich die ersehnte Unmerklichkeit und Akzeptanzsteigerung von technologischen Umgebungen zu leisten hat.

Skeuomorphes Design taucht im Zusammenhang von *smart homes* und *AAL* auch in Gestaltung sogenannter ›anthropophiler‹ *Interfaces* auf. »Im Zuge dieser Anthropophilie machen sich Gesten breit, die Belange des Designs in Anlehnung an bestimmte Materialien verhandeln, […]. […] Dabei soll Akzeptanz und Familiarität über den Anschluss an gewohnte und vertraute Gegenstände und Materialien hergestellt werden.«[19] Diese vermeintliche Anthropophilie durch skeuomorphes Design wird an dieser Stelle als gefällige Oberflächengestaltung verstanden. Es soll damit eine Symmetrisierung und eine Sympathisierung von humanem Agent und Interface durch die Mimesis bereits akzeptierten Designs erreicht werden. Es soll

16 Ebenda, 198.

17 *Retro* bezeichnet ältere und auch gealterte Dinge nachahmende zeitgenössische Gegenstände, während dagegen der aus dem Weinanbau entlehnte Begriff des *Vintage* Dinge bezeichnet, die der jeweiligen Zeit entstammen, also realiter gealtert sind. Vgl. Schrey, 113ff. Vgl. auch: Balke: Mimesis, 195ff.

18 Schrey, 114.

19 Rieger: Enden, 59.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sich eine Einbettungsleistung von Umgebenes durch Umgebendes bilden. »In diesem Kontext ließe sich anstatt von Design vielleicht besser von Interface sprechen, da es häufig darum geht, eine neue Technik über die Benutzerschnittstelle einer älteren Technik zu adressieren und zu steuern.«[20] Es wird in diesem Zusammenhang von einer vermeintlichen Intimität zwischen Technologie und humanem Agenten ausgegangen, die strukturell, bezieht man sie auf die bloß physische Nähe, zwar zutrifft, jedoch auf der anderen Seite, durch diese Rhetorik eine Hermeneutik der Technologie im Sinne eines Verständnisses der Maschine für den Menschen suggeriert. Aufgrund dessen ist die Frage zu stellen, ob diese Anthropophilie wirklich so zutrifft. Denn ein hohes Maß an Unmerklichkeit, Glätte und Funktionalität setzt nicht unbedingt ein, wie auch immer geartetes, Verständnis für menschliches Verhalten voraus, sondern lediglich eine umfassendere statistische Erfassung der humanen Agenten.

Hier wird dieser anthropophilen Betrachtung der Umgebungstechnologie die Form einer Mimese der *calmness,* Glätte und positiv konnotierten Maske, Tarnung und Täuschung gegenübergestellt. Denn nimmt man davon Abstand, die Umgebungstechnologie zu dezidiert als ›menschenfreundlich‹ zu betrachten, da im Zuge dieses Diskurses anthropomorphisierendes Schreiben etwa einer »Scham« der Technologie oder »Mitleid der Maschinen«[21] auftritt, werden auch die Aushandlungsschwierigkeiten zwischen humanem und non-humanem Agenten in ihrer jeweiligen ästhetischen, d.h. Wahrnehmungs-, Problematik und ihrer jeweiligen Kälte und Glätte deutlicher.[22]

Aus diesem Grund wird in der hier entwickelten Perspektive einer *l'art technique pour l'art technique*, als einer dandyistischen Oberflächen- und Umgebungsdiskussion, diese Anthropophilie nicht angenommen. Mittels dieser Abstandnahme klärt sich die Akzentverschiebung und operative sowie ästhetische Notwendigkeit von Glätte, Kälte und *calmness* in der hier vorgenommenen Beobachtung sowie in der Umgebungstechnologie als solcher. Denn die Frage der Futteralisierung durch technologische Umgebungen stellt sich nicht primär in Fragen der Assistenz. Es geht vielmehr zum einen um die adäquate Eingefasstheit humaner Agenten als eines zu dokumentierenden, aufzuzeichnenden, schlicht: zu verdatenden Dinges neben weiteren kommunizierenden und verdatenden Dingen sowie zum anderen um die Maskierung der wimmelnden Prozesse in Form einer Glätte und Unmerklichkeit zu Gunsten eines glatten und *calmen moodmanagements* deren Gegenstand wiederum die humanen Agenten sind.

20 Schrey, 115.

21 Vgl. ebenda, 70. Vgl. auch den Schwerpunkt: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft. 15 Technik/Intimität*. 02/2016.

22 Dieses Spannungsverhältnis wird in Kapitel 8.2 näher betrachtet.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Futteral, Gehäuse und Ge-stell

Die Beobachtung der *calmness*, die eine *messiness* der Technologie verberge, bringt nicht nur die Diskurse des Interface-Designs auf das Tapet der Auseinandersetzung, sondern ebenso stellt sich die Frage inwieweit die Zusammenhänge von Gehäusen und Ummantelungen innerhalb dieser Oberflächendiskussion revitalisiert werden, da es um Prozesse des Einbettens, d.h. des Futteralisierens des humanen Agenten geht.

Gehäuse bezeichnen landläufig eine Ummantelung, Einbettung oder auch Einkapselung technischer Geräte bzw. allgemein von Objekten. Sie spielen eine Rolle in Architektur, Technik- und Objektdesign. Gehäuse werden, nicht nur im Zusammenhang von *Black-Box*-Diskursen[23], als verdächtige Medien des Verbergens angesehen. »Im Alltagsverständnis sind mit Gehäusen in erster Linie spezifische Hüllen gemeint, für die eine besondere ›Verhärtung‹ kennzeichnend ist. Sie prägen die materielle Welt als gebaute Einheiten in Form von Häuserfassaden oder als Umhüllungen von Technik.«[24]

Es stellt sich in der Auseinandersetzung mit Gehäusen stets die Frage, ob sich hinter diesem nicht die Essenz des jeweiligen Dinges oder der jeweiligen Umgebung befindet.[25] Dass die Computer und andere technischen Objekte, dem Verbergungsverdacht entsprechend, für eine adäquate (medien-)wissenschaftliche Auseinandersetzung von ihren ›störenden‹ Gehäusen befreit werden müssten, ist ein Forschungstopos seit Friedrich Kittler.[26] Im Gegensatz zu dieser medienarchäologischen Forschungstradition, wird das Gehäuse hier, ausgehend von Benjamins Auseinandersetzungen mit dem Gehäuse und Wohnen im 19. Jahrhunderts als ein Futteral, als »Dazwischen-Sein«[27] verstanden. Die Frage des Oberflächendesigns setzt bereits mit der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts ein. Ornamentalisierungen mit »Neostile[n] wie Neoromantik, Neobarock, Neorenaissance […] verlei-

23 Vgl. Alexander R. Galloway: Black Box, Schwarzer Block. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011, 267-280.

24 Christina Bartz, Timo Kaerlein, Monique Miggelbrink, Christoph Neuberg: Zur Medialität von Gehäusen. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen.* Paderborn 2017, 9-32, 11.

25 Vgl. Till A. Heilmann: Worin haust ein Computer? Über Seinsweisen und Gehäuse universaler diskreter Maschinen In: Christina Bartz, Timo Kaerlein et al. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen.* Paderborn 2017, 35-51, 40.

26 Vgl. ebenda, 38. Vgl. auch: Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter.* Berlin 1986, 5ff. Vgl. Ders.: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999,* Berlin 2002.

27 Claudia Mareis: Unsichtbares Design und post-optimale Objekte. Interfacedesign und Entmaterialisierungsdiskurse seit circa 1960 In: Christina Bartz, Timo Kaerlein et al. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen.* Paderborn 2017, 93-114, 107.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hen den Produkten ihr Aussehen und verdecken so deren industrielle Fertigung.«[28] Aber, wie im Zusammenhang mit Simmels *Bildrahmen* angedeutet, übernimmt das Ornament ebenso die Vermittlerfunktion zwischen den Dingen der Umgebung und den humanen Agenten und schottet dementsprechend keineswegs einfach nur ab.

Das Gehäuse, und dies ist der Grund für die Auseinandersetzung an dieser Stelle, hat eine produktive Stellung zwischen Infrastruktur und Interface. Es kann somit »als objektgewordenes Resultat eines komplexen Wechselspiels« verstanden werden, »das sich zwischen ästhetisch-materialen Strategien der Repräsentation von technischem Wissen einerseits und der Einbindung gestalterischer Artefakte in sinnstiftende diskursive Narrative andererseits vollzieht.«[29]

Die technologischen Umgebungen des *smart homes*, geprägt durch die »für Ubicomp postulierten Tendenzen der Ubiquitisierung, Miniaturisierung und Autonomisierung von Technik und ihre konkludierte Unsichtbarkeit«,[30] heben die Auseinandersetzung des Gehäuses auf eine Frageebene nach künstlichen Umgebungen und ihrer Ästhetik und lässt nicht nur nach eingekapselten Einzeldingen fragen. Das Gehäuse wird somit zu einer »Grenzfläche«[31] einer Oberflächenschichtung (*Layering*) von Umgebungstechnologien und ihrer Ästhetik, welche die Aushandlungsfläche zur Futteralisierung von humanen und non-humanen Agenten bereitzustellen hat. Das Gehäuse als Dazwischen-Sein zu betrachten, hat den Vorteil, eine erweiterte Perspektive auf (Umgebungs-)Technologie zu liefern und eben nicht nur einem Eigentlichkeitsversprechen oder Täuschungsverbrechen der Technologie nachzujagen. Denn die Prämisse der Auseinandersetzung mit der Futteralisierung der Umgebung ist: »Autonome und adaptive Technologien können nicht mehr als losgelöst von ihren Umgebungen beschrieben werden, weil sie auf der Grundlage der Relationen zu den technischen oder nicht-technischen Objekten in ihren *environments* operieren.«[32]

Maskierung kann und muss in diesem Zusammenhang als Interface begriffen werden, um letztlich auch einer technikpessimistischen Verselbstständigungsthe-

---

28 Christina Bartz, Timo Kaerlein, Monique Miggelbrink, Christoph Neuberg: Zur Medialität von Gehäusen. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn 2017, 9-32, 15.

29 Claudia Mareis: Unsichtbares Design und post-optimale Objekte. Interfacedesign und Entmaterialisierungsdiskurse seit circa 1960 In: Christina Bartz, Timo Kaerlein et al. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn 2017, 93-114, 94.

30 Léa Perraudin: Where have all the cases gone? Die offenen Behausungen des experimentellen Interfacedesigns In: Christina Bartz, Timo Kaerlein et al. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen.* Paderborn 2017, 271-290, 275.

31 Till A. Heilmann: Worin haust ein Computer? Über Seinsweisen und Gehäuse universaler diskreter Maschinen In: Christina Bartz, Timo Kaerlein et al. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn 2017, 35-51, 40.

32 Sprenger: Epistemologie, 482.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

se[33] zu entgehen. Wendet man die Maske als Produktionsebene des Dandyismus auf den Zusammenhang von Futteral, Dazwischen-Sein und Gehäuse an, implementiert man folgendes in die Diskussion um Interfaces:

»Der Dandy maskiert sich nicht. Er ist die Maske. Was den anderen als Maskenhaftigkeit erscheint, ist für den Dandy die notwendige Erscheinungsform seiner innersten Bestrebungen.«[34] Dandyistische Oberfläche und Tiefe fallen zusammen, genauso wie Umgebenes und Umgebendes in *environments*. Die Maskierung legt gleichzeitig den Finger auf die sprichwörtliche Wunde, denn sie legt, so wie sie verbirgt, zugleich auch frei mit wieviel Produktivität diese aufrechterhalten werden muss. Auf technologische Umgebungen umformuliert, heißt das: *messiness* und *calmness* bedingen einander. Es gibt in der Futteralisierung damit keine Trennung von Umgebenem und Umgebung. *Smart home* prozessiert nur mit humanem Agenten und der humane Agent entäußert sich nur in Umgebung. Die Grenzen sind durch die aisthetischen (wahrnehmenden und schönen) Oberflächen fluid. Agentenstatus lässt sich nicht in einfacher Trennung von smarter Oberfläche, den dahinter liegenden verborgenen Technologien, und dem humanen Agenten verorten. Denn humane und non-humane Agenten stehen immer schon qua Befinden in der Umgebung und mit dieser in Relation. Diese Relationen sind ästhetisch, technologisch, biologisch, epistemisch und politisch, kurz: Es sind heterogene Aushandlungsformen der produzierten Subjektivität von Umgebung und humanen wie non-humanen Agenten. »Auf unterschiedliche Weise werden dabei Umgebungsrelationen nutzbar gemacht, um technische Objekte im Raum, d.h. in Relation zu anderen Objekten sowie möglichen Einflussfaktoren in ihrer Umgebung zu orientieren und zu mobilisieren.«[35]

Die Warnung vor einer Verselbständigungsthese der Technik wurde weiter oben bereits angedeutet. Diese soll kurz durch eine Abgrenzung der weiteren Ausführungen zum Futteral und Gehäuse vom Ge-stell geleistet werden.

Technik und Gestell

Im Begriff des Gehäuses können Assoziationen anklingen, die in aller Problematik an Thesen Martin Heideggers zum »Wesen der Technik«, dem »Ge-stell«, in dem der ›Mensch als Bestand bestellt‹ werde, erinnern, welche der Philosoph in seinen Bremer und Freiburger Vorträgen 1949 und 1957 sowie in seinem Text *Die Frage nach der Technik* (1956) ausgeführt hat. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle ein kurzer

33 Mit diesem Begriff ist eine technikpessimistische Perspektive angesprochen, die davon ausgeht, dass die Technologie als eigenständiger Akteur »dem Menschen« davonlaufe und ihn überhole. Das ist eine Perspektive, die von Ernst und Friedrich Georg Jünger, Arnold Gehlen, Martin Heidegger, verschiedenen Kybernetikern bis Friedrich Kittler und anderen reicht.

34 Erbe: Moderner Dandy, 38f.

35 Sprenger: Epistemologie, 482.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Einschub zu Heideggers Technikphilosophie vorgenommen, um die Unterschiede, Abgrenzungen und auch Gemeinsamkeiten für die weitere Betrachtung zu klären.

Heidegger setzt in *Die Frage nach der Technik* zum Versuch an, das Wesen der modernen Technik im Gegensatz zur als handwerklich-archimedischen bzw. als instrumental charakterisierten Technik zu definieren. Zu Beginn wird die »instrumentale und anthropologische Bestimmung der Technik«[36] umrissen. Diese bezeichnet Technik auf der einen Seite als Mittel zum Zweck und auf der anderen Seite als menschliche Exteriorisierung. Die Bestimmung der Technik als instrumental und anthropologisch ist für Heidegger deckungsgleich.[37] Technik sei aber vielmehr, nicht nur ein Instrument, sondern zudem eine Weise des Her-vor-bringens.

Dieses Hervorbringen (*poiesis*) steht in Beziehung zu Heideggers Wahrheitsbegriff: So bringt dieses Her-vor-bringen aus der Verborgenheit das Wahrheitsgeschehen, in die Unverborgenheit, *aletheia*: »Her-vor-bringen ereignet sich nur, insofern Verborgenes ins Unverborgene kommt. Dieses Kommen beruht und schwingt in dem, was wir das Entbergen nennen.«[38] Heidegger stellt die Beziehung von Technik und Entbergen her. »Was hat das Wesen der Technik mit dem Entbergen zu tun? Antwort: Alles. Denn im Entbergen gründet jedes Her-vor-bringen.«[39] Demnach, so folgert er, sei Technik eine Weise des Entbergens: »Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik. Es ist der Bereich der Entbergung, d.h. der Wahrheit.«[40] Sie entstamme nicht mehr allein der *poesis*, dem Machen oder Herstellen der mechanisch archimedischen Technik, sondern der *praxis*, als einem Herausfordern. Damit tritt im Übergang von der archimedisch-klassischen Maschine, die noch von einer *poesis* her kommt, zur trans-klassischen Maschine, eine neuer Modus hervor, der in einer neuen Perspektive von Arbeit und Denken als Herausfordern fußt.

