

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.

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.

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 Folge von Verhärtungs-, Glätte- und Kälte Diskursen 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.)

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: Selbstverkungung, Denaturalisierung, Auflösung: der Dandy als postmoderner Sozialisationstyp. In: Stephan Porombka, Susanne Scharnoswki (Hg.): *Phänomene der Derealisation*. Wien 1999, 225-245, 237.

18 Benjamin: Paris, 11.

auf der einen Seite Material für die anti-demokratischen, heroischen und soldatischen Exerzitien der Konservativen Revolution, paradigmatisch bei Ernst Jünger. So ist der selbststilisierte 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 Kommandohöhe²³ aus, oder als einen »Dandyismus der Armen«²⁴ eines Einzelnen in der Menge²⁵ 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.

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 Schriften 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.

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 »immersiver 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).

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 Amusement, 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.

»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.

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« Baudelaire 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 verwesenes 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).

»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 Plötzlichkeit⁵⁴ 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 Traumatischer 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.

läuft von rechter Apologetik⁵⁵ 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-Figur⁵⁷ 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 Bohrsers, Klaus Theweleits und Helmut 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 Hagedstedt (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.

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 Bohrer 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.

[...].«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 kauender Stellung. Sein schnarrendes 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.

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 Bohrsers 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

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.

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 Hamann⁸⁰, 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 Nusschale 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.

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.

Werden entwickelt sich bei Jünger zum Kriegsgeschütz 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 Baudelaire'sche 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 entgegend, zum einen zu fragen, was das wahre Gesicht des Dandyismus in diesem Falle sein solle, außer der Mimik 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.

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 Privatreiben 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 Wohlstandsverwehrlosung, 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, knickt 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.

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 Weltkriegs. »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.

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 Ganzheitsmaschine¹¹³

»produziert zunächst sich selbst; sich selbst als Ganzheit, die dem einzelnen Soldaten einen neuen Körperzusammenhang verleiht und sich selbst als Zusammengefügt 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 Mobilmachung¹¹⁷ 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 Kunstsoziologie*. 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.

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).

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 Medienadaptation: »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 Francesco 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).

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 Text¹²⁸ *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 Jüngerischen 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-medialen 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 Poète est semblable au prince des nuées/Qui hante la tempête et se rit de l'achar;/Exilé sur le sol au milieu 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.

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 dezidierten 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 wegzuerwerfen, 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.

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.

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-ästhetischen 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.

des Zirkus«,¹⁵³ oder eben der photographischen 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 Kameraoperators 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.

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 Rafften 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.

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 Großstadumgebungen 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 Müller-Bach, Ingrid Belke (Hg.): *Siegfried Kracauer, Werke. Band 5.4. Essays, Feuilletons, Rezensionen*. Frankfurt a.M. 2011, 233-239, 235.

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. Kracaues 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 sinn- geschichtliche 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 Amusement, die Wochenendausflüge und die betriebsgestifteten Werksportvereine 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 Amusement dient hier als Verlängerung eines Drills und die ›Plärierkasernen‹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. Kracaues ›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.

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 auffällige 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.

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.

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 trotz, 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 Kriegsphotografie, 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.

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.

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 Gasmasken, 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.

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 Körper, 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:

»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 Kracaurs 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 distanzierteren 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.

»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.

»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 angelehrt, 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.

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.

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 Byron²²⁹ 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 Oxiana* (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 Oxiana*. Berlin 2014.

recordato, der sich selbst als Nachfahre eines rumänischen Revolutionärs in Parallele zu Gabriele D'Annunzio²³⁰ 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-Schuhe²³² 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 Selbstausslöschung 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 trafen, um ihre Schuhe mit Krug-Champagner zu putzen. Vgl. Kracht, 20 und 127.

233 Kracht, 69.

»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 Selbststopferung 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: *Introduction à 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.

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.

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.

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 *ennui* 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'Aureville 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.

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.

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 Japanische²⁵⁶ 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 Japanfaszination²⁵⁹ 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 Jun'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 Jun'ichiro: *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Zürich 1987, 11.

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 gegebenen 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.

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.

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.

1979er Camp

In Krachts 1979 spielt diese *campige* Beobachtungsperspektive ebenso eine Rolle, wengleich 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.

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 toderntesten 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 einreicht. *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 Wohlstandsverwehrlosung 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 effeminierten 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.

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 Smoking-tragender, 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 beschädigtem 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 effeminiere 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.

»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 Rowland²⁹⁶ 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)

ty,²⁹⁷ eines destruktiven Bildes von Männlichkeit, auf die Diskursgeschichte des Dandyismus und dessen Bekleidungsregeln durch Brummell zurückgeführt.

Ausgehend vom Brummells Kleidungsdictat, 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.

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 baby*s schon akzentuiert, insofern diejenigen, die dem Hærtetopos 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 doorjams 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-blauierte 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).

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.