Was diese beiden Arten von Technik unterscheide, ist für Heidegger der Modus, wie mit Natur bzw. Umgebung verfahren wird. Auf der einen Seite füge die Technik sich, wie eine Holzbrücke[41] gänzlich ein und auf der anderen Seite mache die moderne Technik die Natur lediglich für sich nutzbar. »Das Wasserkraftwerk ist nicht in den Rheinstrom gebaut wie die alte Holzbrücke, die seit Jahrhunderten Ufer mit Ufer verbindet. Vielmehr ist der Strom in das Kraftwerk verbaut.«[42] Das Technik die Art und Weise ist, wie die Umgebung gestaltet, mobilisiert und eingefasst wird, entwickelt Heidegger aus einer dezidierten Lektüre von Ernst Jüngers

36 Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart 2009, 11. Aufl., 9-40, 6.
37 Ebenda.
38 Ebenda, 11.
39 Ebenda, 12.
40 Ebenda.
41 Vgl. ebenda, 15.
42 Vgl. ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Arbeiter, was nochmals auf die Aneignungsperspektive hinweist, die Heidegger der Technik zuspricht.[43]

Diese Aneignungsgeste der modernen Technik, die Heidegger, insofern er ihr einen Wahrheitsmodus zuspricht, ontologisch fasst, als das herausfordernde Entbergen, bezeichnet er als *Stellen*. Dieses Stellen ist intentional, nimmt immer Bezug auf etwas, das bestellt wird: »Das so Bestellte hat seinen eigenen Stand. Wir nennen ihn den Bestand. […] Er kennzeichnet nichts Geringeres als die Weise, wie alles anwest, was vom herausfordernden Entbergen betroffen wird.«[44] Der Mensch vollzieht das herausfordernde Stellen in Form seiner technischen Exteriorisierungen, wenngleich Heidegger selbst diese Aussage als anthropologisch verwerfen würde.[45] Diese herausfordernde Aneignung, die den Menschen dazu bringt »das Sichentbergende als Bestand zu bestellen«[46], bezeichnet Heidegger als ›das Ge-stell‹:

»Es ist nichts Technisches, nichts Maschinenartiges. Es ist die Weise, nach der sich das Wirkliche als Bestand entbirgt.«[47]

Was bei Ernst Jünger und anderen nach 1918 versucht wird, die Technik wiederum als Medium der Mobilisierung und Re-Subjektivierung zu nutzen, schließt Heidegger in einer nahezu post-humanistischen Geste aus.[48] Der Philosoph ist sich in diesem Sinne der ubiquitären Proliferation der Technik in die Umgebung in ihrer unhintergehbaren Konsequenz bewusster als Jünger. Dadurch, dass der Mensch nach dem Wesen der Technik fragt und so die Zweideutigkeit, also die Gefahr und das Rettende der Technik erfahre und sich vom irreführenden Instrumentalcharakter der Technik löse, könne eine freie Beziehung zur Technik vorbereitet werden.[49] Heidegger hat dies vor allem in den weiteren Bremer und Freiburger Vorträgen aufzuzeigen versucht, in denen er den Menschen in Beziehung setzt zum Geviert aus Göttlichem, Sterbliche, Himmel und Erde. Heidegger versucht den Menschen in eine neue Verbindung des ›Wohnens‹[50] in der Welt zu bringen, durch das Hö-

43 Vgl. Martin Heidegger: *Zu Ernst Jünger. Gesamtausgabe. IV. Abteilung Hinweise und Aufzeichnungen*. Band 90, Frankfurt a.M. 2004. Vgl auch: Friedrich Balke: Ernst Jünger. Kontroversen über den Nihilismus. In: Diether Thomä (Hg.): *Heidegger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2013, 2. Aufl., 381-387.

44 Vgl. Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart 2009, 11. Aufl., 9-40, 16.

45 Vgl. ebenda, 17.

46 Vgl. ebenda, 19.

47 Vgl. ebenda, 23.

48 Vgl. dazu auch: Martin Heidegger: Brief über den Humanismus. In: Ders: *Wegmarken*. Frankfurt a.M. 2004, 313-364.

49 Vgl. Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart 2009, 5.

50 »Im Retten der Erde, im Empfangen des Himmels, im Erwarten der Göttlichen, im Geleiten der Sterblichen ereignet sich das Wohnen als das vielfältige Schonen des Gevierts. Schonen heißt: das Geviert in seinem Wesen hüten.« Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken. In: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart 2009, 139-156, 145.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ren auf die Unverborgenheit des Seins und insofern der Mensch die Ankunft des gewährenden Gottes zu erwarten habe.

In diesem Sinne bergen diese Perspektiven auf Technik, Wohnen und Umgebung einige ontologisch, metaphysische und letztlich theologisch (katholische) Implikationen, die an dieser Stelle nicht weiter einbezogen werden können.[51] Von Interesse sind Heideggers Thesen im Hinblick auf Dinge und Umgebungen, die letztlich die Proliferation des »Ge-stells«, der Technik, fundieren. So wird hier im Weiteren sein implizites Prozessdenken für die weitere Betrachtung von smarter Technologie und Umgebungen gegen den heideggerianischen Strich gelesen.

Gestell und Umgebung

Den Prozess, der für Heidegger ein Kern der Relation zu den Dingen ist – und der ebenso als ein Charakteristikum künstlicher Umgebungen angesehen werden kann – nennt er das Abstandlose. »Wenn das Anwesende zum Gegenständigen des Vorstellens wird, richtet sich bereits, wenngleich noch unauffällig, die Herrschaft des Abstandlosen ein.«[52] Die mit Menschen in ihrer Umgebung in Relation stehenden Gegenstände, so könnte man Heideggers These umformulieren, werden angesichts von Beschleunigung und Technisierung nicht nur ubiquitär, sondern abstandlos im Sinne einer Symmetrisierung von Mensch und Umgebung. Dabei ist dennoch zu pointieren: »[W]enn also nicht jeder Raum ein *environment* ist, sondern es Bedingungen gibt, unter denen er dazu wird, dann resultieren adaptive Umgebungstechnologien in einer massiven Ausweitung technischer *environments*, die dennoch nicht allumfassend und ubiquitär sind.«[53]

In diesem Sinne, um den Sachverhalt des Gehäuses nochmals aufzugreifen, ist das Gehäuse, die Umgebungsoberfläche, eben keine reine Grenzfläche der Abschottung, der *blackbox*, sondern in seinem Dazwischen-Sein in der Umgebung abstandlos. Abstandlosigkeit erweist sich in diesem Sinne als ein Relationalitätskoeffizient.

Heideggers Schlüsselthese, dass das Wesen der Technik selbst nichts Technisches[54] sei, sondern vielmehr ein Wahrheitsmodus der Welt-, Lebens, und Umge-

---

51 Vgl. zu Heideggers Implikationen: Felix Hüttemann: ›Sein ist exakt und nicht exakt‹. Von Metaphysik, Maschinen und Seinsgeschichten bei Martin Heidegger und Gotthard Günther. In: Julia Gruevska, Kevin Liggieri (Hg.): *Vom Wissen um den Menschen. Philosophie, Geschichte, Materialität*. Freiburg, München 2018, 374-389.

52 Martin Heidegger: Einblick in das was ist. Bremer Vorträge 1949. In: Ders.: *Gesamtausgabe III. Abteilung. Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes. Band 79. Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt a.M. 2005, 2. Aufl., 3-77, 25.

53 Sprenger: Epistemologie, 483.

54 Martin Heidegger: Einblick in das was ist. Bremer Vorträge 1949. In: Ders.: *Gesamtausgabe III. Abteilung. Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes. Band 79. Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt a.M. 2005, 2. Aufl., 3-77, 34.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bungsgestaltung in Form einer Herausforderung von Mensch und Umgebung, trifft auch auf die hier angesprochenen Technologien zu. Da diese (smarten) Technologien weder Instrumental- oder reinen Assistenzcharakter haben,[55] sondern hier bestimmt werden im Sinne von *techné*, Kunst und Technik in Zusammenhang mit *aisthesis*, Wahrnehmung und Schönheit, etwa in Form von Interface- und Oberflächendesign.

An dieser Stelle wird keineswegs in eine kulturpessimistische oder gar technikkritische Kerbe geschlagen, sondern im Gegenteil auf eine reziproke Perspektive auf Subjektivierung und Handlungsstatus abgehoben. Der weiter verfolgte Ansatz grenzt sich dementsprechend von Heideggers Wesen der Technik ab. Ein weiterer Faktor, den die Umgebungstechnologie jedoch mit Heideggers Ge-stell gemeinsam hat, ist derjenige einer Unhintergehbarkeit der Umgebung, mit Mark Hansen könnte man dies als originäre Umwelt- (oder besser Umgebungs-)Bedingung der Technologie bezeichnen.[56]

Es gibt in diesem Sinne kein Außerhalb des *environments* und zum anderen expliziert dieser Punkt eine Veränderung im technologischen Apriori von Umgebungen.[57] In jedem Falle, ob man von einer anthropophilen oder aber einer dandyistischen Perspektive ausgeht, kann von einem in Umgebungstechnologien und Assistenzsystemen neu auszuhandelndem Nähe-Distanzverhältnis von Technologie und humanem Agent gesprochen werden, das weniger in technikkritischen Reflexen eines Ge-stells, noch in zu schnellen diskursiven, anthropophilen Umarmungen eindeutig gekennzeichnet werden kann.

Kommt man nochmals auf die Ausgangsmetapher des Futterals zurück, zeigt sich, dass der Mensch in einem solchen, um exakt eingefasst werden zu können, notwendigerweise aufgezeichnet, vermessen, dokumentiert und überwacht wird. »Die Etuis, die Überzüge und Futterale, mit denen der bürgerliche Hausrat des vorigen Jahrhunderts überzogen wurde, waren ebensoviele Vorkehrungen, um Spuren aufzufangen und zu verwahren.«[58] Der Sachverhalt des Futterals als Sinnbild einer technologischen Eingefasstheit in Umgebungen, mit Benjamin ausgedrückt

55 Heidegger nennt dies »die anthropologische Bestimmung der Technik«. Vgl. Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart 2009, 11. Aufl., 9-40, 11.

56 Vgl. Mark B. N. Hansen: Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin 2011, 365-409. Vgl. auch: Ders.: Ubiquitous sensibility. In: Jeremy Packer, Stephen B. Crofts Wiley (Hg.): *Communication Matters. Materialist Approaches to Media, Mobility and Networks*. London, New York 2012, 53-65.

57 Dieser Diskurs soll hier allerdings ohne weitere metaphysische Verkettungen, sondern aus einer Aushandlung von humanen und non-humanen Agenten und der Umgebung und ihren Oberflächen betrachtet werden.

58 Benjamin: Passagen 1, 298.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einer ›Spurenlese‹, bringt auch die Frage der Herrschaftstechnik im Spannungsverhältnis von *calmness* und *messiness* auf das analytische Tapet dieses Kapitels.

Dieses Dokumentieren, Suggerieren und Einfassen findet in smarten Umgebungen als andauernder, fortlaufender und vor allem hintergründiger Prozess statt. In Kapitel 2 wurde die von Bell und Dourish eingeführte Begriffsbeziehung von *messiness* und *myth* bzw. hier vorgeschlagener *calmness* für die weitere Analyse stark gemacht. Diese Perspektive wiederum wird hier präsupponiert durch den Ansatz des Wechselspiels von zersetzendem *Ennui* und produktiver Blasiertheit. Ein wesentlicher Punkt im Wechselspiel aus *messiness* und *calmness* ist dasjenige, das man als die technologische Mimese aus Maskerade, Tarnung und Täuschung bezeichnen kann, was Dourish und Bell als *technotales*[59] bestimmen, und ebenso im Narrativ der *calm technology* eine eminente Rolle spielt:

> »For in our collective vision of ubicomp's proximate future, the messiness of our local laboratory infrastructures (the nest of cables hidden in the dropped ceiling or behind the closet door; the jumble of Perl, Java and Python code that precariously conspire to procedure results in demos) is replaced by a clean, gleaming infrastructure seamlessly providing well-understood services – the epitome of calm computing.«[60]

Der Aspekt der Unmerklichkeit von Technologie im Zusammenhang des Wohnens richtet sich ebenso auf Infrastrukturen, verstanden als notwendiger organisatorischer Unterbau, der vor allem erst wahrgenommen werden soll, wenn er gestört ist. »The ›home‹ is also a site of such negotiations, a space with its own distinctive infrastructures […].«[61] So lässt die Ästhetik glatter Oberflächen als Faktor von Maskierung, Tarnung und Täuschung nicht nur nach Oberflächen und *Interfaces*, sondern auch nach demjenigen, was darunter liegt fragen, jedoch ohne die Kittlerianische Attitüde zu wiederholen, hinter dem Gehäuse einen Modus technischer Eigentlichkeit zu vermuten.

Die glatte Maske festzustellen, weckt immer das Interesse, nicht nur einer Normalisierungsmacht, zu wissen, was sich dahinter verbirgt. Man muss Umgebung, zumal künstliche, nicht nur als Schichtung von heterogenen Ensembles von Dingen, humanen und non-humanen Agenten, sondern auch als Komplex aus Infrastrukturen begreifen.[62] So verstanden, sind Infrastrukturen Basisoperationen der Umgebungen: »fundamental elements of how we encounter spaces – infrastructures of naming, mobility, separation, interaction, and so on.«[63]

59 Vgl. Bell, Dourish, 2.
60 Ebenda, 25.
61 Ebenda, 102.
62 Vgl. Ebenda, 99.
63 Ebenda, 99f.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Den Prozess, welchen technologische Infrastrukturen fundieren, ist als ein ständiges Neuentwerfen, als Reizaufnahme bei gleichzeitiger Reizabwehr verstehbar. Somit kann man das Topos der produktiven Blasiertheit auf diesen Aushandlungsprozess technologischer Umgebungen übertragen.

Interieur 2.0?

Um das Eingebettet-Sein im *calmen* Futteral der Umgebung gegen die wimmelnde *messiness* hinter der Oberfläche zu gewährleisten, ist ein andauernder technologischer Prozess vonnöten. Dieser Prozess kann ebenso als Subjektivierungsstrategie aufgefasst werden, insofern sie über eine symmetrische *agency* zwischen humanen und non-humanen Agenten erreicht werden soll. »Infrastructures must be actively maintained, and relationships to them must be continually negotiated.«[64] Infrastrukturen, genauso wie Relationalität als solche, müssen beständig produziert werden.

Das technologische Futteral und dessen Infrastruktur im *smart home* wirft nochmals die Frage nach dem Interieur auf. Adorno bemerkt im Zusammenhang seiner *Kierkegaard*-Arbeit, dass der »Name der ›Situation‹ als der ohnmächtig-momentanen Indifferenz von Subjekt und Objekt«[65] nicht etwa die Festung sei, sondern diese »in der Metaphorik des Wohnungsinneren«[66] liege. Die Frage der Agentenschaft adressiert so, in der Suche nach einer Metapher von Subjektivierungen, bereits den prä-technologischen Raum, insofern in dessen *messiness*, in dessen Verschwommenheitsästhetik, sich die Subjektivierungsstrategie zwischen humanem Agenten und Umgebung bereits als indifferent erweist: »Das Intérieur akzentuiert sich gegen den Horizont nicht bloß als endliches Selbst gegen die vorgeblich erotisch-ästhetische Unendlichkeit, sondern als objektloses Innen gegen den Raum.«[67] Zwischen den Dingen (dem Interieur) und dem Raum findet so ein Situierungsprozess statt, welcher den humanen Agenten miteinschließt und in dessen Aushandlungsprozess sich wiederum Narrative dandyistischer Couleur finden:

Denn das Interieur verbirgt. Es steht bei Adorno als Metapher für einen Komplex der Innerlichkeit, Abgeschlossenheit und letztlich des Verbergens. »Alle Raumgestalten des Intérieurs sind bloße Dekoration; fremd dem Zweck, den sie vorstellen, bar eigenen Gebrauchswertes, erzeugt allein aus der isolierten Wohnung, […].«[68] Dekoration, als reine Ästhetik oder gar Ästhetizismus, ist für Adorno immer schon ideologisch verdächtig. Die Maske der vermeintlichen Wertfreiheit täusche

64 Bell, Dourish, 26.
65 Adorno: Kierkegaard, 75.
66 Ebenda.
67 Ebenda, 80.
68 Ebenda, 81.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

über Herrschaftszusammenhänge hinweg. »Dekoration. Ruft der Schein der Wohnung sich selber beim Namen, als wolle er erwachen. Aber im Intérieur träumt weiter der Affekt der Wehmut […].«[69] Das futterale Interieur, als Umgebung bzw. Umgebendes, bettet den Menschen ein, wie die Decke einen Träumenden, ein Fakt den Adornos *Intérieur* mit Benjamins *grauem Tuch der Langeweile* teilt. Beide Akzentsetzungen sind Chiffren für einen auf Umgebungsdiskurse applizierten Melancholie- bzw. *Ennui*-Diskurs. Benjamins Metapher, die Langeweile als ein von außen graues, aber von innen mit buntestem Seidenfutter ausgeschlagenes Tuch zu betrachten, da sie die Grundlage allen Träumens, Kreativseins, also allen Produktionsprozessen darstellt, ist ebenso eine akkurate Metapher für das Narrativ der *calm technology* und weist damit auf einen eminenten Prozess des *ubiquitous computings* hin: auf das Eingestimmt-Sein, ein *being-attuned*.

Adornos Punkt, das Interieur als eines spatialen Ausdrucks von Innerlichkeit zu begreifen, pointiert, auf den Diskurs um das *smart home* übertragen, den aufgeworfenen Sachverhalt, dass die technologischen *environments* des 21. Jahrhunderts, entgegen aller Vernetzungs- und Offenheitsrhetorik, um sich selbst und ihre humanen und non-humanen Agenten kreisen. Dabei wird der Diskurs um den *Ennui* für die Umgebungsgestaltung abgerufen, insofern das Interieur »als Urzelle verlassener Innerlichkeit«[70] angesehen werden kann. Eine durch die Langeweile pointierte Leere, wird im Interieur durch *messiness* zu kompensieren versucht. So erweist sich unter diesem Gesichtspunkt, insofern man den technologischen Umgebungen das Wechselspiel aus zersetzendem *Ennui* und produktiver Blasiertheit zuspricht, als medial-ästhetische Fortsetzung des Dandyismus. Da ebenso die Narration der *calm technology*, als auch des Dandyismus auf der Basis einer durch Glätte und *calmness* produzierten Langeweile fußen, die weitere hektische Produktivität verbirgt.

Dieser produktive Prozess findet in »operativer Latenz«[71] statt, der suggeriert, dass in smarten Umgebungen die Technologie durch eine »Leichtigkeit und Unaufdringlichkeit«[72] oder anders ausgedrückt, durch ein *understatement* oder eine *Désinvolture*, operiert. Dieser Fakt tritt entweder durch eine technologische Mimese der *Interfaces* als Angleichung an die Umgebung durch Nachahmung altbekannten Interieurs und Technik auf, oder durch eine eminente Tarnung, Täuschung und Maskierung der Technologie als *calm* und glatt. Damit werden die Erfassungs- und Kontrollmomente von herrschaftstechnologischen Zusammenhängen der Umgebungstechnologien verwischt. Aus Benjamins grauem Tuch wird eine graue Eminenz.

69 Ebenda, 86.
70 Ebenda.
71 Vgl. Rieger: Enden, 82.
72 Vgl. ebenda, 145.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

8.2 Kommt ein Dandy ins *smart home*

»Worin besteht denn das Wesen der schönen Lüge?«[73]

»I want to fit in.«[74]

Im Vorherigen wurde darauf abgehoben, dass es ein Kern des Dandyismus ist, dass dieser sich in die Umgebungen entäußert. Dies wurde an historischen, ästhetischen und literarischen Beispielen erläutert. Das letzte Unterkapitel warf die Problematik auf, wie mit dem humanen Agenten in smarten Umgebungen verfahren wird und inwieweit sich die Problematik der Symmetrisierung der Agenten und der Umgebung im Hinblick auf diese ästhetisch-technische Verwicklung des Dandyismus auflösen ließe. Denn die vermeintlichen Antipoden von humanem Dandyismus und derjenige, wie er sich für Umgebungstechnologie ergibt, erweisen sich zwar auf einen ersten Blick als konträr. Es sind jedoch vielmehr zwei Elemente des gleichen Prozesses: Der Produktion von Subjektivität.

Diese vermeintliche Trennung zwischen humanem und non-humanem Dandyismus soll für einen kurzen Moment nochmals aufgeworfen werden, um damit die Subjektivierungsbewegung des Verschwimmens von Umgebung und humanen Agenten im Diskurs smarter Technologien deutlicher zu machen. Folgendes literarisch-ästhetische Beispiel soll als Ausgangspunkt betrachtet werden:

> »Im Licht eines frühen Maimorgens sieht mein Wohnzimmer folgendermaßen aus: Über dem mit Gas betriebenen Kamin aus weißem Marmor und Granit hängt ein echter David Onica. […] Das Gemälde blickt herab auf eine weiße daunengefüllte Couch und einen Digital-Fernseher von Toshiba mit 75-Zentimeter-Bildröhre, es ist ein hochauflösendes Model […]. Ein Toshiba-Videorecorder steht unter dem Fernseher in einer Glasvitrine […]. In jeder Ecke des Wohnzimmers steht eine Hurricane-Halogenlampe. Schmale weiße Jalousien bedecken alle acht raumhohen Fenster. […] Ein polierte weißer Eichenholzboden zieht sich durchs ganze Apartment. […] An der Wand steht ein Panasonic-Fernseher mit 78-Zentimeter-Bildschirm, Sofortbild und Stereoton, darunter ein Toshiba-Videorecorder in einer Glasvitrine. Ich bin mir nicht sicher, ob die Zeit auf der Digital-Weckuhr von Sony stimmt, also muß ich mich aufsetzen und nachsehen, welche Uhrzeit auf dem Videorecorder blinkt, dann nehme ich das Ettore-Sottass-Tastentelefon, das auf dem Nachttisch aus Glas und Stahl neben dem Bett steht, und wähle die Zeitansage.«[75]

73 Wilde: Lüge, 11.
74 Bret Easton Ellis: *White*. New York 2019, 64.
75 Bret Easton Ellis: *American Psycho*. Köln 1991, 43.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Patrick Bateman, der sinistere Protagonist aus Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* (1991), führt den Leser im Kapitel *Morgen* durch den »dandykalen Haushalt«[76] seiner New Yorker Wohnung (Abb.8). Die detaillierte, gerade auf die Technik in seiner Umgebung fixierte, über mehrere Seiten gehende Schilderung der Wohnung sowie seines *workouts* und seiner Körperpflegeroutine, setzt die maschinelle Registratur dandyistischer Couleur unter Bedingungen des Wallstreet-Milieus und der technischen Bedingung der 1980er Jahre fort. In der Forschung zur Pop-Literatur, welche unter anderem auf die Texte von Ellis zurückgreift um diese Form der deutschsprachigen Literatur seit etwa den 1990ern zu kennzeichnen, wird diese *Écriture* als Verfahren der »Neuen Archivisten« und »Katalog-Stil« bezeichnet.[77]

Der Roman gilt als neodekadent und -dandyistisch *par excellence*. Der Text zeichnet das distanzierte Sehen, die Distinktion unter der Fortsetzung ihrer technischen Reproduzierbarkeit sowie unter Bedingungen der Markenkonfektion des Wallstreet-Kapitalismus der achtziger Jahre nach. Die kalte Blasiertheit und die kaum abebbende Langeweile Patrick Batemans exponiert sich in Gewalt- und Auflösungsphantasien: »To fit in«, sich einzufügen, nicht aufzufallen, damit in der elitären Masse zu verschwinden, ist das *Shibboleth* des Protagonisten, der, vom *Ennui* überreizt und in seiner Blasiertheit getrieben, den Leser neben seinem Oberflächen-Lifestyle ebenso an bizarren Gewaltphantasien teilhabenlässt:[78]

> »Nichts schafft mir Erleichterung. Bald wurde alles schal: noch ein Sonnenaufgang, Heldenleben, große Liebe, Krieg, Entdeckungen, die Menschen übereinander machen. Das einzige, was mich nicht langweilte, war natürlich wieviel Timothy Price verdiente, doch die Selbstverständlichkeit dessen langweilte mich auch wieder. In mir war kein klares, greifbares Gefühl außer Gier und vielleicht noch grenzenloser Abscheu.«[79]

Von Interesse an diesem Text ist hier im Weiteren nicht nur die *Écriture*, sondern vielmehr die *agency*, die die Technik in der Umgebung einzunehmen scheint: Videorekorder in Glasvitrinen, hochauflösenden Fernseher, die in eine Reihe mit Ge-

76 Werber: Tuch, 63. Werber verweist hier auf die zum einen verwendeten Metonyme im Text von Ellis und zum anderen auf einen anderen paradigmatischen Text, nämlich den bereits zitierten *Sartor Resartus* von Thomas Carlyle. Vgl. Carlyle, 378f.

77 Vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die Neuen Archivisten*. München 2002. Zum Markenfetischismus und zum Charakter der Distinktion durch Konfektionsware im (Neo-)Dandyismus: Vgl. Isabell Stauffer: Faszination und Überdruss. Mode und Marken in der Popliteratur. In: Alexandra Tacke, Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, Weimar, Wien 2009, 39-59.

78 Das Alleinstellungsmerkmal des Textes ist es offen zu lassen, ob es sich um Gewaltphantasien oder -taten handelt. Vgl. Bret Easton Ellis: *White.* New York 2019, 67. Vgl. zur Einordnung von *American Psycho* in eine Ästhetik des Bösen und Deutung der Gewaltexzesse in der Tradition des *Fin de siècle*. Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München 2011, 2. Aufl., 517ff.

79 Bret Easton Ellis: *American Psycho*. Köln 1991, 391.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mälden gestellt werden, oder Designer-Tastentelefone auf stahlgestützten Glastischchen, sind nicht nur Fetischisierungs- und Distinktionsdinge in Batemans Subjektivierungs-Museum, sondern sie fordern von Lesenden/Betrachtenden und vom Protagonisten besondere Aufmerksamkeit und Aushandlungen ein.

Die exakte Uhrzeit wird telefonisch nachgefragt, der Videorekorder muss mit den bevorzugten VHS-Kassetten bestückt, und der Fernseher mit Kabel oder Satellit verbunden werden, um einen mehr oder weniger reibungslosen Ablauf der Technik zu gewährleisten. Der humane Agent arbeitet seiner technischen Wohnumgebung ein Stück weit genauso zu, wie sie ihm. Die Interieurisierung ist gleichzeitig die Exteriorisierung der unter Batemans eigener Oberfläche ablaufenden Prozesse. Die Wohnung ist genauso eine glatte Oberfläche, wie das leere, peeling- und feuchtigkeitscreme-gepflegte Gesicht des Protagonisten. Gesicht und Interieur sind die vermeintlichen *Interfaces*, über die zum einen Affekte vermittelt und aufgenommen, oder auf der anderen Seite verborgen werden sollen.

Abbildung 8: Batemans Apartment in der Verfilmung von American Psycho (US. 2000. Marry Harron. Min. 4:56)

© Lions Gate Entertainment

Batemans Wohnung ist wie der Raum in Alien Covenant aus Kapitel 2 ein glatter, weißer Raum, der den *Horror vacui* ausstellt und zugleich, was dem Raum im 19. Jahrhundert zugewiesen wurde, mit Dingen kompensierend angefüllt wird. Der Wohnraum Batemans ist ein interessanter Zwischenschritt und Hybridfall vom Interieur-Diskurs des 19. Jahrhunderts zum *smart home*. Es wird auf der einen Sei-

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

te, wie mit Adorno, Benjamin und Sternberger aufgezeigt, die Innerlichkeit nach Außen getragen, der Raum wird mit Dingen musealisiert und er ist sowohl die Bühne, als auch die Loge im dandyistischen Welttheater der Figur. Zum anderen kann man diesen als eine Umgebung verstehen, in der sich die *agency* verteilt und verschwimmt zwischen humanen und non-humanen Agenten. Oder in den Worten Patrick Batemans:

> »Ich hatte alle äußeren Kennzeichen eines menschlichen Wesens – Fleisch, Blut, Haut, Haare –, aber meine Entmenschlichung war so gravierend, reichte so tief, daß die Fähigkeit zur Anteilnahme abgetötet, einem schleichenden, zielstrebigen Verfall zum Opfer gefallen war. Ich imitiere einfach die Wirklichkeit, die grobe Karikatur eines menschlichen Wesens, und nur ein düsterer Winkel meines Hirns blieb in Betrieb.«[80]

Depersonalisation als Umgebungsangleichung, wie sie Caillois als Mimese bestimmt, wird hier abermals vorgeführt und lässt die Fortsetzung des dandyistischen Ding-Werdens wiederum in aller Problematik hervortreten. »Es [das narrative Prinzip des Romans (F.H.)] ist wie der Protagonist selbst von Aspekten der Depersonalisation, der Auslöschung des Bewußtseins, von ›dunklen Ecken‹ und der Imitierung einer Wirklichkeit geprägt, die ihre klaren Konturen verloren hat.«[81] Dieses nicht nur ›narrative‹, sondern ästhetische Prinzip lässt sich verstehen als »Splittermosaik versprengter Persönlichkeitsmerkmale«,[82] die in Umgebungen entäußert werden, als Verräumlichung der *agency*, oder mit Nancy formuliert, als Verräumlichung des Sinns.

Diese Akzentverschiebung in Ellis' Text weist diesen Zusammenhang aus, wenn dieser auf die Technisierung der Umgebung hindeutet. Sie verweist insofern darauf, dass beispielsweise der in der Glasvitrine stehende Videorekorder[83] einen größeren Anteil an der Subjektivierungsstrategie des humanen Agenten einzunehmen scheint als die zwischenmenschliche Interaktion, die durch *Ennui* und Blasiertheitsprozesse nicht nur ihren Reiz, sondern auch ihre Funktion verloren hat. Batemans Wohnumgebung kann einen Hinweis darauf liefern, wie man sich das Narrativ einer dandyistischen, smarten Wohnumgebung vorzustellen hat.

Man stelle sich ein ähnliches Szenario wie in *American Psycho* nun im *smart home* vor: Ein Dandy (humaner Agent) betritt sein mit *ubiquitous computing* und mit dem Internet der Dinge ausgestattetes *smart home*. Unter den kalt erscheinenden, doch wohl beheizten, glatten Fliesen sind piezoelektrische Sensoren verbaut, die das

80 Ebenda, 391f.

81 Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München 2011, 2. Aufl., 523.

82 Ebenda.

83 Das Sehen von (Gewalt-)Videos sowie die Rückgabe dieses Mediums in die entsprechenden Videotheken sind ein wiederkehrendes Ritual in der Subjektivitätsproduktion Batemans im Roman und Film.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Gewicht, die Bewegungen und die Haltung des Körpers im Raum erfassen und aufzeichnen. Bereits durch seinen Fingerabdruck, Augenscan oder personalisierten Zahlencode zum Öffnen der Wohnungstür hat die Umgebungstechnologie eine *awareness*, wer es betreten hat. Die Umgebung hat eine Subjektivitätsproduktion aufgenommen. Die momentan favorisierte Musik des Agenten ertönt aus den in den Wänden versenkten Boxen, das indirekte Licht wird gedimmt, die Raumtemperatur geregelt, alles entsprechend der letzten Datenerfassungen und Durchschnittswerte. Mittels *moodmanagement* sollen die Vitaldaten, etwa der leicht erhöhte Puls des Agenten, geregelt werden. Über *RFID-Tags* oder andere Sensoren hat bereits die Espressomaschine den Befehl zum Aufheizen erhalten, es wurde zwar durch Hautkontakt an der Türklinke ein erhöhter Puls gemessen, jedoch von den letzten Durchschnittswerten des Fitnesstrackers ausgehend wird der weitere Kaffeegenuss durchaus noch zugelassen. Der Kühlschrank hat, den dokumentierten Trinkgewohnheiten gemäß, den Weißwein bereits auf die richtige Temperatur heruntergekühlt. Der Agent hängt seinen Anzug in einen smarten Kleiderschrank. Dieser hat das Kleidungsstück, ohne dass ein weiterer Kommentar bzw. Befehl nötig wäre, geglättet, von Staub und Schmutz befreit und nach Ankunft des »Hausherren« die entsprechende Hauskleidung bereits an der automatischen Kleiderstange nach vorne gefahren. Der smarte Spiegel und die davor im Boden versenkte Waage weisen in Kommunikation mit dem Fitnesstracker und den verzeichneten Trainingsgewohnheiten auf eine noch maximal mögliche Höhe der Kalorienaufnahme hin, wenn der sowohl vom Agenten selbst als auch von dessen Krankenkasse vorgegebene BMI gehalten werden soll. Sollte die Kalorienanzahl überschritten werden (der Kühlschrank wird die Lebensmittelentnahme überprüfen), wird beim morgigen *work out* zur Aufrechterhaltung der Körperwerte die Dauer und Intensität des Trainings durch die Fitnessapp angepasst. Der Kühlschrank hat sich durch *Online*-Bestellung beim Feinkosthandel wieder aufgefüllt und der Agent muss sich nur noch zwischen den Antipasti zum Weißwein entscheiden. Nach dem Dinner spielt das *Smart-TV* über den favorisierten Streamingdienst die Episode der zuletzt gesehen Serie. Zur vorgerückten Zeit dimmt der Raum das Licht herunter, die Temperatur regelt sich nach unten, die Zeit für den Agenten zu schlafen wird so langsam, aber sicher erreicht, um die optimale Schlafphase abzupassen, damit am nächsten Morgen ohne Verzögerung in das zeitlich früh angesetzte *workout* und die darauffolgende, auf Hauttyp, Hydration, Alter und Geschmack abgestimmte Routine der Körperpflege erfolgen kann.

Kleine Aristokraten

Vor der Glätte und Kälte der smarten Technologie kann die Kälte und Glätte des humanen dandyistischen Agenten kein Versteck darstellen. Dies ist ein zentrales Problem in der Aushandlung zwischen humanen und non-humanen Agenten. Denn

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dasjenige, was selbst der kälteste humane Dandy hinter keiner Maske glätten kann, seine auch nur minimalsten Vitalzeichen, werden Gegenstand der Medialisierung technologischer Umgebungen. Wie kann man sich diesem Problem annähern? Was ist die Problematik von Digitaltechnologien in diesem Zusammenhang?

> »Digital technologies organize devious relations to a seemingly empowered if minutely surveilled user, from social media that profiles users while enabling views to be broadcast to apps and wearables that track sleep and fitness for the promise of greater well-being and productivity. Digital technologies manage, inform, and otherwise mediate everyday activities, and these functions are overseen by a limited number of organizations with often questionable agendas.«[84]

Ein Gegenbeispiel, der oben angedeuteten Problematik, wurde in Kapitel 2 angeführt: Der dandyistischen Figur David aus Alien Covenant ist es möglich, ubiquitär kalt, glatt und *calm* zu sein. Jedoch ist diese eben bloß eine androide, das heißt nur menschenähnliche Figur. Sie ist vielmehr eine Technologie, die sich hinter einer anthropophilen Maske versteckte, die, wie sich im Plotverlauf herausstellte, ihr wirkliches Gefahrenpotenzial verbarg: David ahmte seinen menschlichen Schöpfer nach, um ihn zu überlisten und letztlich zu töten. Der dandyistische Androide ist dementsprechend im wahrsten Sinne ein »analoger Nostalgiker« und gleichzeitig eine skeuomorph-anthropophile Gestalt.

Dagegen kann ein humaner Agent seinen Handlungsstatus in Relationen zu den futteralisierenden Technologien nur durch Wissensvorsprung aufrechterhalten. Auch auf humaner Seite muss eine *awareness* produktiv gehalten werden, damit im Aufgehen in den Umgebungstechnologien, im dandyistischen Sinne die *calmness* als Blasiertheitproduktion und Reizabwehr gewährleistet werden kann. Diese sollte zufolge haben, dass in aller Auflösung in die Umgebung die artikulierte Souveränität des Dandyismus in der Latenz des eingeschlossenen Ausgeschlossenen – Teil der Umgebung zu sein und doch daraus hervortreten zu können – als Umgangsform mit Technologie möglich ist.

Die Dandy-Figur muss zum Technologen werden, um nicht gänzlich zu verschwinden. So wie der Dandyismus des 19. Jahrhunderts die feinsten Unterschiede im Schnitt der Anzüge, in den Oberflächen des Interieurs registrierte und nutze, so müsste ein Ästhetizismus der Daten, Algorithmen und *Interfaces* das distanzierte Sehen im Hinblick auf technologische Vorgänge kultivieren. Nur wer die Spielregeln kennt und ihre Anwendung beherrscht, kann diese umgehen oder diese zum eigenen Vorteil ausspielen. Es reicht nicht aus, wie Patrick Bateman die Produktnamen zur Distinktionssteigerung gebetsmühlenartig aufzulisten, sondern es gehört etwas mehr technologischer Sachverstand dazu, sich von smarten Umgebungen

84 Jennifer Gabrys: *How to Do Things with Sensors.* Minneapolis, London 2019, 11. (Im Folgenden: Gabrys.).

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu distinguieren. Sich in die Rolle eines selbst ernannten (Techno-)Aristokraten zu begeben, hieße, sich entweder so strenge Regeln zu geben, dass die Technologie nicht dahinter blicken könne, oder aber, Strategien zu entwickeln, die eigene Uneinschätzbarkeit zu erhöhen. Aus der human-dandyistischen Perspektive müsste demnach der Versuch unternommen werden uneinschätzbarer zu werden, insofern der humane Agent nicht dem Protokoll zu folgen versucht, mal dieses oder jenes anders macht, als es in Aushandlung mit der Technologie delegiert wurde. Zweckentfremdungen und Ästhetisierungen könnten deren Medien sein: Ein ästhetizistischer Versuch, das Erstaunen nochmals umzukehren, die Umgebungstechnologie zu deterritorialisieren.[85]

Humaner Dandyismus hieße im *smart home* wieder umso mehr ein »Autokrat am Frühstückstisch«[86] zu werden. Die Selbstherrlichkeit bzw. Aneigungsgeste des Dandyismus kann im Falle von *smart homes* nicht nur eine Subjektivierungsstrategie sein, sondern eine Form, anders mit Technologie umzugehen: Man müsste sich seinen eigenen dandyistischen ›Werkzeugkasten‹, ein *tool kit* wie Gabrys es nennt, im Hinblick auf Umgebungstechnologie kuratieren:

> »In this sense, tool kits not only provide instructions and materials but also indicate how to live with, through, and against these technologies. Tool kits provide instructions not just for assembly and use but also for attending to the social and political ramifications of digital devices.«[87]

Die Kontrolle, oder zumindest die Suggestion von Kontrolle zu haben, welche Daten wohin gelangen und inwieweit dies möglich ist, bleibt dahingestellt. Ein Ziel wäre, die Entscheidungsgewalt darüber auszuarbeiten, zumindest im ersten Akt der technologischen Übernahme der Umgebung, damit Einfluss zu nehmen darauf, wo der als *smart* etikettierbare Kühlschrank die Weinbestellung durchführt und wer die Adressaten dessen sind. Also Einfluss zu nehmen und spezifische Relationalität zu wagen und somit keine Allverbundenheit der Dinge anzunehmen oder zu akzeptieren.

Denn die Frage nach Allverbundenheit der Relationalität technologischer Umgebungen wirft ebenso problematische Umbesetzungen auf: Im Dandyismus schwangen stets Allmachtsphantasien mit: Vom Luzifer-Topos über Brummells quasi-royalem Status in Sachen der Etikette im Regency-England bis zu den totalitär-politischen Ausformungen bei Jünger und anderen. Auf die Phase der Narrationen um smarte Technologie appliziert, sind es Figuren, die sich zum einen von

85 Vgl. Nitesh Dhanjani: *Abusing the Internet of things: Blackouts, Freakouts, and Stakeouts*, Peking 2015. Auf diesen Text weist auch Jennifer Gabrys hin, die mit ihrem Text *How to Do Thinks with Sensors* eine ähnliche Position vertritt wie es hier vorgeschlagen wird.

86 Oliver Wendell Holmes: Der Autokrat am Frühstückstisch. In: Grundmann: Anthologie, 131-134.

87 Gabrys, 12.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Technologie zuarbeiten lassen und zum anderen in ihrer kreativen Blasiertheit auch Fluchtbewegungen aus der Futteralisierung bereithalten. Es spricht einiges dafür, solche Figuren etwa in Big-Data-Diskursen und in Technologie-Konzernen zu suchen. Diese bilden Formen einer neuen selbsternannten Aristokratie in aller Problematik.[88]

Erstaunen mit technologischen Mitteln

So sehr der Dandyismus sich durch künstliche Umgebungen als heterogenes Ensemble etabliert, so sehr wird dieser jetzt durch eine verschärfte technologische Blasiertheit der eigenen Umgebung auch herausgefordert. Der Aspekt, dass sich Dandyismus in dessen Heterogenität und Affinität, ›sich zu einem Ding zu machen‹ immer schon als proto-technologisch begreifen lässt, spricht für die Anpassungsfähigkeit dieser *Assemblage* aus Ästhetik und Technik. Denn gleich, ob es sich um Glasbauten und Interieurs des 19. Jahrhunderts, Grabenanlagen des Ersten Weltkrieges oder im Weiteren um kalte, glatte, technologische Räume des 20. und 21. Jahrhunderts handelt, lassen sich dandyistische Blasiertheitsproduktionen in all diesen künstlichen Umgebungen beobachten. Dies hat den Grund, dass die Blasiertheitsproduktion eine grundsätzliche Expositionsform beschreibt, die, wie schon Baudelaire pointierte, in Übergangs- und Reiz-Stadien gesellschaftlicher, kultureller und technischer Entwicklung auftritt. Dandyismus ist in diesem Sinne eine Reaktion auf die Problemstruktur und das Wechselspiel von *Ennui* und Blasiertheit, von diskursiver Reizproduktion und Reizabwehr, auch kontemporär.

In der Auseinandersetzung mit Umgebungstechnologien steht der humane Agent vor der Herausforderung, dass das ›Erstaunen machen‹ sich verschoben und erweitert hat. Der Agent, insofern er human ist, wird zumindest auf der Ebene der Datenerfassung und Abgleichung berechenbar.

> »Mit der Ambivalenz unscheinbarer Regungen, […] die Verrichtung des bloßen Lebens, die Vorgänge des Atmens, die Zirkulation des Blutes, die Schwankungen der Körpertemperatur oder die Veränderungen der Leitfähigkeit der Haut, gerät der Körper in den Fokus praktischer Interventionen und theoretischer Aufmerksamkeit.«[89]

88 Filmische Beispiele, die in ihrer Zuspitzung eine gewisse Deutlichkeit haben, sind etwa Figuren wie der narzisstische Software-Unternehmer Nathan (Oscar Isaac) in Alex Garlands Ex Machina (UK 2015) oder die Figur des Niander Wallace (Jared Leto), der Firmenchef der Replikanten produzierenden Wallace Corporation in Blade Runner 2049 (US 2017. R: Denis Villeneuve). Interessantes Faktum in diesem Zusammenhang ist, dass Ex Machina, Blade Runner 2049, Prometheus und Alien Covenant in der Ausstattung und dem Design der Zukunftstechnologien, vor allem der Screendesigns, mit der gleichen Firma »Territory Studios« gearbeitet haben. Vgl. https://www.engadget.com/2017/10/20/designing-the-technology-of-blade-runner-2049 (Aufruf: 20.11.20).

89 Rieger: Enden, 145.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Minimale Abweichungen in der Umgebungsroutine können ohne weitere Störung vorgenommen werden bzw. sind in den algorithmischen Abläufen eingebettet: Im oben aufgeworfenen Szenario kann etwa statt des üblichen Weißweins mal Rotwein, statt des Espresso mal Cappuccino getrunken oder ein anderer Anzug ausgewählt werden. Dies funktioniert innerhalb vorab abgestimmter technologischer Rahmungen, denn die Bühne ist zur Gänze bereitet, ohne, dass der humane Agent in die technologischen Abläufe eingreifen oder diese überwachen würde. Die technologischen Routinen werden, so die Narration, mittels vorherigem humanem Einverständnis ausgehandelt. »Nach welchen Parametern welche Interventionen stattfinden und, stattzufinden haben, ist Gegenstand bewusst getroffener Entscheidungen, deren Umsetzung an die technischen Systeme delegiert und bis zu einer Änderung umgesetzt werden.«[90]

Das oben angeführte fiktive und recht zugespitzte Szenario eines *smart home* betretenden Dandys, bezieht die kursierenden Narrationen vom smarten Technologien, von sich selbst nachfüllendem Kühlschrank, *Fitnesstrackern* und dem *moodmanagement* im *smart home* auf die Körper- und Genussfokussierung, wie es dem Dandyismus in modernen Narrationen zugesprochen wird. Die Ziele und Prozesse eines *smart homes* in diesen Narrationen bilden vorläufig noch eine Zukunftsvision der Umgebungstechnologisierung. Diese sind unter anderem auf diese Punkte konzentriert:

> »It helps its inhabitans live a healthy, happy, safe life;
> It performs many tasks automatically to relieve the stress of managing the house;
> It integrates home, work, learning and leisure activities;
> It does not annoy people with the technological details of how it actually works.«[91]

Hohe technologische Produktivität zur Alltagserleichterung, Leistungssteigerung und Gesundheitsvorsorge bei gleichzeitiger Unauffälligkeit, Glätte und Störungsfreiheit: Das sind die Zukunftsversprechen der Umgebungstechnologien. Die humanen Agenten solch futteralisierten Wohnens werden durch Technologie, so könnte man das hehre Ziel der *attuned*, eingestimmten Technologie Mark Weisers zuspitzen, zu ästhetizistischen Müßiggängern erzogen. Umgebungstechnologie macht aus ihren Bewohnern eine Aristokratie *en miniature*. Die Frage ist, ob sich damit auch die Dekadenzerscheinungen revitalisieren?

90 Ebenda, 169.

91 Michael Friedewald (et al.): Perspectives of ambient intelligence in the home environment. In: *Telematics and Informatics* 22 (2005), 221-238, 223.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kalte Umgebung, kalte Agenten

Sowohl im Beispiel von *American Psycho*, als auch in demjenigen des *smart homes*, wird die Frage nach der Exponierung des humanen Agenten in Umgebungen als Subjektivierungsproduktion aufgerufen. Jean-Luc Nancy verdeutlicht diesen Punkt auf grundsätzlicher Ebene in folgendem Szenario:

> »Es tritt jemand in ein Zimmer ein; bevor er das eventuelle Subjekt einer Repräsentation dieses Zimmers ist, disponiert er sich selbst in ihm und zu ihm, und so, wie er es durchquert, bewohnt, besucht usw., er exponiert dessen Disposition – die Korrelation, die Kombination, den Kontakt, die Distanz, das Verhältnis von all dem, was das bzw. was in dem Zimmer ist, also des Zimmers selbst.«[92]

Es sind eben keine zwei Prozesse, die Subjektivierung der Agenten im Raum und die technologisch bedingte Futteralisierung als Dokumentierung und Prozess bloßer Daten, sondern diese fallen zusammen. Der Handlungsstatus verteilt sich nicht nur in der Rückkopplung bzw. Rückführung der Daten zum humanen Agenten zwecks Optimierung, sondern in der Nähe/Distanz-Aushandlung von Exposition in die Umgebung als solcher: das bedeutet ständiger Reiz und ständige Reizabwehr, Blasiertheitsproduktion im steten Prozessieren zwischen Technologie und humanem Agent. Insofern muss die leicht süffisante Frage nach einer Revitalisierung von Dekadenzerscheinungen im *smart home* verneint werden, denn dieses stellt kein »Schlaraffenland« des lethargischen Müßigganges zu Verfügung, sondern soll vielmehr eine ideale Arbeitsumgebung liefern zur Optimierung der Produktion sowohl am eigenen Selbst, als auch für andere entäußernde Formen von Produktionszusammenhängen.

Die Umgebungstechnologie muss unterscheiden können, um Daten zu sammeln und zu prozessieren. Eine ästhetische Kategorie des vermeintlich elitären dandyistischen ›guten Geschmacks‹ wurde als die Möglichkeit bestimmt, dort Unterscheidungen zu treffen, wo niemand anderes bzw. nur Eingeweihte noch Unterschiede ausmachen konnten. In diesem Sinne ist Umgebungstechnologie in ihrer Futteralisierung nicht nur auf ihrer Oberfläche dandyistisch, sondern in ihrer Produktivität.

> »In a world that has lost its grip on meaning, the dandy understands that taste is not an arbitrary collections of likes and dislikes, but rather a rare form of intelligence. […] Gaining this intelligence is a perpetual process, which is part and parcel of gaining of self-knowledge.«[93]

Umgebungstechnologie ist, wie schon die prätechnologische Umgebung des 19. Jahrhunderts Subjektivitätsproduzierend, nicht nur insofern, als die Daten wie-

92 Nancy: singulär, 145.
93 Dandy at Dusk, 336.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der an den humanen Agenten zurückgespielt werden, sondern Baudelaires Dandy-Axiom des »Lebens und Sterbens vor dem Spiegel«[94], setzt sich auf dezidierterer Ebene durch technologische Umgebungen fort. Die Gesamtumgebung und die Dinge, wenn sie Teil des Internets der Dinge sind, werden in diesem Sinne zu Spiegeln. An dieser Stelle sei nochmal an das Bonmot von Richard von Schaukal erinnert: »Jede große Tiefe hat eine spiegelnde Oberfläche«.[95]

Lügen als Privatsache

Die Problematiken der Ästhetiken, Technologien und Umgebungen des Dandyismus kulminieren letzten Endes in folgender Frage:

> Wie kann man sich blasiert geben, wenn die Umgebung zum einen zum Lügendetektor gerät und zum anderen noch kältere und glattere Dandyismen prozessiert?

Der Versuch der Maske, der Täuschung und Tarnung könnte möglicherweise als eine Strategie angesehen werden den humanen Agentenstatus im Gegensatz zur Strategie der Auflösung beizubehalten, jedoch nur unter der Voraussetzung die ubiquitäre Technologie quasi-dandyistischer Couleur ließe sich täuschen. »Of the range of privacy practices engaged, perhaps the most interesting centers on the use of providing false information as a protective strategy.«[96]

So sehr *calm technology* ihre wimmelnden Prozesse verbirgt, so sehr jedoch fußt die Futteralisierung dieser Technologien auf der Daten- und Prozesserfassung der humanen Agenten. Das hat zur Folge, dass ein Abhängigkeitsverhältnis der Technologie von zuverlässigen, d.h. auch exakten, Daten der humanen Agenten besteht. »Informationsystems – and perhaps especially ubicomp systems that rely on sensor systems to instrument everyday environment – have a tendency to place within their representations a notion of ›ground truth‹ from which all deviations seem problematic.«[97] Diese Abhängigkeit von einer Grundwahrheit des humanen Agenten gegenüber der Technologie, bei gleichzeitiger suggerierter Oberflächenruhe zugunsten eines Eingebettet-Seins, das als Symmetrisierung der Technologie und der humanen Agenten im Raum verstanden werden kann, lässt an eine Normalisierungsfunktion dieser Technologie denken. Grundwahrheiten sind Norm- und letztlich Normierungswerte für humane Agenten in der Relation zu Umgebungen.

94 Vgl. Baudelaire: Raketen, 224. Vgl. auch Kapitel 4.2.
95 Schaukal, 62.
96 Bell, Dourish, 147.
97 Bell, Dourish, 149.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Frage nach möglicher Devianz und ihrer Ahndung im Umgang mit den smarten Umgebungsformen drängt sich auf. Denn, wenn man auf der einen Seite von einem Dandyismus der Umgebungstechnologie ausgegangen ist, stellt sich auf der anderen Seite, wie angesprochen, die Frage nach der Möglichkeit eines Dandyismus des humanen Agenten, auch unter der Perspektive des kulturgeschichtlichen Dandyismus als einer maskierenden, täuschenden, tarnenden, letztlich lügenden Sozialgestalt.

> »Zwingt man dich, deine Biographie von dir zu geben, so erzähle jedes Mal eine andere. Darauf hingewiesen, zeige dich entrüstet darüber, daß man jene Diskretion, die jeder für sich beanspruchen darf, dir nicht zubilligen will. Man wird deine Phantasie bewundern und deiner Biographie alles zutrauen.«[98]

Walter Serner empfiehlt in seinem *Handbrevier* eine Taktik der Zerstreuung, Ablenkung und des Lügens, nicht nur im Hinblick auf etwa erkennungsdienstliche Erfassungen, sondern in jedweder gesellschaftlichen Situation, in welcher Handlungsspielraum behalten werden soll. Jedes Mal eine andere Biografie zu erzählen, birgt die Notwendigkeit steter Kreativität sowie eine Diversität in der Subjektivierungsstrategie: Lässt sich dieses Verwirrspiel zur Aufrechterhaltung human-dandyistischer Strukturen auf den Umgang des Eingebettet-Seins mit technologischen Umgebungen übertragen?

Bell und Dourish sprechen im Zusammenhang von Überwachungs- und Erfassungsdiskursen durch das *ubiquitous computing* von einer Strategie der »digital deception and lying«.[99] Eine ihrer Beobachtungen ist etwa, dass Social-Media-Profile, bezüglich etwa Name, *gender*, Alter usw., aus dem Grund der Abgabeverweigerung dieser Daten, nicht immer der Wahrheit entsprechen. Die Lüge als Sozial- und Kunsttechnik ruft ästhetische Strategien des Dandyismus auf das Tapet der Aushandlung um Subjektivierungsstrategien innerhalb der smarten Umgebungstechnologien. Gibt es den Dandy als Störfaktor im *smart home*? Kann es Devianzstrategien geben?

»Der Mensch erscheint dort, wo keine Routine ist, sondern Unwahrscheinlichkeit auftritt, ja er generiert sie – ›noisy‹ wie er nunmal ist – selbst, er speist sie ein und heißt darin Autor.«[100] Diese Perspektive, dass die Schreibtätigkeiten des lärmend-rauschenden Menschen, als bedienendem Störfaktor, an (Desktop-)Computern, zum einen nur »gähnende Langeweile an Rechenkapazität«[101] bedeutet, zeigt zum anderen, auf Umgebungstechnologie bezogen, dass Störfaktoren als solche,

98 Serner, 113.

99 Ebenda.

100 Claus Pias: Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998. In: Bernhard Siegert, Joseph Vogel (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre.* Zürich, Berlin 2003, 235-251, 249. PDF unter: https://www.uni-due.de/~bj0063/texte/sekretaere.pdf (Aufruf: 19.11.20).

101 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wenn sie nicht an Eingabeschnittstellen, sondern in einem technologisch-einbettenden Futteral des *smart home* auftreten sollen, mitunter eine kreative Produktivleistung nötig haben. Denn man muss die so auf Unmerklichkeit und *calmness* bedachten Abläufe der Umgebungstechnologie zuerst einmal überhaupt stören, d.h. auch in diese eingreifen können. Denn bei aller Rhetorik des anthropophilen *Interfaces* steckt im Versuch der Unmerklichkeit der Technologie auch der Versuch der Unbemerkbarkeit, der Tarnung, das ebenso einen Schutz vor Eingriff in die Technologie zum Ziel haben kann, wenngleich die Angst vor *hacking* des *smart homes*, durch Eingriffe von außen existent bleibt. ›*My home is my castle*‹, steht unter technologischen Vorzeichen entgegen aller Vernetzungs- und Offenheits-Rhetorik auf dem Tapet der Diskussion. Denn je mehr man von einer Subjektivitätsproduktion in der Symmetrisierung von humanen und non-humanen Agenten in den Umgebungstechnologien ausgeht, desto gefährlicher werden Angriffe von außen in die technologischen Teile dieser Subjektivierung. Denn diese können ebenso Angriffe auf die Subjektivität des humanen Agenten bedeuten. »Such situational awareness should be promoted simultaneously securing a sufficient degree of privacy and prevention against misuse. The more complex the systems become, the more vulnerable they are to malfunction.«[102] Umso wichtiger erscheint in dieser Form der Partizipation eine Restkälte des humanen Agenten gegenüber der Subjektivierung zu sein.

Denn es findet keine technologische Komplexitätsreduktion statt, auch wenn die *calmen*, glatten Oberflächen und *Interfaces* das suggerieren, sondern die *messiness* wird eben nur unter diesen verborgen. Je größer die Rhetorik der Reibungslosigkeit ist, desto einschneidender erscheinen dysfunktionale Abläufe und werden schlicht, da sie aus einer als so *calm* empfundenen Gemengelage heraus hervorgehen, als eine erhöhte Störanfälligkeit empfunden. Je kälter man etwas erscheinen lässt, desto heißer kann auch jede Abwandlung dessen erscheinen.

So wird etwa, und nicht nur in technophober, sondern vielmehr in produktiver Auseinandersetzung mit den zukünftigen, weiter sich progressiv verteilenden Umgebungstechnologien und dem metaphorisch und semantischen Komplex des Wohnens, des Hauses und dessen Segmente, die Problematik des Subjektstatus thematisiert werden müssen. Dies geschieht mitunter in verklärenden Topoi und mahnt so in manchen Fällen dazu, die Kälte des Dandyismus weiter zu aktualisieren. »Home is a sanctuary, so technology and technological devices integrated to the house should not dominate the overall function of housing.«[103]

Es drängt sich die Frage auf, ob diese weiter oben aufgemachte Trennung von humanem und non-humanen Dandyismus aufgrund der Beobachtung der sugge-

102 Michael Friedewald (et al.): Perspectives of ambient intelligence in the home environment. In: *Telematics and Informatics* 22 (2005), 221-238, 236.

103 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rierten Unhintergehbarkeit der blasierten Technologien des *environments* zum einen nötig und zum anderen möglich ist. Denn, wie aufgezeigt wurde, ist es eine Subjektivierungsstrategie nicht nur des Dandyismus, in der Umgebung aufzugehen. Damit ist es keine Kontraststellung von humanem, blasierten Agenten auf der einen, *calmer*, futteralisierender Umgebung auf der anderen Seite, sondern ein Komplex eines heterogenes dandyistisches Ensemble, das dynamische und spontane Verbindungen eingeht.

Angleichung an die technologisch-ästhetische Umgebung kann hierbei nicht als Ausdruck einer passiven, sondern muss gerade als aktive Widerstandsform, nicht so, nicht auf diese Weise, verdatet zu werden, in den Diskurs um smarte Technologien eingebracht werden. Dieser Prozess kann als eine Ästhetisierung der technologischen Umgebungen und dem Handlungsstatus in diesen verstanden werden.

home, sweet home

Der humane Agent bzw. dessen Körper, rückt ins Aufmerksamkeitszentrum seines smarten Futterals. »Ob Glück und Wohlbefinden, ob Schlafverhalten oder Nervosität, […] jede physiologische Regung taugt zum Indiz und findet entsprechend Verwendung.«[104] Dandyismus erwies sich, eingedenk der kultur- und diskursgeschichtlichen Beispiele, als Geste für zukünftige Anordnungen. Aber ebenso erweist sich dieser als eine Geste der Aneignung, sei es im Zusammenhang mit der produktiven Blasiertheit als proto-technischem Verfahren der Selbstermächtigung, in den Surrogatdiskursen, problematischen Re-Heroisierungen oder, in der Selbstdeklaration des Aristokratismus. So erscheint (humaner) Dandyismus angesichts der dandyistischen Züge technologischer Umgebungen als vermeintlich subversiver Prozess. Findet durch die Auflösung in die Umgebung eine Re-Interieurisierung des *smart homes* und dessen Technologien statt, insofern die Einrichtung[105] der Umgebung doch wieder zur Subjektivierung des humanen Agenten in Anspruch genommen werden kann? Wird die Aufgabelung zwischen vermeintlich humanem und non-humanem Dandyismus damit wieder geschlossen? Dafür muss Sorge getragen werden insofern, dass durch die Technologie und gegen sie das paradoxe Wechselspiel des eingeschlossen Ausgeschlossenen, von Umgebendem und Umgebenem, weder einfach zugunsten des humanen Agenten noch zugunsten des *environments* ausfällt.

Der Punkt ist hierbei, nicht eine Bedrohung des Subjektstatus durch die Technologie anzunehmen, sondern, wie im Vorherigen, Subjektivität als Produktions-

104 Rieger: Enden, 146.

105 Vgl. zum Begriff des Einrichtens: Christina Bartz: Einrichten. In: Matthias Bickenbach, Heiko Christians, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs.* Wien, Köln, Weimar 2014, 195-208.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

prozess heterogener Faktoren, der humanen und non-humanen Agenten und der Umgebung zu begreifen. Es geht dabei auch um eine Frage von Exposition. Es erscheint zum einen wie eine Entäußerung des humanen Agenten in die technologische Umgebung und zum anderen ist dieser zugleich konstitutiv ›mit‹ der Technologie. »Die Ontologie des Mit-Seins ist eine Ontologie des Körpers, aller Körper – unbelebter, belebter, fühlender, sprechender, denkender, wiegender Körper.«[106] In dieser produktiven Aushandlungsleistung, die zwischen Exzess und Entzug der Subjektivität stattfindet, steckt dandyistische Ästhetik und Technik. »Darum ist die Exposition weit entfernt davon, nur als Ausdehnung einer Oberfläche Statt zu haben.«[107] Hinter der Oberfläche suggeriert die *messiness*, in Form technologischer sowie auch anderweitiger Produktivität, die Glätte derselben Oberflächen lediglich zwecks der Exposition der humanen Agenten innerhalb der Umgebungen. Die Auflösung und Relation der humanen Agenten zu den *environments* wirft die Frage der Körpergrenzen auf. Stefan Rieger deutet die Problematik mit den *Enden des Körpers* in folgender Mehrdeutigkeit an: Zum einen nimmt man damit;

> »den Körper in einem schlicht geometrischen Sinne beim Wort und fragt danach, welche realen und welche imaginären Grenzen dieser Körper hat, wie weit er in reale, augmentierte oder virtuelle Räume hineinreicht, welche Interventionen an seinen Grenzen und Oberflächen ansetzen und nicht zuletzt, welche Aushandlungen sich an seinem Ende, an seinen räumlichen Umgrenzungen und an seiner vermeintlichen Geschlossenheit anlagern.«[108]

Die zweite Deutung wäre das Ende des Körpers als dessen sprichwörtliches Ende, als Auflösungserscheinung zu verstehen.[109] Die Blasiertheitsproduktion im Umgebung-Werden dandyistischer Subjektivierung macht deutlich, dass sich in dieser ambivalenten Problematik »eine mitunter verblüffende Illustration des menschlichen Verlangens, nach Rückkehr in ursprüngliche Fühllosigkeit«[110] ausdrückt. Wenngleich Caillois diese Sehnsucht als ein pantheistisches Aufgehen in die Natur begreift, wird hier dagegen diese Auflösung als Blasiertheitsproduktion und damit als Exposition in künstliche, und das heißt im Weiteren, technologische Umgebungen begriffen. Es handelt sich hier dementsprechend nicht allein, wie bei Caillois, um eine Mythografie als vielmehr um eine Technografie, allerdings unter ästhetizistischen Vorzeichen. Diese ist anschlussfähig an den Diskurs dieser Mythografie. Denn, so zeigen es Bell und Dourish, sind t*echnotales* oder *technomythologies* im Zusammenhang des *ubiquitous computings* zu finden, dies ist sogar als wesentliches Narrativ von Mark Weiser und anderen für die *calm technology*

106 Nancy: singulär, 129.
107 Nancy: Corpus, 37.
108 Rieger: Enden, 1f.
109 Vgl. ebenda, 11.
110 Roger Caillois: Die Gottesanbeterin. In: Ders.: *Méduse & Cie*. Berlin 2007, 7-23, 19.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu konstatieren. Insofern zeigt sich angesichts der Futurität dieser Technologien der Anspruch an die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung dieses Buches. Denn die Narrationen und Topoi der *smartness*, des *ubiquitous computing* oder der *agency* des Internets der Dinge, werden sich erst noch als adäquate Diagnosen einer zukünftigen Anordnung der Technologie bewahrheiten müssen. Die *calmen*, glatten Räume, die ihre technologische *messiness* hinter den Oberflächen maskieren, werden in ihren Futteralisierungsprozessen eine zunehmend größere Rolle in der *agency* humaner Agenten einnehmen und somit die notwendige kontemporäre Auseinandersetzungen mit Glätte, Kälte und produktiver Blasiertheit von Umgebungen fordern.

»But Home oh sweet home it's only a saying«[111]

Man fällt in eine Aporie, will man weder der Seite einer anthropophilen, humanen Romantik der neuen Intimität von Technologie und Mensch, noch der Seite einer Kälte und Glätte als Auflösung von Agentenschaft zuneigen. Denn dies hieße, sich auf der einen, wie auf der anderen Seite Problematiken im Hinblick auf den eigenen Handlungsstatus aufzuerlegen. Betrachtet man das Verhältnis von Umgebung und deren Agenten mit dem Anspruch einer Symmetrisierung sollte auch die, etwa von der *calm technology* präsupponierte operative Latenz der Technologie, in einer operativen Latenz und Uneinschätzbarkeit des humanen Agenten münden können. Diese operative Latenz und Uneinschätzbarkeit kann man vom Dandyismus, seinen Ästhetiken, Technologien und Umgebungen lernen. Das könnte eine Möglichkeit sein nicht so, sondern anders mit Technologie umzugehen.

Abschließend bliebe somit wohl nur noch zu fragen:

»Dandy, Dandy Where you gonna go now?«[112]

111 Roxy Music: In Every Dream Home A Heartache. *For your Pleasure*. 1973.
112 The Kinks: Dandy: *Face to Face*. 1966.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

9. Danksagung

Ohne viele Gespräche, Blicke, Gesten und Stimmen wäre dieses Buch nicht zu dem geworden, wie es hier vorliegt.

Ich danke meinen Promotionsbetreuenden Anna Tuschling und Friedrich Balke dafür, dass sie dieses Projekt mit mir unternommen haben. Ebenso danke ich meinen Mitkollegiat*Innen und den Antragssteller*Innen des DFG Graduiertenkollegs 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« für das gemeinsame dreijährige Denken und Arbeiten. Für die Unterstützung sei im Besonderen gedankt:

Friedrich Balke, Marco Bunge-Wiechers, Julia Eckel, Janou Feikens, Rupert Gaderer, Felix T. Gregor, Julia Gruevska, Maren Haffke, Till A. Heilmann, Rembert Hüser, Viktoria Hüttemann, Uwe und Carola Hüttemann, Niklas Kammermeier, Simon Kimmeskamp, Raphaela Knipp, Hans-Ulrich Lessing, Kevin Liggieri, Manuel Mackasare, Nils Menzler, Christoph Manfred Müller, Camillo Negroni, Martin Noack, Nicolas Pethes, Tristan Pfeil, Fynn-Adrian Richter, Stefan Rieger, Sebastian Salzmann, Armin Schäfer, Thomas Schlick, Robin Schrade, Florian Sprenger, Markus Tillmann, Judith Weiß, Niels Werber, Uwe Wippich.

Zudem bedanke ich mich beim DFG Graduiertenkolleg 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« für die Finanzierung der Druckkosten und die Aufnahme in die Schriftenreihe sowie beim Transcript Verlag für die gute Zusammenarbeit.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

10. Bibliografie

Literatur

Adamowsky, Natascha: Vom Internet zum Internet der Dinge. Die neue Episteme und wir. In: Sprenger, Florian, Engemann, Christoph (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015.

Adams, William Howard: *Prousts Figuren und ihre Vorbilder*. Frankfurt a.M. 2000.

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 2004, 15. Aufl.

Adorno, Theodor W.: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Mit einer Beilage*. Frankfurt a.M. 1974.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschaedigtem Leben*. Frankfurt a.M. 2001.

Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002.

Agamben, Giorgio: *Stanzen*. Zürich, Berlin 2005.

Agentur Bilwet: Der Datendandy. In: Dies: *Der Datendandy. Über Medien New Age Technokultur*. Mannheim o.J. [ca. 1994], 75-80.

Agentur Bilwet: Keine Medien ohne Drogen, keine Drogen ohne Medien. In. Dies: *Der Datendandy. Über Medien New Age Technokultur.* Mannheim o.J. [ca. 1994], 195-206.

Alpsancar, Suzana: *Das Ding namens Computer. Eine kritische Neulektüre von Vilém Flusser und Mark Weiser*. Bielefeld 2012.

Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. München 2011, 2. Aufl.

Améry, Jean: Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): *Jean Améry Werke. Band 1. Die Schiffbrüchigen. Lefeu oder der Abbruch*. Stuttgart 2007, 287-509.

Anonym: Fast fellows und Slow fellows. In: Grundmann, Melanie (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie.* Köln, Weimar, Wien 2007, 107-115.

Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft.* Frankfurt a.M. 1962.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Asendorf, Christoph: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Re:fresh. Texte zur Medienkultur. Band 1*. Weimar 2002.

Asselineau: Charles Baudelaire – Sa Vie et son Oevre, Lemerre, 1869, S. 10-11. In: Brandy, W.T, Pichois, Claude (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt. a. M. 1969, 12-13.

Bahr, Hermann: Kritisches. In: Hermann Bahr: *Kritische Schriften in Einzelausgaben. Band 4. Studien zu Kritik der Moderne.* Weimar 2013, 2. Aufl., 1-33.

Balczac, Honoré de: *Pathologie des Soziallebens*. Leipzig 2002.

Balke, Friedrich: Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin. In: Simonis, Linda, Simonis, Annette, Dickhaut, Kirsten (Hg.): *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft.* Band 7. Heidelberg 02/2015, 261-283.

Balke, Friedrich: Besorgen, Begaffen. Heidegger und das Problem der fotografischen Ontologie. In: Balke, Friedrich, Muhle, Maria (Hg.): *Räume und Medien des Regierens*. Paderborn 2016, 234-252.

Balke, Friedrich: Ernst Jünger. Kontroversen über den Nihilismus. In: Thomä, Dieter (Hg.): *Heidegger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2013, 2. Aufl., 381-387.

Balke, Friedrich: *Mimesis zur Einführung*. Hamburg 2018.

Balke, Friedrich: Possessive Mimesis. Eine Skizze und ein Beispiel. In: Koch, Gertrud, Vöhler. Martin, Voss, Christiane (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, 111-126.

Ball, Hugo: *Flametti oder Vom Dandyismus der Armen*. Berlin 2011.

Barbey d'Aurevilly, Jules: *Feinheit des Geistes rührt von Niedertracht*. Berlin 2008.

Barbey d'Aurevilly, Jules: Les Fleurs du Mal. Von Charles Baudelaire 24. Juli 1857. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 4. Nouvelles Fleurs du Mal. Neue Blumen des Bösen. Materialien*. München 1975, 136-146.

Barbey d'Aurevilly, Jules: *Über das Dandytum und über George Brummell. Ein Dandy ehe es Dandys gab.* Berlin 2006.

Barck, Karlheinz, Peter Gente u.a.: Statt eines Nachwortes. In: Dies. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.* Leipzig 2002, 445-468.

Bargeld, Blixa: *Europa Kreuzweise. Eine Litanei*. Salzburg 2009.

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

Bartels, Klaus: Selbstverkunstung, Denaturalisierung, Auflösung: Der Dandy als postmoderner Sozialisationstyp. In: Porombka, Stephan, Scharnowski, Susanne (Hg.): *Phänomene der Derealisierung*. Wien 1999, 225-245.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Barthes, Roland: Das Dandytum und die Mode. In: von der Heyden-Rynsch, Verena (Hg.): *Riten der Selbstauflösung*. München 1982, 303-307.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1989.

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M. 1974.

Barthes, Roland: Rhetorik des Signifikats: Die Welt der Mode. In: Bovensen, Silvia (Hg.): *Die Listen der Mode.* Frankfurt a.M. 1986, 291-308.

Bartz, Christina, Kaerlein, Timo, Miggelbrink, Monique, Neuberg, Christoph: Zur Medialität von Gehäusen. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn 2017, 9-32.

Bartz, Christina: Einrichten. In: Matthias Bickenbach, Heiko Christians, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Wien, Köln, Weimar 2014, 195-208.

Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die Neuen Archivisten*. München 2002.

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

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

Baudelaire, Charles: ›Madame Bovary‹ von Gustave Flaubert. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. München 1989, 65-76.

Baudelaire, Charles: An den Leser. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 55-57.

Baudelaire, Charles: Armes Belgien. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 7. Richard Wagner Meine Zeitgenossen Armes Belgien 1860-1866*. München 1992, 309-370.

Baudelaire, Charles: Briefe 1858-1860. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 6. Les Paradis artificiels. Die Künstlichen Paradiese*. München 1991, 5-53.

Baudelaire, Charles: Das Gift. In: Spleen et Idéal. Spleen und Ideal. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 59-218, 149.

Baudelaire, Charles: Der Albatros. In: Spleen et Idéal. Spleen und Ideal. 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., 59-339, 67.

Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. München. 1989, 213-258.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Baudelaire, Charles: Der Salon 1845. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 1. Juvenilia – Kunstkritik 1832-1846*. München 1977, 127-184.

Baudelaire, Charles: Der Salon 1846. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 1. Juvenilia – Kunstkritik 1832-1846*. München. 1977, 193-283.

Baudelaire, Charles: Der Salon 1859. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. München, 1989, 308-367.

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

Baudelaire, Charles: Die Zerstörung. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 287.

Baudelaire, Charles: Eugène Delacroix. Werk und Leben. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 7. Richard Wagner Meine Zeitgenossen Armes Belgien! 1860-1866*. München 1992, 268-300.

Baudelaire, Charles: Gefallen am Nichts. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 207.

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

Baudelaire, Charles: Raketen. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 6. Les Paradis artificiels. Die Künstlichen Paradiese*. München. 1991, 319-322.

Baudelaire, Charles: Spleen et Idéal. Spleen und Ideal. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 59-218.

Baudelaire, Charles: Wein und Haschisch. Verglichen als Mittel zur Vervielfältigung der Individualität. In: Kemp, Friedrich, Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 2. Vom Sozialismus zum Supranationalismus. Edgar Allen Poe. 1847-1857*. München, Wien 1983, 117-142.

Beauvoir, Roger de: Die Lions von heute. In: Grundmann, Melanie (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie.* Köln, Weimar, Wien 2007, 64-70.

Beerbohm, Max: Dandys und Dandys. In: Schönfeld, Eike (Hg.): Max Beerbohm. *Dandys & Dandys. Ausgesuchte Essays und Erzählungen*. Zürich 1989, 17-38.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beerbohm, Max: Die Ausbreitung von Rouge. In: Eike Schönfeld (Hg.): Max Beerbohm. *Dandys & Dandys. Ausgesuchte Essays und Erzählungen*. Zürich 1989, 139-160.

Belford, Barbara: *Oscar Wilde. A certain genius*. London 2001.

Bell, Genevieve, Dourish Paul: *Divining a digital Future. Mess and Mythology in ubiquitous computing*. London 2011.

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

Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900. Fassung letzter Hand und frühere Fassungen*. Frankfurt a.M. 2010.

Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a.M. 1974.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologe*. Frankfurt a.M. 1963, 7-44.

Benjamin, Walter: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. In: Ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.* Frankfurt a.M. 1974, 7-100.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien. In: Rolf Tiedemann (Hg.): *Das Passagen-Werk*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1983.

Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 2.2 Frankfurt a.M. 1982, 683-701.

Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut. In: Ders.: *Gesammelte Schriften Band II. Aufsätze. Essays, Vorträge.* Frankfurt a.M. 1977, 213-219.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologe*. Frankfurt a.M. 1963, 45-64.

Benjamin, Walter: Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauers ›Die Angestellten‹. In: Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Berlin 2017, 15. Aufl., 116-123.

Benjamin, Walter: Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ›Krieg und Krieger‹. Herausgegeben von Ernst Jünger. In: Ders.: *Gesammelte Schiften Band III. Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt a.M. 1991, 238-250.

Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.* Frankfurt a.M. 1974, 101-149.

Berggötz, Sven-Olaf: Nachwort. Ernst Jünger und die Politik. In: Ders. (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933*. Stuttgart 2001, 834-869.

Bohnsack, Almut: *Spinnen und Weben. Entwicklung von Technik und Arbeit im Textilgewerbe.* Reinbek 1981.

Bohrer, Karl Heinz: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München, Wien 1978.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bohrer, Karl-Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M. 1981.

Bolz, Norbert: »What's puzzling you«, In: Kümmel-Schur, Albert (Hg.): *Sympathy for the Devil*, München 2009, 93-102.

Bolz, Norbert: Böse Theorie. In: Schuller, Alexander, Rahden, Wolfert von (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin 1993, 279-287.

Bourriaud, Nicolas: Das ästhetische Paradigma. In: Schmidgen, Henning (Hg.): *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*. Berlin 1995, 39-64.

Breuer, Stefan: *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt 1995.

Breuer, Stefan: *Die radikale Rechte 1871-1945: Eine politische Ideengeschichte*. Leipzig 2010.

Brown, George Spencer: *Laws of Form*, London 1969.

Brown, John Seely, Weiser, Mark: Das kommende Zeitalter der calm technology. In: Sprenger, Florian, Engemann, Christoph (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld 2015, 59-71.

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

Byron, Robert: *Der Weg nach Oxiania*. Berlin 2014.

Caillois, Roger: Die Geburt Lucifers. In: von der Heyden-Rynsch, Verena (Hg.): *Riten der Selbstauflösung*. München 1982, 27-33.

Caillois, Roger: Die Gottesanbeterin. In. Ders.: *Méduse & Cie*. Berlin 2007, 7-23.

Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt. a. M., Berlin, Wien 1982.

Caillois, Roger: Mimese und legendäre Psychasthenie. In: *Méduse & Cie*. Berlin 2007, 25-39.

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

Calhoun, John: Refined Savagery. In: *American Cinematographer*. 06/2014, 86-99.

Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte. Essays*. Reinbek 1969.

Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek 2010, 12. Aufl.

Carlyle, Thomas: *Sartor Resartus. Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröckh*. Zürich 1991.

Céline, Louis-Ferdinand: *Reise ans Ende der Nacht*. Reinbek 2003.

Ceruzzi, Paul E.: *A History of modern Computing*. Cambridge 2000.

Cewe, Jonathan: Queering ›The Yellow Wallpaper‹? Charlotte Perkins Gilman and the Politics of Form, *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 1995, 273-293.

Cha, Kyung-Ho: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München 2010.

Cousin, Charles: Bibliotaph, in *Charles Baudelaire Souvenirs – Correspondances*, Pincebourde, 1872, 7-8. In: Brandy, W.T, Pichois, Claude (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt. a. M. 1969, 9.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Cousin, Charles: Voyage dans un grenier, Damascène, Morgand et Charles Fatout, 1878, 11-13. In: Brandy, W.T, Pichois, Claude (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt. a. M. 1969.

Damisch, Hubert: *Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie*. Berlin 2005.

Daniels, Barry: Daguerre – Theatermaler, Dioramist, Photograph. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn vom 28.05 – 10.10.1993, 36-41.

De Quincey, Thomas: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet.* Frankfurt a.M. 1977.

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

Deleuze, Gilles: Die Literatur und das Leben. In: ders: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt a.M. 2000, 11-17.

Dhanjani, Nitesh: *Abusing the Internet of things: Blackouts, Freakouts, and Stakeouts*, Peking 2015.

Dietzsch, Steffen: Denken in Stahlgewittern. Ernst Jünger über Krieg und Frieden als moderne Anthropologie. In: Figal, Günter, Knapp, Gregor (Hg.): *Krieg und Frieden. Jünger-Studien Band 6*. Tübingen 2013, 150-167.

Drügh, Heinz: Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence In: Tacke, Alexandra, Weyand, Björn (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, Weimar, Wien 2009, 80-100.

Düllo, Thomas: »Der Flaneur«. In: Moebius, Stephan, Schroer, Markus (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin, 119-131.

Durkheim, Émile: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983.

Düttmann, Alexander García: Die Ehrfurcht vor der Maske. Mode, Erotik, Geschlecht. In: Bovensen, Silvia (Hg.): *Die Listen der Mode.* Frankfurt a.M. 1986, 438-457.

Ellis, Bret Easton: *American Psycho*. Köln 1991.

Ellis, Bret Easton: *White.* New York 2019.

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

Engell, Lorenz, Siegert, Bernhard (Hg.): *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Heft 7/1 2016. Schwerpunkt Verschwinden.

Engell, Lorenz, Vogl, Joseph: Vorwort. In: Dies. et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2000, 3. Aufl., 8-11.

Engelmeier, Hanna: *Der Mensch, der Affe. Anthropologie und Darwin-Rezeption in Deutschland 1850-1900*. Köln 2016.

Erbe, Günter: Dandys. *Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln, Weimar, Wien 2002.

Erbe, Günther: *Der moderne Dandy*. Köln, Weimar, Wien 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Esposito, Elena: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M. 2004.

Figal, Günter: Ernst Jünger, Baudelaire und die Modernität. In: Ders.: *Kunst: Philosophische Abhandlungen*. Tübingen 2010, 62-69.

Fink, Gerhard, Herrmann, Gerd: *Horaz: Briefe. Von der Dichtkunst. Studienausgabe*. Düsseldorf, Zürich 2003.

Fiorentino, Franscesco: Mythographie einer zersplitterten Welt. Ernst Jüngers konservativ-revolutionäre Antwort auf die Moderne. In: Figal, Günter, Knapp, Gregor (Hg.): *Prognosen. Jünger-Studien Band 1*. Tübingen 2001, 54-72.

Fischer, Jens Malte: Décadence. Stationen eines Begriffs. In: Ders.: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*. Wien 2000, 261-307.

Fischer, Jens Malte: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978.

Flasch, Kurt: *Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie*. München 2015.

Fleig, Anne: *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sport*. Berlin 2008.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981.

Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt a.M. 2003.

Foucault, Michel: Die Entwicklung des Begriffs des ›gefährlichen Menschen‹ in der forensischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Band 3. Frankfurt a.M. 2003, 1976-1979, 568-594.

Foucault, Michel: *Leben der infamen Menschen*. Berlin 2001

Foucault, Michel: Was ist Aufklärung? In: Eva Erdmann, Rainer Forts, Axel Honneth (Hg.): *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*. Frankfurt a.M. 1990, 35-54.

Foucault, Michel: Was ist Kritik? In: *Michel Foucault. Kritik des Regierens*. Berlin 2010, 237-257.

Fournel, Victor: *L'Emancipation* (belg. Zeitung) am 20. April 1865; zitiert von G. Chalier: *Passages, Bruxelles, La Reneaissance du Livre*, 1947, 166: Zitiert nach: Brandy, W.T, Pichois, Claude (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 146.

Friedewald, Michael et al.: Perspectives of ambient intelligence in the home environment. In: *Telematics and Informatics* 22 (2005), 221-238.

Friedewald, Michael: Konzepte der Mensch-Computer-Kommunikation in den 1960er Jahren: J.C.R. Licklider, Douglas Engelbart und der Computer als Intelligenzverstärker. In: *Technikgeschichte Bd. 67*. 2000 Nr. 1, 1-24.

Friedewald, Michael: Ubiquitous computing: Ein neues Konzept der Mensch-Computer-Interaktion und seine Folgen. In: Hans D. Hellige (Hg.): *Mensch-Computer-Interface. Zur Geschichte und Zukunft der Computerbedienung*. Bielefeld 2008, 259-280. Zitiert nach: http://friedewald.website/wp-content/uploads/2015/05/10-Friedewald-9-fin.pdf

Gabrys, Jennifer: *How to Do Things with Sensors*. Minneapolis, London 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Galloway, Alexander R.: Black Box, Schwarzer Block. In: Hörl, Erich (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011, 267-280.

Gautier, Theophile: Aus dem Vorwort von zur ›édition définitive‹ der Fleurs du Mal, Michel Lévy Frères, 1868, 6 und 59. In: Brandy, W.T, Pichois, Claude (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 44-46.

Geble, Peter: Der Mimese-Komplex. In: *Ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*. Heft 2 (2011) mimesen, 185-194.

Geble, Peter: Nachwort. In: Roger Caillois: *Der Mensch und das Heilige*. München, Wien 1988, 245-254.

Geisenhanslücke, Achim: *Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit*. Paderborn 2014.

Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt a.M. 1982.

Giersch, Ulrich: Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn vom 28.05 – 10.10.1993, 94-104.

Gilbert, Sandra, Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic*. New Haven, London 2000, 2. Aufl.

Gilman, Charlotte Perkins: *Die gelbe Tapete. Erzählung*. Englisch, Deutsch. Zürich 2018.

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

Glavion, Sven, Nover, Immanuel: Das leere Zentrum. Christian Krachts ›Literatur des Verschwindens‹. In: Tacke, Alexandra, Weyand, Björn (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, Weimar, Wien 2009, 101-120.

Gnüg, Hiltrud: Charles Baudelaires Bestimmung des Dandyismus und sein Entwurf einer Femme Dandy in den Fleurs du Mal. In: Knoll, Joachim H. u.a. (Hg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin 2013,109-126.

Gnüg, Hiltrud: Dandy. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1. Absenz-Darstellung. Stuttgart, Weimar 2003, 814-831.

Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart 1988.

Goebel, Eckart: Schwermut/Melancholie. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Postmoderne- Synästhesie*. Stuttgart, Weimar 2003, 466-486.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Goethe, Johann Wolfgang, von: Prometheus. In: *Goethe Werke. Band 1. Gedichte. Versepen*. Frankfurt a.M. 1981.

Gottlob Winkler, Eugen: Ernst Jünger und das Unheil des Denkens. In: Ders.: *Gestalten und Probleme.* Leipzig 1937, 94-133.

Granel, Gérard: Incipit Marx (1969). In: Granel, Gérard: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit.* Wien 2020, 41-102.

Gruenter, Rainer: Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger. In: *Euphorion*. Band 46, Heft 3 (1952), 170-201.

Grundmann, Melanie (Hg.): *Der Dandy im frühen 19. Jahrhundert. Begegnungen und Beobachtungen in England, Frankreich und Nordamerika*. Berlin. 2014.

Grundmann, Melanie (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde was er war. Eine Anthologie*. Köln, Weimar, Berlin 2007.

Guattari ,Félix: Piotr Kowalski. In: Schmidgen, Henning (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst*. Berlin 2016, 145-165.

Guattari, Félix: Balthus. In: Henning Schmidgen (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst*. Berlin 2016, 37-54.

Guattari, Félix: *Chaosmose*. Wien, Berlin 2014.

Guattari, Félix: Piotr Kowalski. In: Schmidgen, Henning (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst*. Berlin 2016, 145-165.

Guattari, Félix: Transversalität. In: Ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse.* Frankfurt a.M. 1976, 39-55.

Hafner, Katie, Lyon, Matthew: *ARPA KADABRA. Die Geschichte des Internet.* Heidelberg 1997.

Hagner, Michael, Hörl, Erich (Hg.): *Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*. Frankfurt a.M. 2008.

Hahn, Hans Peter: Konsumlogik und Eigensinn der Dinge. In: Drügh, Heinz u.a. *(Hg.): Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin 2011, 92-110.

Hahn, Torsten: ›Wallpaper Art‹. Zur Ästhetik seriell gestalteter Oberflächen. In: *POP. Kultur und Kritik. Heft 3*. 2013, 156-173.

Haigh, Thomas: Von-Neumann-Architektur, Speicherprogrammierung und modernes Code-Paradigma. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft 12. Medien/Architekturen*. 2015, 127-139.

Hammer-Purgstall, Joseph von: *Die Geschichte der Assassinen aus morgenländischen Quellen*. Stuttgart, Tübingen 1818.

Hansen, Mark B. N.: Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung. In: Hörl, Erich (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011, 365-409.

Hansen, Mark B. N: Ubiquitous sensibility. In: Packer, Jeremy, Crofts Wiley, Stephen B. (Hg.): *Communication Matters. Materialist Approaches to Media, Mobility and Networks.* London, New York 2012, 53-65.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Haplern, Orit: *Beautiful Data: A History of Vision and Reason Since 1945 (Experimental Futures)*. Durham 2015.

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

Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek 2012, 3. Aufl., 363.

Hayles, Katherine N: RFID. Human Agency and Meaning in Information-Intensive Environments. In: *Theory, Culture & Society* 26. 2009, 47-72.

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

Heidegger, Martin: Brief über den Humanismus. In: *Wegmarken*. Frankfurt a.M. 2004, 313-364.

Heidegger, Martin: Die Frage nach der Technik. In: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart 2009, 11. Aufl., 9-40.

Heidegger, Martin: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 2018.

Heidegger, Martin: Einblick in das was ist. Bremer Vorträge 1949. In: Ders.: *Gesamtausgabe III. Abteilung. Unveröffentlichte Abhandlungen. Vorträge – Gedachtes. Band 79. Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt a.M. 2005, 2. Aufl., 3-77.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 2006, 19. Aufl.

Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik*. In: Ders.: Wegmarken. Frankfurt a.M. 2004, 103-122.

Heidegger, Martin: *Zu Ernst Jünger. Gesamtausgabe. IV. Abteilung Hinweise und Aufzeichnungen. Band 90*, Frankfurt a.M. 2004.

Heilmann, Till A.: Worin haust ein Computer? Über Seinsweisen und Gehäuse universaler diskreter Maschinen. In: Bartz, Christina, Kaerlein, Timo, Miggelbrink, Monique, Neuberg, Christoph (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn 2017, 35-51.

Holland, Merlin (Hg.): *Oscar Wilde im Kreuzverhör. Die erste vollständige Niederschrift des Queensberry-Prozesses*. München 2003.

Hollander, Anne: *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. München 1997.

Hörl, Erich: Das Arbeitslose der Technik. Zur Destruktion der Ergontologie und Ausarbeitung einer neuen technologischen Sinnkultur bei Heidegger und Simondon. In: Leggewie, Claus, Renner Henke Ursula, Risthaus, Peter (Hg.): *Prometheische Kultur. Wo kommen unsere Energien her?* Paderborn, München 2013, 111-136.

Hörl, Erich: Die environmentalitäre Situation. Überlegungen zum Umweltlich-Werden von Denken, Macht und Kapital. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 4,1 2018, 221-250.

Hörl, Erich: Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy. In: *ZMK 2/2010. Medienphilosophie*, 129-147.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hörl, Erich: Die Problematik Granels. In: Granel, Gérard: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*. Wien 2020, 7-37.

Hörl, Erich: Die technologische Bedingung. Zur Einführung. In: Ders (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011, 7-53.

Hörner, Ferdinand: *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld 2008.

Horstmann, Ulrich: *Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmenkonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts.* München 1983.

Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*. München 2011, 4. Aufl.

Hyde, Harford Montgomery: *The Trials of Oscar Wilde*. New York 1962.

Ihrig, Wilfried: *Literarische Avantgarde und Dandyismus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener*. Frankfurt a.M. 1988.

Jacob, Wenzel: Vorwort. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn vom 28.05 – 10.10.1993, 12-19.

Jünger, Ernst: Das Abenteuerliche Herz. Erste Fassung. In: Ders: *Sämtliche Werke. Band. 9. Das Abenteuerliche Herz,* 2. Aufl. Stuttgart 1999, 31-176.

Jünger, Ernst: Das Abenteuerliche Herz. Zweite Fassung. In: Ders: *Sämtliche Werke. Band 9*. Stuttgart 1992, 2. Aufl., 177-330.

Jünger, Ernst: Der Arbeiter. In: Ders.: *Sämtliche Werke Band 8*. Stuttgart 2002, 10-317.

Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 7*. Stuttgart 1979, 9-103.

Jünger, Ernst: Die Materialschlacht. 1925. In: Berggötz, Sven-Olaf (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933.* Stuttgart. 2001, 53-57.

Jünger, Ernst: Die Technik und ihre Zuordnung. In: Sven Olaf, Berggötz (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933.* Stuttgart 2001, 635-641.

Jünger, Ernst: Die Totale Mobilmachung. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 7*. Stuttgart 2002, 2. Aufl., 119-142.

Jünger, Ernst: Einleitung: Über die Gefahr. In: Berggötz, Sven-Olaf (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933.* Stuttgart 2001, 620-626.

Jünger, Ernst: Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 1.* Stuttgart 1978, 439-538.

Jünger, Ernst: Nationalismus und Modernes Leben. In: Berggötz, Sven Olaf (Hg.): *Ernst Jünger. Politische Publizistik. 1919 bis 1933*. Stuttgart 2001, 296-301.

Jünger, Ernst: Sturm. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 15. Erzählungen*. Stuttgart 1979, 9-74.

Jünger, Ernst: Über den Schmerz. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 7*. Stuttgart 1979, 143-191, 156.

Juni'ichiro, Tanizaki: *Lob des Schattens. Entwurf einer Japanischen Ästhetik*. Zürich 1987.

Kelly, Ian: *Beau Brummell. The ultimate Dandy.* London 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kierkegaard, Sören: Begriff der Angst. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst.* München 2010, 3. Aufl., 441-640.

Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst.* München 2010, 3. Aufl., 327-440.

Kierkegaard, Sören: Furcht und Zittern. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2010, 3. Aufl., 179-326.

Kierkegaard, Sören: *Tagebuch des Verführers*. München 2010, 4. Aufl.

Kiesel, Helmut: *Ernst Jünger. Die Biographie*. München 2007.

Kiesel, Helmuth (Hg.): *Ernst Jünger Kriegstagebuch 1914-1918*. Stuttgart 2010.

Kiesel, Helmuth: Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation. In: Ders. (Hg.): *Ernst Jünger Kriegstagebuch 1914-1918*. Stuttgart 2010, 596-647.

Kittler, Friedrich, Derrida, Jacques: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft wovon man spricht*. Berlin 2000.

Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800 1900*. München 2003.

Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986.

Kittler, Friedrich: Il fiore delle truppe scelte. In: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Friedrich A. Kittler. Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart.* Berlin 2013, 300-326.

Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*, Berlin 2002.

Klack, Lars, Möllering, Christian, Ziefle, Martina, Schmitz-Rode Thomas: *Future Care Floor. A sensitive floor for movement monitoring and fall detection in home environments*. PDF unter: www.humtec.rwth-aachen.de/files/klack_et_al_future_care_floor_1.pdf

Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst.* Frankfurt a.M. 2006

Knipp, Kersten: *Die Kommune der Faschisten: Gabriele D'Annunzio, die Republik Fiume und die Extreme des 20. Jahrhunderts.* Darmstadt 2018.

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

Kojève, Alexandre: *Introductionà la lecture de Hegel*, Paris 1962.

Kojève, Alexandre: Philosophen interessieren mich nicht, ich suche Weise. In: Ders.: *Überlebensformen*. Berlin 2007, 58-66.

König, Gudrun M.: Die Fabrikation der Sichtbarkeit: Konsum und Kultur um 1900. In: Drügh, Heinz u.a. (Hg.): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin 2011, 158-174.

Koschorke, Albrecht: Der Traumatiker als Faschist. Ernst Jüngers Essay ›Über den Schmerz‹. In: Mülder-Bach, Inka (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs.* Wien 200, 211-227.

Kracauer, Siegfried*: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Berlin 2017, 15. Aufl.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kracauer, Siegfried: Gestaltschau oder Politik? Rez.: Ernst Jünger, Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1932. In: Mülder-Bach, Inka, Belke, Ingrid (Hg.): *Siegfried Kracauer, Werke. Band 5.4. Essays, Feuilletons, Rezensionen*. Frankfurt a.M. 2011, 233-239.

Kracht, Christian, Woodard, David: *Five Years. Briefwechsel 2004-2009. Vol I: 2004-2007*. Hannover 2011.

Kracht, Christian: *1979. Ein Roman*. Frankfurt a.M. 2010.

Kraepelin, Emil: *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studirende und Aerzte*. Band 2, 6. Aufl., Leipzig 1899.

Kraft, Kerstin: Das Karierte und das Gestreifte. Über Stoff- und Wahrnehmungsmuster. In: Mentges, Gabriele (Hg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Bamberg 2005, 449-470.

Krajewski, Markus, Maye, Harun (Hg.): *Böse Bücher*. Berlin 2019.

Krajewski, Markus: *›Fin de millénaire‹ ohne Dandy? Zeitgenössischer Dandyismus am Beispiel Blixa Bargelds*. PDF unter: https://www.yumpu.com/de/document/read/21570857/pdf-datei-markus-krajewski.

Krajewski, Markus: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*. Frankfurt a.M. 2010.

Krämer, Gernot: »Frucht dieser allzu sehr gebrandmarkten Eitelkeit« Jules Barbey d'Aurevilly und George Brummell. In:. Knoll, Joachim H. u.a. (Hg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin 2013, 97-106.

Krämer, Sibylle: Selbstzurücknahme. Reflexionen über eine medientheoretische Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen. In: Gronau, Barbara, Lagaay, Alice (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung: Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*. Bielefeld 2010, 39-52.

Kshemkalyani, Ajay D., Singhal, Mukesh: *Distributed Computing. Principles, Algorithms, and Systems*. Cambridge (US) 2008.

Lagerfeld, Karl: Karlismen I. In: Napias, Jean-Christophe, Gulbenkian, Sandrine (Hg.): *Karl. Über die Welt und das Leben*. Hamburg 2015, 2. Aufl.

Latour, Bruno: Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld. 2006, 483-528.

Lemaitre, Jules: Die Snobs. In: Grundmann, Melanie (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie*. Köln, Weimar, Wien 2007, 177-182.

Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998, 3. Aufl.

Lethen, Helmut: Die Rückseite des Spiegels. Ernst Jünger zwischen Tierverhaltensforschung und Philosophischer Anthropologie. In: Figal, Günter, Knapp, Gregor (Hg.): *Verwandtschaften. Jünger-Studien. Band 2*. Tübingen 2003, 156-168.

Lethen, Helmut: *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a.M. 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Lewis, Bernard: *Die Assassinen. Zur Tradition des religiösen Mordes im radikalen Islam*. Frankfurt a.M. 1989.

Licklider, Joseph Carl Robnett, Taylor, Robert W.: The computer as a Communication Device. In: Taylor, Robert W. (Hg.): *In Memoriam J.C.R. Licklider 1915-1990*. 1990. Palo Alto, 21-41.

Licklider, Joseph Carl Robnett: Man-Computer Symbiosis. In: Taylor, Robert W. (Hg.): *In Memoriam J.C.R. Licklider 1915-1990*. Palo Alto 1990, 1-19.

Link, Luther: *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*. München 1997.

Löffler, Thomas: Ernst Jüngers organologische Verwindung der Technik auf dem Hintergrund der Biotheorie seines akademischen Lehrers Hans Driesch. In: Strack, Friedrich: *Titan Technik. Ernst und Friedrich Georg Jünger über das technische Zeitalter.* Würzburg. 2000, 57-68.

Loos, Adolf: Interieurs – Ein Präludium. In: Ders.: *Ornament & Verbrechen*. Wien 2012, 54-63.

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

Loyola, Ignatius von: *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, Deutsche Werkausgabe*. Würzburg 1998.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1994.

Magnard, Francis: ›Paris au jour le jour‹, La Chronique de Paris, 27. September 1867. Zitiert nach: Brandy, W.T, Pichois, Claude (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt. a. M. 1969, 184.

Mann, Otto: *Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne*. Gerabronn, Württ 1962. Zweite überarb. Aufl., 11f.

Mann, Philip: *The Dandy at Dusk. Taste and Melancholy in the twentieth Century.* London 2017.

Mareis, Claudia: Unsichtbares Design und post-optimale Objekte. Interfacedesign und Entmaterialisierungsdiskurse seit circa 1960. In: Bartz, Christina, Kaerlein, Timo, Miggelbrink, Monique, Neuberg, Christoph (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn 2017, 93-114.

Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band 1. Berlin 1981.

Marx, Karl: *Die Bourgeoisie und die Kontrerevolution*. In: *Karl Marx, Friedrich Engels: Werke Band 6*, 102-125. Pdf unter: https://marxwirklichstudieren.files.wordpress.com/2013/11/bourgeoisie-konterrev-kommentiert.pdf

Marzano, Stefan: Cultural Issues in Ambient Intelligence. In: Aarts, Emile, Marzano, Stefan (Hg.): *The New Everyday. Views on Ambient Intelligence.* Rotterdam 2003, 8-11.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mattern, Friedemann: Vom Verschwinden des Computers – Die Vision des ubiquitous computing. In: Ders. (Hg): *Total Vernetzt. Szenarien einer informatisierten Welt*. Berlin, Heidelberg, New York 2003,1-41.

Maurois, André: *Benjamin Disraeli. Lord Beaconsfield. Sein Leben*. Berlin 1928.

McLean, Jesse: *The Art and Making of Hannibal. The Television Series*. London 2015.

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel 1995, 2. Aufl.

Melville, Herman: *Moby Dick*. Berlin 2016, 5. Aufl.

Mendès, Catulle: Vorwort zu *Roman d'une Nuit Doucé*, 1883, 19-22. In: Brandy, W.T, Pichois, Claude: *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt. a. M. 1969, 21.

Metcalfe, Robert, Boggs, David (Hg.): Ethernet: Distributed Packet Switching for local Computer Networks. In: *Communications of the ACM*. 19,7, 395-404. Als PDF online unter: http://ethernethistory.typepad.com/papers/EthernetPaper.pdf

Meyer, Andreas: *Wissenschaft vom Gehen. Die Erforschung der Bewegung im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 2013.

Meyerrose, Anja: *Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert.* Köln, Weimar, Wien 2016.

Milton, John: *Das verlorene Paradies. Das wiedergewonnene Paradies.* München 1966.

Mishima, Yukio: *Bekenntnisse einer Maske.* Zürich 2018.

Mohler, Armin: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*. Graz 2005, 6. Aufl.

Monypenny, William Flavelle: *The Life of Benjamin Disraeli Earl of Beaconsfield*. Band 1. London 1910.

Moore, Gordon: *Cramming More Components onto integrated Circuits. Electronics 38 (April 1965)*, 114-117.

Morton, Timothy: Specters of ecology. In: Hörl, Erich, Burton, James (Hg.): *General Ecology. The new ecological paradigm*. London, New York 2017, 303-321.

Müller, Hans-Harald: »Im Grunde erlebt jeder seinen eigenen Krieg«. Zur Bedeutung des Kriegserlebnisses im Frühwerk Ernst Jüngers. In: Müller, Hans-Harald, Segeberg, Harro (Hg.): *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München 1995, 13-38.

Musil, Robert: Als Papa Tennis lernte. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Band 2. Prosa und Stücke Kleine Prosa, Aphorismen Autobiographisches Essays und Reden Kritik*. Reinbek 2000, 685-691.

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Zürich, Berlin 2014.

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

Nancy, Jean-Luc: *Das Vergessen der Philosophie*. Wien 2010, 3. Aufl.

Nancy, Jean-Luc: Der Preis des Friedens. Krieg, Recht, Souveränität – techné, In: *Lettre International*. 1991/34, 34-45.

Nancy, Jean-Luc: *Der Sinn der Welt*. Zürich, Berlin 2014.

Nancy, Jean-Luc: *singulär plural sein*. Zürich 2016.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nancy, Jean-Luc: Von der Struktion. In: Hörl, Erich (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011, 54-72.

Ndalianis, Angela: HANNIBAL: A Disturbing Feast for the Senses. In: *Journal of visual culture*. Vol. 14 (3), 279-284.

Neyrat, Frédéric: Elements for an Ecology of Separation. Beyond Ecological Constructivism. In: Hörl, Erich, Burton, James (Hg.): *General Ecology. The New Ecological Paradigm*. London, New York 2017, 101-125.

Neyrat, Frédéric: *The Unconstructable Earth. An Ecology of Separation*. New York 2019.

Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. In: Colli, Giorgio, Montinari, Mazzino (Hg.): *Der Fall Wagner u.a. Kritische Studienausgabe Band 6*. München 2011, 22. Aufl., 9-53.

Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: Colli, Giorgio, Montinari, Mazzino (Hg.): *Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe*. Berlin 1999, 343-652.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Colli, Giorgio, Montinari, Mazzino (Hg.): *Kritische Studienausgabe Band 1.* München 2012, 9. Aufl.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches II: In: Colli, Giorgio, Montinari, Mazzino (Hg.): *Kritische Studienausgabe Band 2.* München 2012, 9. Aufl.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente November 1887 – März 1888. Zitiert nach: www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11[198]

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Sommer 1882. In: Colli, Giorgio, Montinari, Mazzino (Hg.): *Nachlaß 1882-1884. Kritische Studienausgabe.* Berlin 1999.

Nitsche, Diana: *Absinth. Medizin- und Kulturgeschichte einer Genussdroge*. Kurzfassung der Dissertation unter: www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/6081.

Nochlin, Linda: The Imaginary Orient. In: *Art in America*. May 1983, 119-191.

Nordau, Max: *Entartung*. Erster Band. Berlin 1893, 2. Aufl.

Onfray, Michel: *Leben und Tod eines Dandys*. Göttingen 2014.

Parikka, Jussi: *What is Media Archaeology*. Cambridge 2012.

Perraudin, Léa: Where have all the cases gone? Die offenen Behausungen des experimentellen Interfacedesigns. In: Bartz, Christina, Kaerlein, Timo, Miggelbrink, Monique, Neuberg, Christoph (Hg.): *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn 2017, 271-290.

Petrilowitsch, Nikolaus: Zur Psychologie und Psychopathologie der Blasiertheit. In: Ders.: *Charakterstudien*. Basel 1969, 24-38.

Pettenkofer, Max von: *Beziehungen der Luft zu Kleidung, Wohnung und Boden. Drei populäre Vorlesungen*. Braunschweig 1876, 39.

Pias, Claus: *Die kybernetische Illusion*. PDF unter: https://www.uni-due.de/ bj0063/ texte/illusion.pdf

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pias, Claus: Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998. In: Bernhard Siegert, Joseph Vogel (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre.* Zürich, Berlin 2003, 235-251. PDF unter: https://www.uni-due.de/~bj0063/texte/sekretaere.pdf

Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin, New York 1975.

Polo, Marco: *Die Reisen des Marco Polo*. Frankfurt, Berlin, Wien 1983.

Poncet, Fancois: ›Was not tut, ist eine neue Topographie‹. Ernst Jüngers Weg vom Gelände zur Landschaft. In: Figal, Günter, Knapp, Gregor (Hg.): *Natur. Jünger-Studien Band 5*. Tübingen 2011, 103-116.

Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1981, 2. Aufl.

Pross, Caroline: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen 2013.

Prümm, Karl: Gefährliche Augenblicke. Ernst Jünger als Medientheoretiker. In: Hagestedt, Lutz (Hg.): *Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst.* Berlin 2004, 349-370.

Pückler-Muskau, Hermann, von: *Briefe eines Verstorbenen*. *Band 2*. Berlin 1987.

R.S.B. (anonym): Tagebuch eines modernen Dandys. In: Grundmann, Melanie (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde was er war. Eine Anthologie*. Köln, Weimar, Berlin 2007,13-16.

Reichert, Ramón (Hg.): *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*. Bielefeld 2014.

Rieger, Stefan: *Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik*. Wiesbaden 2019.

Rieger, Stefan: smart homes. Zu einer Medienkultur des Wohnens. In: Sprenger, Florian, Engemann, Christoph (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt.* Bielefeld 2015, 362-381.

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

Roetzel, Bernhard: *Der Gentleman. Das Standardwerk der klassischen Herrenmode*. Potsdam 2016. Aktualisierte Neuausgabe.

Ronell, Avital: *Drogenkriege. Literatur, Abhängigkeit, Manie.* Frankfurt a.M. 1994.

Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. Stuttgart 2007.

Rothstein, Anne-Berenike: 3.16 Dekadenter Exzess des Materiellen: Joris-Karl Huysmans' Á rebours (1884) In: Scholz, Susanne, Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin 2018, 289-296.

Said, Edward: *Orientalismus*. Frankfurt a.M. 2009, 4. Aufl.

Sartre, Jean-Paul: Baudelaire. Ein Essay. In: Lothar Baier (Hg.): *Jean-Paul Sartre. Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur 1938-1946. Der Mensch und die Dinge.* Band. 1. Reinbek 1986, 9-118.

Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie.* Reinbek 2004, 10. Aufl.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schaukal, Richard von: *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser.* Stuttgart 1986.

Schefold, Bertram: Gebrauchswert und Warenkunde. Reflexionen über Aristoteles, Savary und die Klassiker. In: Drügh, Heinz u.a. *(Hg.): Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin 2011, 131-157.

Schlittler, Anna-Brigitte: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Schlittler, Anna-Brigitte, Tietze, Katharina (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, 143-152.

Schmidgen, Henning: Existenzielles Experimentieren. Nachwort des Herausgebers. In: Ders. (Hg.): *Félix Guattari. Schriften zur Kunst*. Berlin 2016, 216-232.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. Jahrhundert bis 21. Jahrhundert.* Marburg 2010.

Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin 2009, 8. Aufl.

Schmitt, Carl: *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber*. Stuttgart 2008.

Schmitt, Carl: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart 2008.

Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität.* Berlin 2009, 9. Aufl.

Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 2010, 7. Aufl.

Schneider, Birgit: *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*. Zürich, Berlin 2007.

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

Schnell, Angelika: Mein Internet-Palazzo. In: *Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*. 152/153 Das Vernetzte Haus. Homeware – Roomware – Architektureware. 2000, 36-45.

Scholz, Leander: Anmerkungen zu 1979. In: Birgfeld, Johannes, Conter, Claude D. (Hg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln 2009, 92-100.

Schöning, Matthias: Kriegserfahrung und politische Autorschaft. In: Matthias Schöning (Hg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2014, 5-29.

Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der Digitalen Medienkultur.* Berlin 2017.

Schröter, Jens: Medienästhetik, Simulation und ›Neue Medien‹, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft, 8 (2013)*, 88-100.

Schulte, Christoph: *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt a.M. 1997.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schumann, Henry: Die Modernität Baudelaires. Nachwort. In: Ders.: *Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, Salons, Intime Tagebücher.* Leipzig. 1994, 2. Aufl, 406-437.

Schüttpelz, Erhard: Der Trickster. In: Eßlinger, Eva, Schlechttriemen, Tobias, Schweitzer, Doris, Zons, Alexander (Hg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, 208-224.

Schwarz, Hans-Peter: *Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers*. Freiburg 1962.

Semper, Gottfried: 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.

Semper, Gottfried: 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.

Serner, Walter: *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen*. München 1984.

Siegert, Bernhard: A Man of Wealth and Taste. In: Kümmel-Schur, Albert (Hg.): *Sympathy for the Devil*. München 2009, 33-45.

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

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

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Band 1. Gesamtausgabe Band 7.* Frankfurt a.M. 1995, 116-131.

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

Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich 2012.

Sims, Josh: *Männer mit Stil*. Zürich 2014, 3. Aufl.

Snyder, Joel: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit. In: Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie.* Frankfurt a.M. 2002, 142-167.

Sontag, Susan: Anmerkungen zu Camp. In: Dies: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M. 2012, 10. Aufl., 322-341.

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. In. Dies.: *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt a.M. 2003, 9-74.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sprenger, Florian, Engemann, Christoph: Im Netz der Dinge. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld 2015, 7-58.

Sprenger, Florian: Architekturen des ›Environment‹. Reyner Banham und das dritte Maschinenzeitalter. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft 12. Medien/Architekturen*. 2015, 55-67.

Sprenger, Florian: Die Vergangenheit der Zukunft. Kommentar zu ›Das kommende Zeitalter der calm technology‹ In: Sprenger, Florian, Engemann, Christoph (Hg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld 2015.

Sprenger, Florian: *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik Künstlicher Environments*. Bielefeld 2019.

Stäheli, Urs: Distanz und Indifferenz. In: Lautmann, Rüdiger, Wienald, Hanns (Hg.): *Georg Simmel und das Leben in der Gegenwart*. Wiesbaden 2018, 169-191.

Sternberger, Dolf: Am Leitfaden (1947). In: Ders. *Schriften VI. Vexierbilder des Menschen*. Frankfurt a.M. 1981, 27-36.

Sternberger, Dolf: Hohe See und Schiffbruch. Zur Geschichte einer Allegorie (1935). In: Ders.: *Schriften VI. Vexierbilder des Menschen*. Frankfurt a.M. 1981, 227-245.

Sternberger, Dolf: Panorama des Jugendstils. In: Ders.: *Schriften VI. Vexierbilder des Menschen*. Frankfurt a.M. 1981, 273-301.

Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert.* Frankfurt a.M. 1974.

Stiegler, Bernard: *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*. Frankfurt a.M. 2008.

Stirner, Max: Der Einzelne und sein Eigentum. In: Helms, Hans G. (Hg.): *Max Stirner. Der Einzelne und sein Eigentum und andere Schriften*. München 1968, 33-225.

Streim, Gregor: Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht (1929) In: Schöning, Matthias (Hg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2014, 91-100.

Streim, Gregor: Das abenteuerliche Herz. Figuren und Cappriccios (1938). In: Schöning, Matthias (Hg.): *Ernst Jünger Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2014, 130-137.

Strowick, Elisabeth: *Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik*. München 2009.

Suchman, Lucy: *Plans and Situated Actions: The problem of human-machine communication*. PARC Tech. Rep. ISL-6, Palo Alto 1985. Als PDF unter: http://bitsavers.trailing-edge.com/pdf/xerox/parc/techReports/ISL-6_Plans_and_Situated_Actions.pdf

Svobodova, Lida: File Servers for network-based distributed systems. In: *ACM Computing Surveys* 16.4 (Dezember). 1984, 353-398.

Tacke, Alexandra, Weyand, Björn (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, Weimar, Wien 2009.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tarde, Gabriel de: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt a.M. 2003.

Tauber, Christine. *Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix' ›Tod des Sardanapal‹ als Künstlerchiffre. Konstanzer Universitätsreden 223*. Konstanz 2006.

Taubes, Jacob: Ästhetisierung der Wahrheit im Posthistoire. In: Kojève, Alexandre: *Überlebensformen*. Berlin 2007, 39-57.

Thacker, Eugene: *In the Dust of this Planet Horror of Philosophy Vol.1*. Winchester, Washington 2011.

Thacker, Eugene: Vermittlung und Antivermittlung. In: Hörl, Erich (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt.* Berlin 2011, 306-332.

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Reinbek 1980.

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien 2. Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Reinbek 1980.

Thiessen, Rudi: *Urbane Sprachen – Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Vier Studien über Blasiertheit und Intelligenz. Eine Theorie der Moderne*. Berlin 1997.

Tietenberg, Anne Kristin: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*. Münster, Wien 2012.

Tiqqun: *Kybernetik und Revolte*. Zürich. 2011, 2. Aufl.

Trawny, Peter: Corpus belli. Ernst Jünger schreibt den Krieg. In: Figal, Günter, Knapp, Gregor (Hg.): *Krieg und Frieden. Jünger-Studien Band 6*. Tübingen 2013, 9-22.

Treichel, Hans-Ulrich: Kristalline Erstarrung und halluzinatorisches Koma. In: von der Heiden, Anne, Kolb, Sarah (Hg.): *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaften nach Roger Caillois. Band 1: Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*. Berlin 2018, 231-259.

Tuschling, Anna: Gesichter der Werbung, Gesichter der Wissenschaft. Benettons Beitrag zur Globalisierung des faszialen Affekts. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft 9. Werbung*. Zürich, Berlin 2013. 31-42.

Tuschling, Anna: Historisches, technisches und mediales Apriori. Zur Nachträglichkeit der Medien. In: Mersch, Dieter, Paech, Joachim (Hg.): *Programm(e). Medienwissenschaftliche Symposien der DFG*. Zürich, Berlin. 2014, 427-460.

Valéry, Paul: *Cahiers/Notizhefte I.* Frankfurt a.M. 1987, 2. Aufl.

Valéry, Paul: *Monsieur Teste*. Berlin 2016, 2. Aufl.

Vinken, Barbara: *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*. Stuttgart 2013.

Virilio, Paul: *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*. Berlin 1980.

Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M. 1989.

Vogel, Juliane: »Who's there?« zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater. In: Vogel, Juliane, Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, 22-37.

Vogl, Joseph: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: Engell, Lorenz. Vogl, Joseph (Hg.): *Mediale Historiographien*, Weimar. 1 (2001), 115-123.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Waldrop, Mitchell: *The dream machine. J.C.R. Licklider and the revolution that made computing personal*. New York 2001.

Warhol, Andy, Hackett, Pat: *POPism. Meine 60er Jahre*. München 2008.

Warhol, Andy: *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*. Frankfurt a.M. 2013, 3. Aufl.

Weingart, Brigitte: »That Screen Magnetism«: Warhol's Glamour. In: *October Magazine*. Spring 2010, 43-70.

Weiser, Mark: The Computer for the 21st Century. In. *Scientific American*. 265/3. 1991, 94-104.

Wendell Holmes, Oliver: Der Autokrat am Frühstückstisch. In: Grundmann, Melanie (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie*. Köln, Weimar, Wien 2007, 131-134.

Werber, Niels: »Das graue Tuch der Langeweile«. Der Dandy als Motiv und Verfahren der Literatur 1900/2000. In: Tacke, Alexandra, Weyand, Björn (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln, Weimar, Wien 2009, 60-79.

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

Werber, Niels: *Diabolische Kommunikation. Der Teufel in der Kulturtheorie*. Vortrag gehalten am 19.07.2006, FU Berlin. »Der Teufel. Stationen einer kulturgeschichtlichen Karriere.«, Vortragsmanuskript.

Werber, Niels: *Geopolitik. Zur Einführung*. Hamburg 2014.

Werneburg, Brigitte: Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. In: Müller, Hans-Harald, Segeberg, Harro (Hg.): *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert.* München 1995, 39-57.

Werner, Helmut: *Absinth. Die grüne Wunderfee.* München 2002.

Whimsy, Lord Breaulove Swells: *Die Kunst mit einem Hummer spazieren zu gehen. Handbuch für den wahrhaften Dandy.* Berlin 2013.

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

Wilczek, Reinhard: *Nihilistische Lektüre des Zeitalters. Ernst Jüngers Nietzsche-Rezeption*. Trier 1999.

Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in Sieben Bänden. Das Bildnis des Dorian Gray*. Band 1. Frankfurt a.M. 2000.

Wilde, Oscar: Der Verfall der Lüge. Eine Betrachtung. Ein Dialog. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in Sieben Bänden. Band 7. Essays II*. Frankfurt a.M. 2000, 9-44.

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wilde, Oscar: Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in Sieben Bänden. Band 7. Essays II*. Frankfurt a.M. 2000, 253-255.

Wilde, Oscar: taedium vitae. In: Kohl, Norbert (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Gedichte,* Band 5. Frankfurt a.M. 2000.

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

Wübben, Yvonne, Zelle, Carsten (Hg.): *Krankheit Schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*. Göttingen 2013.

Wübben, Yvonne: *Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts*. Konstanz 2012.

ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft. 15 *Technik/Intimität*. 02/2016.

ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft. 16 *Celebrity Cultures*. 01/2017.

Internetquellen

http://en.academic.ru/dic.nsf/cide/44878/Dandy

http://etymology_de.deacademic.com/1870/Dandy

http://janicepoonart.blogspot.com/2014/05/episode-11-ko-ko-monoa-couple-of-extras.html

http://universal_lexikon.deacademic.com/13803/Dandy

http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&lemid=GS55643&hitlist=&patternlist=&mode=Vernetzung

www.filmandfurniture.com/2017/05/carlo-bugatti-chair-in-alien-covenant/

www.oxforddictionaries.com/definition/english/dandy

www.theinternetofthings.eu/what-is-the-internet-of-things

https://tv.avclub.com/bryan-fuller-walks-us-through-hannibal-s-debut-season-1798239745

https://www.alexandrarowland.net

https://www.esquire.com/style/mens-fashion/a26870204/beau-brummell-style-toxic-masculinity/

https://www.esquire.com/uk/culture/film/news/a3899/hannibals-style-mads-mikkelsen/

https://www.nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html

https://www.parc.com/about/

https://www.yumpu.com/de/document/read/21570857/pdf-datei-markus-krajewski

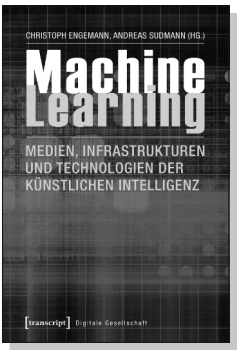
https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Film- und Audioquellen

Alien Covenant. US 2017. R: Ridley Scott.
Blade Runner 2049. US 2017. R: Denis Villeneuve.
Casino Royal. UK. 2006. R: Martin Campbell.
Ex Machina. UK. 2015 R: Alexander Garland.
Hannibal. US/CAN. 2013-2015 Showrunner: Brian Fuller
Jagger, Mick, Richards, Keith: Sympathy for the Devil. *Beggars Banquet*. 1968.
Plein soleil. F. 1960. R: René Clement.
Prometheus. US. 2012 R: Ridley Scott.
Roxy Music: Every Dream Home a Heartache. *For Your Pleasure*. 1973.
The Kinks: Dandy. *Face to Face*. 1966.
The talented Mister Ripley. US. 1999. R. Anthony Minghell

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

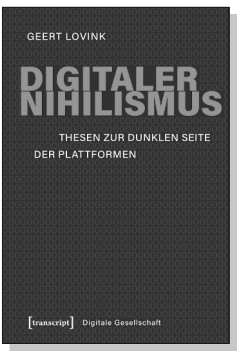
Medienwissenschaft



Christoph Engemann, Andreas Sudmann (Hg.)
Machine Learning –
Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz
2018, 392 S., kart.
32,99 € (DE), 978-3-8376-3530-0
E-Book:
PDF: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3530-4
EPUB: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3530-0

Tanja Köhler (Hg.)
Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter
Ein Handbuch

Juni 2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9
E-Book:
PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink
Digitaler Nihilismus
Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

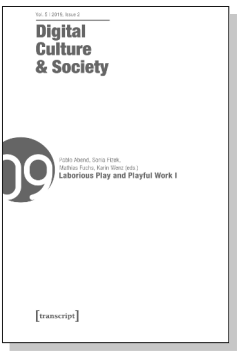
Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Medienwissenschaft

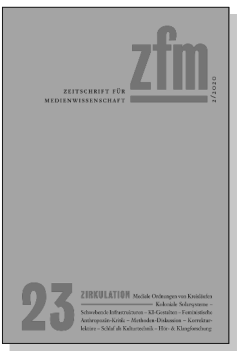
Mozilla Foundation
Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2



Pablo Abend, Sonia Fizek, Mathias Fuchs, Karin Wenz (eds.)
Digital Culture & Society (DCS)
Vol. 5, Issue 2/2019 – Laborious Play and Playful Work I

September 2020, 172 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4479-1
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4479-5



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
Zeitschrift für Medienwissenschaft 23
Jg. 12, Heft 2/2020: Zirkulation.
Mediale Ordnungen von Kreisläufen

September 2020, 218 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4924-6
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4924-0
ISBN 978-3-7328-4924-6

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839454961 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY