

5. Expositionsformen

5.1 Exposition und Produktion: Philosophische Vorbemerkungen

Dieser Betrachtung einer Medienästhetik des Dandyismus im Hinblick auf eine technologische Bedingung von heutiger Umgebungstechnologie liegt die wesentliche These zugrunde, dass sich Subjektivität erst über eine Aushandlung zwischen humanen und non-humanen Agenten mit ihrer Umgebung produziert. So sind die Vorannahmen mitunter erklärungsbedürftig, die zu dem Schluss führen, dass eine Medienästhetik des Dandyismus zu schreiben bedeutet, genau darauf aufmerksam zu machen.

Denn (Medien-)Ästhetik in dem hier verstandenen Sinne heißt die Wahrnehmung und Problematisierung einer künstlicher, d.h. technologisch werdenden Welt zu leisten.

Infolgedessen wird dem Dandyismus eine Verschränkung von Umgebenes und Umgebendes bzw. eine Proliferationsbewegung attestiert, die als Exposition in die Umgebung und als Produktion von Subjektivität verstanden wird. Es sind dazu zwei Vorannahmen nötig: Erstens wird hier im Weiteren Produktion mit Gérard Granel¹ und Félix Guattari ontologisch verstanden, d.h. als ein auf der Ebene der Subjektivität operierender Prozess, der jedoch auch realiter in der Welt und mit der Welt stattfindet. Der Ansatz Granel's ist es Marx' *Kapital* durch die Perspektive von Heideggers Fundamentalontologie aus *Sein und Zeit* zu lesen. Es werden damit die marxianischen Thesen des *Kapitals* als fundamentalontologisch verstanden: In dem Sinne, dass verkürzend zusammengefasst: Sein und In-der-Welt-Sein zugleich In-Produktion-Sein bedeuten.²

Zweitens, dass dieser Komplex des Produziert-Seins wesentlich Exposition, also ein Ent-äußern in und mit Umgebung bedeutet.³ Insofern heißt über Subjektivität

1 Vgl. Gérard Granel: Incipit Marx (1969). In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*. Wien 2020, 41-102.

2 Vgl. Erich Hörl: Die Problematik Granel's. In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*. Wien 2020, 7-37.

3 Granel bezeichnet dies als ontologischen Materialismus. Vgl. ebenda, 93.

vierungsstrategien und ihre Produktionsbedingung nachzudenken, Aussagen über ein Umgebung-Werden zu treffen.⁴

»Mit Produktion ist hier also nicht die innerweltliche Arbeitsaktivität gemeint, die Stoffe in industrielle ›Produkte‹ verwandelt, sondern die Pro-duktion, deren einziger ›Gegenstand‹ die Welt selbst ist [...].«⁵ Es ist ein Wechselspiel aus Entäußerung, Exposition in die Umgebung und Subjektivitätsproduktion durch die Umgebung. Exposition versteht sich mit Nancy als Exposition der Körper als eine Entschreibung, Heraus-Setzung aus tradierten, statischen Zusammenhängen. Körper, materielle und immaterielle, werden in dem Sinne nicht bloß exponiert, sondern in andere Verhältnisse gestellt. Der Prozess des Aussetzens, der Exposition ist der Körper selbst: Der Körper wird damit als Prozess, als Relationalität verstanden und konstituiert. Exposition bedeutet nicht, um dies kurz zu wiederholen, »daß die Intimität ihrer Zurückgezogenheit entzogen und nach Außerhalb getragen, sichtbar gemacht wird«, sondern »bedeutet im Gegenteil, dass das Ausdrücken selbst die Intimität und die Zurückgezogenheit ist.«⁶ Es geht darum, die Expositionsweise als Relationalität zu denken und somit die Grenzen von etwa Innen und Außen, Subjekt und Objekt, die dualistischen Umklammerungen im Hinblick auf Umgebenes und Umgebendes zu unterwandern. Es geht an dieser Stelle darum, Subjektivität und Umgebung anders, d.h. anti-hierarchisch, auch anti-hylemorphistisch, zu denken, aber dennoch von einem Aushandlungsverhältnis von humanen und non-humanen Agenten mit der Umgebung auszugehen, die Teilprozesse analysierbar macht und keineswegs die Allverbundenheit aller Dinge zu proklamieren, sondern bei aller Relationalität auch Trennungen aufrechtzuhalten.⁷ Es ist bei aller Verschiebung in die Umgebung und bei allen Subjektivierungsprozessen durch non-humane *agency* immer noch ein »Mensch«, der sich in der Umgebung entäußert und dadurch produziert wird, wenngleich die Prämissen von Agentenschaft hier nicht-anthropozentrisch gesetzt werden.

Angesichts dieses Einschubs philosophischer Prämissen stellen sich für die weiteren Abschnitte folgende Fragen:

-
- 4 Vgl. Erich Hörl: Die environmentalitäre Situation. Überlegungen zum Umweltlich-Werden von Denken, Macht und Kapital. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 4,1 2018, 221-250.
 - 5 Gérard Granel: Incipit Marx (1969). In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*. Wien 2020, 41-102, 92.
 - 6 Nancy: *Corpus*, 37.
 - 7 Vgl. Frédéric Neyrat: Elements for an Ecology of Separation. Beyond Ecological Constructivism. In: Erich Hörl, James Burton (Hg.): *General Ecology. The New Ecological Paradigm*. London, New York 2017, 101-125. Vgl. auch: Ders.: *The Unconstructable Earth. An Ecology of Separation*. New York 2019.

Wo und wie setzt der Umschlagpunkt einer Medienästhetik in die Umgebung an? Inwiefern wird im Dandyismus Subjektivität produziert? Was sind die Antriebsfaktoren dessen? Welche Metaphern und Narrationen kreisen um diese?

Im folgenden Unterkapitel wird die Frage der Exposition durch die Form der produktiven Blasiertheit und ihrer Metaphern, literarisch-pathologischer Diskurse und ihrer Bedeutung für die Technologie und Umgebungen betrachtet. Darauf folgt in einem zweiten Abschnitt die mit ihr verschränkte Gegenfigur der zersetzenden Langeweile, der *Ennui*, der in gleicher Weise betrachtet wird.

5.2 Produktive Blasiertheit

»Please allow me to introduce myself, I'm
a man of wealth and taste«⁸

Über Geschmack lässt sich, Sprichworten zum Trotz, trefflich streiten. Denn dieser, vor allem wenn er noch vornehmlich als ›guter‹ daherkommt, kann entscheidende Unterschiede ausmachen. Man hat ihn oder man hat ihn nicht. Das vermeintlich so banale ›draw a distinction!‹⁹ ist, wie die Auseinandersetzungen Barbeys und auch Baudelaires zeigen, eine Grundlage des Dandyismus.

Dementsprechend ist es nur folgerichtig, wenn sich eine solch sinistre Figur wie der Luzifer im Song der *Rolling Stones*, um des Hörers Sympathie zu erheischen, nonchalant als Mann von Geschmack und Vermögen vorstellt. »Geschmack haben heißt, einen Unterschied herzustellen, indem man Unterschiede treffen kann, wo andere keine mehr treffen können.«¹⁰

Die Faszination für den Teufel mag zwar schon vielfach Kulturgeschichte geschrieben haben.¹¹ »I've been around for a long, long year«¹² singt Luzifer/Jagger.¹³ Doch schreitet der Pferdefuß seiner infernalischen Majestät nach wie vor durch unzählige Filme, Serien und Bücher. Der Teufel ist »eine Maske ohne Gesicht«¹⁴, die sich zum einen als Medium der Täuschung und Verdunklung, der Mimese, und zum anderen als vermeintliches Alleinstellungsmerkmal nutzen lässt.¹⁵ Satan wird

8 Mick Jagger, Keith Richards: Sympathy for the Devil. *Beggars Banquet*. 1968.

9 Vgl. George Spencer Brown: *Laws of Form*. London 1969. Vgl. dazu auch: Bolz, 95.

10 Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste. In: Albert Kümmel-Schur (Hg.): *Sympathy for the Devil*. München 2009, 33-45, 33.

11 Vgl. Zur ›langen‹ Geschichte des Teufels: Kurt Flasch: *Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie*. München 2015.

12 Mick Jagger, Keith Richards: Sympathy for the Devil. *Beggars Banquet*. 1968.

13 Vgl. Norbert Bolz: What's puzzling you. In: Albert Kümmel-Schur (Hg.): *Sympathy for the Devil*. München 2009, 93-102, 101. (Im Folgenden: Bolz).

14 Luther Link: *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*. München 1997, 209.

15 Vgl. Kapitel 6.

bis heute in popkulturellen Darstellungsweisen¹⁶ gern mit dandyistischen Attributen versehen und auch dem Diskurs des Dandyismus werden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts satanische Züge verliehen. Der Diskurs um den Teufel des Dandyismus oder auch des Dandyismus des Teufels erweist sich als ein Spiel aus Fremd- und Selbstzuschreibungen. In der Fremdbestimmung wird der Dandyismus im Zusammenhang mit dem Satanischen in den Diskurs um die Dekadenz – und dementsprechend ins Pathologische – eingereiht, wie unten weiter ausgeführt wird.

»Der Teufel ist also Vertreter einer Ordnung, die auf Unterscheidung gebaut ist.«¹⁷ Satan erweist sich in der Selbstauskunft des Dandyismus erstens als willkommenes Distinktionsmedium und zweitens im Zusammenhang aus Subjektivierungsstrategie und Produktion eben nicht als irgendeine Metapher, sondern wird in diesem Kapitel als eine zentrale Narration dessen behandelt: So führt der Leibhaftige im Weiteren auf der Suche nach der Exposition und Produktion des Dandyismus durch die nächsten Abschnitte.

Im Gewande Luzifers lässt sich aus einer medientheoretischen Perspektive folgender Zusammenhang pointieren: »Was bleibt, ist nur diese bloße Vermittlungsaktivität, eine Vermittlung, die sich sofort selbst negiert.«¹⁸ Satan ist, folgt man Michel Serres, ein »Spiel des Dritten. [...] Auch er arbeitet am Ausschluß und am Einschluß [...]«¹⁹ So ist im Weiteren der Teufel »nicht [nur F.H.] als Motiv, [...] oder Bild [zu verstehen (F.H.)], sondern sehr viel allgemeiner als Form der Kommunikation.«²⁰

Sisyphusarbeit der Distinktion

Distinktion setzt Beobachtung voraus. Damit könnte man im selben Atemzug den Teufel als das »Maskottchen des Konstruktivismus«²¹ bezeichnen, insofern, dass er

16 Unzählige Filme, Songs und Serien lassen den Leibhaftigen in der einen oder anderen Weise auftreten. Hier seien nur zwei Beispiele der jüngeren Serienlandschaft herausgegriffen: In aller Klischeefülle und Stereotypie ist der Teufel Protagonist der FOX-Serie LUCIFER (2016). In subtilerer und der dekadent-ästhetizistischen Narration des Dandyismus verpflichteter Art und Weise spielt der Diskurs um den Teufel als unterschwelliges Motiv in HANNIBAL eine wesentliche Rolle. (Vgl. Kapitel 3.2 Der Teufel steckt im Dekor).

17 Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste. In: Albert Kümmel-Schur (Hg.): *Sympathy for the Devil*. München 2009, 33-45, 33.

18 Eugene Thacker: Vermittlung und Antivermittlung. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin 2011. 306-332, 315.

19 Vgl. Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt a.M. 1987, 384.

20 Vgl. Niels Werber: Diabolische Kommunikation. Der Teufel in der Kulturtheorie. Vortrag gehalten am 19.07.2006, FU Berlin. »Der Teufel. Stationen einer kulturgeschichtlichen Karriere.«, Das Vortragsmanuskript wurde mir dankenswerter Weise von Niels Werber zwecks Zitation zur Verfügung gestellt.

21 Bolz, 96.

als Beobachter Gottes eine Beobachtung zweiter Ordnung inkorporiert. »Die Trennung von Gott, die ihn jenseits der Grenze des Guten setzt, qualifiziert ihn aber zum Beobachter.«²² Dieser Modus wurde bereits im zweiten Kapitel durch David in ALIEN COVENANT vorgeführt: Satanische Blickordnungen sind Selbstermächtigungsszenarien.

Der Dandy versucht sich, hierbei dem Leibhaftigen verwandt, mittels Inszenierung und Proklamation an die Stelle des Beobachters zweiter Ordnung zu setzen. Diesem wird jedoch der Zugzwang des steten Unterscheidens zum Verhängnis. Denn was passiert, wenn die Unterscheidungen immer wieder nivelliert werden? Wenn die benötigte und gewollte Devianz im wahrsten Sinne des Wortes salonfähig wird?

»Als Original und extravagante Person stellt er [der Dandy (F.H.)] die Ausnahme von der Regel dar, die die Regel bestätigt und damit, obwohl sie zugleich die erforderliche Varietät liefert, das Problem einer Restabilisierung nicht löst. [...] Daher lehnt der Dandy Mode vermutlich ab und nimmt für sich in Anspruch, Trends zu setzen, ohne sich an die Mode zu halten.«²³

Jedoch, wenn die Ausnahme zur Regel wird bzw. die mimetische Elite eingeholt wird, steht der Dandyismus in einer Problemposition. So muss er sich, um in der Rolle der Avantgarde zu verbleiben, als modischer und ästhetischer Vorreiter stets dynamischer Veränderung verpflichten. Dabei begibt er sich zugleich immer in Gefahr, kopiert, nachgeahmt, vereinnahmt zu werden und somit der Allgemeinheit zum Opfer zu fallen. Oder, wie es Niklas Luhmann ausdrückt: »Dem 19. Jahrhundert bleibt nach dem Copieren religiöser Formen nur noch das Copieren als solches. Das Absolute wird zur Geste. Das Unerreichbare wird als Dandy, als Clown, als Straßenjunge symbolisiert.«²⁴ Die Mimesis wird zur Geste für zukünftige Anordnungen. Das bedeutet, dass dem Nachahmungsgefälle eine Dynamik des Abstandnehmens und zugleich eine Idealisierung dieser Ausgeschlossenheit, demnach eine Inanspruchnahme und ein Akt des Einschließens, auf dem Fuße folgt. Die selbsternannte Aristokratie provoziert *stante pede* die Volte der Nivellierung der Statusunterschiede, was wiederum eine Absatzbewegung zur Folge hat. Die (eigene) Subjektivität muss stets weiter produziert werden und führt zu Produktionsdynamiken und -Verhältnissen, die sich ausbreiten.

Ständig das Unerreichbare anzustreben, das Erstaunen der Anderen zu suchen, ohne sich selbst der Blöße des Erstaunens auszuliefern, wie es der Baudelaireische Dandyismus zum Prinzip erhebt, erweist sich als *perpetuum mobile*, in dem Sinne,

22 Norbert Bolz: Böse Theorie. In: Alexander Schuller, Wolfert von Rahden (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin 1993, 279–287, 285. (Im Folgenden: Bolz: Böse).

23 Esposito, 153.

24 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1994, 218.

dass ein ständiger Distinktionsprozess nötig ist, der oft nur vom Eingeholt-Werden durch die Anderen geprägt ist. Distinktion ist Nachahmungsvorsprung. Somit ist der Unterscheidungsprozess immer wieder von Neuem von Nöten. »So sehen wir nur, wie ein angespannter Körper sich anstrengt, den gewaltigen Stein anzuheben, ihn hinaufzuwälzen und mit ihm wieder und wieder einen Hang zu erklimmen [...].«²⁵

Das Wiedereingeholt-Werden, diese Sisypusarbeit der Unterscheidung, stellt eine Grundlage des ästhetischen Prozessierens und Produzierens des Dandyismus dar. Der Dandy steht immer unter Zugzwang und allzu oft bleibt ihm eben nur noch das Böse und Imperfekte als letztes Tabu. »Jeder Unterschied, den man hier operativ beibringt, frevelt an der Perfektion. Insofern ist das Diabolon der Name für die verbotene Differenz schlechthin.«²⁶

Teuflicher Gewährsmann

In seinem Essay *Der Mensch in der Revolte* stellt Albert Camus den Dandy als literarisch-historische Gestalt in eine Reihe mit Nihilisten und Anarchisten verschiedener *Couleur*. Für ihn stehen die Dandys ganz in der Tradition der Gegenreformation und der schwarzen Romantik.²⁷ Man kann zu dem Schluss kommen, für Camus seien die Dandys konservative Revolutionäre *avant la lettre*.²⁸ Der Dandyismus erscheint als eine anti-aufklärerische und anti-humanistische Position: »Denn gerade in einer Gesellschaft der Gutmenschen, die die Menschheit vergöttlicht, kann der Dandy als Antichrist auftreten.«²⁹ Camus nennt Joseph de Maistre, Marquis de Sade, Lord Byron und die Satansfigur aus Miltons *Paradise Lost* (1667) als dandyistische Vorläufer und Gewährsmänner dieser Position.

»Bald heftet er den schmerzlich düstern Blick Auf Eden, das nun lieblich vor ihm lag, Bald auf den Himmel und der Sonne Glanz, Die hoch auf ihrer Mittagszinne thronte; Dann hob er unter Seufzern an: ›Ha, Sonne die mit höchstem Glanz gekrönt, [...] Dich ruf ich an – doch nicht mit Freundes Gruß, Nein dir zu sagen, daß ich deinen Strahl Aufs tiefste hasse, denn er mahnt mich nur, wie herrlich einst ich über dir gethront, Bis Stolz und Herrschsucht mich daniederwarf, Als ich des Himmels einz'gen Herrn bekriegte. [...] Doch all sein Gutes zeugte Böses nur In mir; jedwede Untertänigkeit War mir verhaßt; ich erwähnt, ein Schritt noch

25 Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek 2010, 12. Aufl., 156.

26 Bolz: Böse, 285.

27 Vgl. zum Begriff der schwarzen Romantik: Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1981, 2. Aufl.

28 Zum Dandyismus als einer harten und gefährlichen Position vgl. Kapitel 7.1 Dandyismus der Härte.

29 Bolz, 101.

höher Würd mich zum Höchsten machen und der Schuld Endloser Dankbarkeit entledigen [...]«³⁰

John Miltons Satan ist ein düster-blasierter und gelangweilter Melancholiker,³¹ der zur Galionsfigur für die Affinität des Dandys zum Bösen und Oppositionellen ausgerufen wird. »[B]esessen von – solchen Vorstellungen, wird man begreifen, daß es mir fast unmöglich wäre, aus all diesem nicht den Schluß zu ziehen, daß der vollkommenste Typus männlicher Schönheit niemand anderes ist als *Satan* – wie Milton ihn geschildert hat,«³² bemerkt Baudelaire in seinem Tagebuch *Raketen*. Satan sitzt, halb kauern, halb wankend, in der oben zitierten Schilderung Miltons, auf einem Felsspalt und richtet den Blick auf die Sonne. Er ist, wie der Androide David in *ALIEN COVENANT*, voller Bedauern über seinen Fall und doch voll rebellischem Trotz gegen den göttlichen Schöpfer. Milton inszeniert in seinem Versepos Satan anfangs bewusst als großartigen, schönen Mann, um den Lesenden die Faszination am Bösen vorzuführen.

Luzifer ist der Geist, der stets verneint, um es mit seinem mephistophelischen Bruder im Geiste auszudrücken. Mit aller Vergeblichkeit, sich der Allmacht Gottes zu widersetzen, rollt er in einer ewigen Schleife seinen Felsen der negativen Ästhetik den unüberwindlichen Berg hinauf. Er ist ein ästhetizistischer Sisyphos. Seine Schönheit liegt gerade in der Zwecklosigkeit seines Protestes. Sein Widerstand ist exzessives und exerziertes *l'art pour l'art*. »[D]er Dandy kann sich nur aufstellen, indem er sich entgegenstellt. [...] Immer im Bruch mit der Welt, am Rand, zwingt er die andern, ihn selbst zu erschaffen, indem er ihre Werte leugnet.«³³

Lachend in der Sackgasse

Dieser Stolz des scheiternden Protestes, welchen man durchaus als eine aggressive Form männlicher Eitelkeit oder einer *toxic masculinity*³⁴ adressieren kann, hat, neben der unzweifelhaft destruktiven Komponente, eine hyperaktive, produktive Seite: Der Hegelschüler und Theoretiker eines amoralischen Egoismus, Max Stirner (1806-1856), stellt diesen Diskurs in *Der Einzelne und sein Eigentum* 1845, zeitgleich zu Baudelaire's dandyistischen Exerzitien, auf eine philosophische Basis:

»Unser trotziger Mut. Wir kommen gemach hinter alles, was Uns unheimlich und nicht geheuer war, hinter die unheimlich gefürchtete Macht der Rute, der strengen Miene des Vaters u.s.w., und hinter allem finden Wir Unsere – Ataraxie,

30 Vgl. John Milton: *Das verlorene Paradies. Das wiedergewonnene Paradies*. München 1966, 83f.

31 Vgl. zur Melancholie: Kapitel 5.2 und Kapitel 6.

32 Vgl. Baudelaire: *Raketen*, 202.

33 Camus: *Revolte*, 45.

34 Vgl. Kapitel 7.2.

d.h. Unerschütterlichkeit, Unerschrockenheit, unsere Gegengewalt, Übermacht, Unbezwingbarkeit.«³⁵

Jede Autorität, außer der selbsternannten Aristokratie des eigenen Egos, soll überwunden werden. In der *ataraxia*, der *calmness*, Kälte und Glätte liegt das blasierte Protestpotenzial, welches die (Gegen-)Gewalt determiniert. Stirners Einzelner ist Miltons Luzifer und Baudelaires Dandy in nihilistischer Konsequenz. Die Radikalität von Stirners Position ist nicht nur das Primat egoistischer Selbstreferenzialität bzw. Selbstgenügsamkeit. Seine Theorie ist wesentlich destruktiver, als sie sich in der Tarnung einer aufklärerischen Position maskiert. Stirners »Mir geht nichts über mich!«³⁶ ist keine bloß philosophische Rechtfertigung eines quasi-dandyistischen Narzissmus, sondern affirmativ nihilistisch. Diese nihilistische Radikalität Stirners verdeutlicht sich im Vergleich zu Nietzsche. »Stirner lacht in der Sackgasse, Nietzsche rennt gegen die Mauern an.«³⁷ Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Nihilismus ist ambivalenter als Stirners Proklamationen. Nietzsche ist ein Suchender. Stirner hat seinen Platz gefunden: »Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt.«³⁸ Diese blasierte Ausgangsposition hat, wie weiter zu zeigen ist, seine produktiven Konsequenzen. Diese Distinktionsdynamik lässt sich an der Teufelsmetapher weiter aufzeigen:

Denn angesichts der prozessualen Verwandtschaft des Teufels und des Dandys wird Luzifer zu einem attraktiven Narrativ der sich ansonsten von einem fundamentalen Katholizismus angezogen zeigenden Dandys wie Barbey oder Baudelaire. Hierbei geht es wie so oft und in erster Linie, beim einen wie beim anderen, um Distinktion durch Tabubruch und Provokation. »Der Teufel ist oft nur ›der Andere‹.«³⁹ Die Suche nach Distinktion ist von jenem ständigen, infiniten Prozess geprägt, wie es die Strafe des Sisyphos visualisiert. Ständige Neuerfindung, ein endloser Kreislauf aus Abgrenzung und Eingeholt-Werden durch eine Mimesis der Anderen sind die Triebfedern ihrer Produktion: Die Aufrechterhaltung der Distinktion kann, wie bereits angedeutet, oft nur über Paradoxien bzw. Ambivalenzen erreicht werden, wie beispielsweise sich radikal katholisch zu geben und sich gleichzeitig als fasziniert vom Satanischen zu offenbaren: »Man sagt von mir, ich sei nicht katholisch; man sagt, meine Dichtung sei teuflisch und dämonisch. Was für ein Widerspruch! Nichts ist doch katholischer als der Teufel.«⁴⁰ Das Bekenntnis zum Teufel bzw. zu einem wie auch immer gearteten Satanismus oder oft auch

35 Max Stirner: Der Einzelne und sein Eigentum. In: Hans G. Helms (Hg.): *Max Stirner. Der Einzelne und sein Eigentum und andere Schriften*. München 1968, 33-225, 39. (Im Folgenden: Stirner).

36 Ebenda, 37.

37 Camus: *Revolte*, 53.

38 Stirner, 35.

39 Luther Link: *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht*. München 1997, 209.

40 Eine Aussage, die Baudelaire zugeschrieben wird. Vgl. Victor Fournel: *L'Emancipation* (belg. Zeitung) am 20. April 1865; zitiert von G. Chalier: *Passages, Bruxelles, La Renaissance du*

Okkultismus ist im 19. Jahrhundert ein wirksamer Tabubruch für die stets nach der nächsten Distinktionsmöglichkeit dürstenden Dandys. Baudelaire schreibt in der kurzen Erzählung *Clergeon in der Unterwelt*, die er einem Brief an Félix Nadar beilegt: »Ich glaubte, die Hölle sei der rechte Ort, seinen Adel zu beweisen.«⁴¹ In anderen Worten: »Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische.«⁴²

Das Doppelspiel aus Lichtung und Verbergung, das Vorstoßen und Eingeholt-Werden des ästhetischen Prozesses provoziert einen *Exzess der Distinktion*. Wie im Vorherigen behandelt, zeigt sich Baudelaires ästhetisches Primat als Hervorhebung der Künstlichkeit und des infiniten Prozesses des Dandyismus auch als Absetzung von dem an der Ursprungsfigur Brummell orientierten Narration des »*nascitur non fit*«, oder auch Inkorporations-Dandyismus.

Das vormalige Ideal des Understatements eines Brummell reicht als Orientierung bzw. Inszenierungsformierung nicht mehr aus, um das vom Dandyismus angestrebte ästhetische Primat aufrechtzuhalten. Es bleibt nur die Flucht nach vorn. Die Ästhetik wird zur Mitte des 19. Jahrhunderts vom Kopf auf die Füße gestellt. Statt der Blüte wird der Verfall gefeiert, das Böse wird zum Guten in der Kunst erklärt, und der Teufel erscheint vielen anbetungswürdiger als der christliche Gott. Aus dieser Gemengelage entsteht diese exzessive Dynamik des Distinguierens, die eng verbunden ist mit Diskursen des Ästhetizismus, der Dekadenz und einem Kult des Bösen.

Ein hölzernes Eisen: Ästhetik des Hässlichen

Es ist diese Entladung vorher unsagbarer Diskurse, die es möglich macht, von einer Ästhetik des Hässlichen oder gar einer Ästhetik des Bösen zu sprechen und zu schreiben. Der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz veröffentlicht 1853 eine *Ästhetik des Häßlichen*, in dem er das Häßliche als das »Negativschöne«⁴³ beschreibt.

»Eine Ästhetik des Häßlichen kann manchen ähnlich klingen wie ein hölzernes Eisen, weil das Häßliche das Gegenteil des Schönen ist. Allein das Häßliche ist vom Begriff des Schönen untrennbar [...]. Jede Ästhetik ist gezwungen, mit der Beschreibung der positiven Bestimmungen des Schönen irgendwie auch die negativen des Häßlichen zu berühren.«⁴⁴

Livre, 1947, 166: In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 146.

41 Charles Baudelaire: Briefe 1858-1860. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 6. Les Paradis artificiels. Die Künstlichen Paradiese*. München. 1991, 26.

42 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Stuttgart 2007, 11. (Im Folgenden: Rosenkranz).

43 Vgl. Ebenda, 5.

44 Ebenda, 13.

Rosenkranz nähert sich dieser »negativschönen« Ästhetik an, indem er das Hässliche als die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen begreift.⁴⁵ Anhand verschiedener Kategorien des Unvollkommenen – vom Natur- und Kunsthässlichen über das Widrige und letztlich bis zum Bösen, das er in das Verbrecherische, das Gespenstische und das Diabolische aufteilt – endet die Darstellung des Hässlichen bei der Karikatur. Für die Auseinandersetzung einer dandyistischen Ästhetik als Exzess der Distinktion im auslaufenden 19. Jahrhundert sind vor allem Rosenkranz' Aussagen zum Bösen als dem Diabolischen, als διαβάλλειν (diaballein, d.h. trennen, unterscheiden) von Interesse. »In diese Hölle des Schönen wollen wir hier niedersteigen.«⁴⁶

Rosenkranz koppelt die Frage nach einer nicht nur bloß literarischen oder auch ästhetischen Mode der Satans-Faszination deutlich an die Attribute des Dandyismus. Er bezieht sie auf eine »satanische Schnöseligkeit«⁴⁷ in der Literatur. Indem er diese satanische Mode gleichzeitig in die Diskussion um den Dekadenzdiskurs implementiert, diversifiziert er dandyistische Diskurse in den Kontext um den Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

»Aus den unruhig ermatteten, genußgierig impotenten, übersättigt gelangweilten, vornehm zynischen, zwecklos gebildeten, jeder Schwäche willfahrenden, leichtsinnig lasterhaften, mit dem Schmerz kokettierenden Menschen der heutigen Zeit hat sich ein ideal satanischer Blasiertheit entwickelt, das in den Romanen [...] mit dem Anspruch auftritt, für edel gehalten zu werden, zumal diese Helden gewöhnlich viel reisen, sehr gut essen und trinken, die feinste Toilette machen, nach Patschouli duften und elegante weltmännische Manieren haben.«⁴⁸

Blasiertheit

Hermann Bahr (1863-1934) kennzeichnet in seinen *Studien zur Kritik der Moderne* einen »neuen Satanismus« in Absetzung zur Teufelsanbetung und dem Hexenwesen des Mittelalters: »Er ist nicht die jähe Aufwallung unbändiger Kräfte, sondern kalte Berechnung künstlicher Genüsse. Es ist ein lebemännischer Satanismus.«⁴⁹ Die kalte Berechnung der vor allem als »künstlich« etikettierten Genüsse implementiert eine hedonistisch ästhetizistische Ökonomie in den Zusammenhang des Dandyismus des Teufels bzw. in den Diskurs um den Dandyismus als solchen.

45 Die Nähe des Bösen zum Komischen findet man etwa auch bei Kierkegaard. Vgl. Sören Kierkegaard: *Der Begriff der Angst*. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2010, 3. Aufl., 441-640, 603. Vgl. Kapitel 5.2.

46 Rosenkranz, 11.

47 Ebenda, 357.

48 Vgl. ebenda, 357f.

49 Hermann Bahr: *Kritisches*. In: Ders.: *Kritische Schriften in Einzelausgaben. Band 4. Studien zu Kritik der Moderne*. Weimar 2013, 2. Aufl., 1-33, 29.

Blasiertheit, wie im vorherigen Kapitel bereits kurz angedeutet, wird von Georg Simmel in seiner *Philosophie des Geldes* in einen Zusammenhang mit Verschwendung gestellt. Gerade diese ist ein Topos der Dekadenz.⁵⁰

Aus diesem Bild resultiert eine spezielle, man könnte auch sagen, spielerische Relation des Dandys zum Geld: »Doch der Dandy trachtet nicht nach Geld als nach etwas Wesentlichem; ein unbeschränkter Kredit würde ihm genügen; diese grobe Besitzgier überläßt er den gewöhnlichen Sterblichen«⁵¹, schreibt Baudelaire. Geld ist für ihn niemals Selbstzweck. Die Akkumulation ist ihm fremd. Er entwertet den Kapitalzusammenhang, indem er radikal verschwendet. Geld wird vom Dandy als Medium der Ästhetik instrumentalisiert. Geld – hoch artifiziell, hoch symbolisch – ist ein Parademedium des *l'art pour l'art*. Der Komplex aus Dandyismus, Ästhetizismus und Verschwendung verdeutlicht sich in der ästhetizistischen Literatur. Der archetypische Text dieser Ausrichtung dekadenter Verschwendung ist wiederum Joris-Karl Huysmans Roman *À rebours*.

Die unproduktive Verausgabung durch Luxusgüter, wie im Zusammenhang mit der angesprochenen Schildkröte, findet in Gold und Edelsteinen einen Kulminationspunkt, insofern man nach Georges Bataille das Folgende beachtet: »Juwelen müssen nicht nur schön und glänzend sein [...], sondern erst das Opfer eines Vermögens, dem man ein Diamantenkollier vorzieht, macht das Faszinierende [...] aus.«⁵² Eine akzelerierende Steigerung der Genusserfahrung, die immer subtilere Unterscheidungen erfordert, dient dem Dandy vermeintlich zur Flucht aus oder zur Verweigerung der Produktionszirkulation. Sie hebt aber die Produktion nicht aus der Zirkulation heraus, sondern vielmehr auf eine erweiterte ontologische Ebene. Der Dandyismus macht sie somit vielmehr zur akzelerierten, problematischen Basis seiner Subjektivierung.

Blasiertheit im Zusammenhang mit Produktion erweist sich ebenso als interessanter Faktor für Verschwendungszusammenhänge, der sich, da durch den Verschwendungsakt nichts gewonnen werden kann, letztlich immer nur selbst reproduziert. Georg Simmel hatte, wie im Zusammenhang zur Dingkultur des 19. Jahrhunderts angeklungen, die Blasiertheit innerhalb der Geldwirtschaft bereits in ein Wechselspiel mit der Distinktion gebracht. »Die entscheidende Nüance ist hier also nicht die Entwertung der Dinge überhaupt, sondern die Indifferenz gegen ihre spezifischen Unterschiede [...]«⁵³ Die Blasiertheit ist als Bezeichnung eines ursprünglich pathologischen Zustandes einer Reizüberflutung, einer Übersät-

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

51 Ebenda, 242.

52 Georges Bataille: »Der Begriff der Verausgabung« (1933), in: Ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie*, Berlin 2001, 7–31, 13.

53 Simmel: *Geld*, 335.

tigung aus dem französischen *blasé* entlehnt. Sie steht in einem Assoziationsfeld mit Hochmut, Eitelkeit und Selbstherrlichkeit und gleichzeitig erweist sie sich als diagnostischer Schlüsselbegriff in Prozessen der Abstumpfung, der Emotionslosigkeit, Langeweile und sozialer Distanz des 19. Jahrhunderts.⁵⁴

Blasiertheit umschreibt demnach einen Zustand, der aufgrund exzessiver Genusserfahrung eine lebensüberdrüssige Übersättigung suggeriert. »[B]lasiert ist derjenige, der durch sein Verhalten zu verstehen gibt, niemand sei es wert, seine Aufmerksamkeit zu erregen, nichts gäbe es, was er nicht bereits erlebt und auskosten habe.«⁵⁵ Die vermeintlich so dandyistische Weltgewandtheit schlägt immer wieder in Lethargie und Langeweile um. Durch die schiere Häufung vermeintlicher Genüsse lassen sich gleichsam keine Unterschiede zwischen diesen mehr ausmachen. Die Blasierten können nur durch weiter akzelerierende Steigerung der Genusserfahrung, durch noch feinere Unterscheidungen, durch immer subtilere Distinktionen, die Schleife weiter durchlaufen, um dem *Ennui* kurzfristig zu entkommen. Simmel führt dies in seinem Text *Die Großstädte und das Geistesleben* weitergehend aus. Sein Schlagwort von »der Steigerung des Nervenlebens«⁵⁶ akzentuiert eben jenen Prozess blasierter Produktivitätszwänge.

Neben der in *Der Philosophie des Geldes* bereits aufgezeigten Blasiertheit, welche aus der Distinktionsnivellierung der Dinge in der Geldwirtschaft resultiere, bietet das *environment* der Großstadt nach Simmel einen weiteren Akzelerationsfaktor. Die beschleunigten, künstlichen, nicht-natürlichen Umgebungen der Massenstädte evozieren nach Simmel eine so rasche Folge an Nervenreizen, sodass diese neben dem maßlosen Genussleben als Ursprungsquelle die Blasiertheit als paradigmatischen Seelenzustand des Großstädtlers zufolge habe. Die Ausprägung dandyistischer Blasiertheit zum einen aus der Extrapolation aus dem Satanisch-Luziferischen und zum anderen aus der Subversion der Geldwirtschaft kulminiert in einer künstlichen Umgebung der Großstadt als Manifestierung des Künstlichen, Beschleunigten und Heterogenen.

In den ästhetischen Komplexen des Dandyismus wird das Künstliche in einer Selbstermächtigungsgeste auf die Spitze getrieben. Diese Geste subvertiert die psychopathologische Diagnostik, indem sie das angebliche Phlegma des psychopathologisch Blasierten unterläuft, und zwar vor allem dergestalt, dass der Dandyismus Blasiertheit als produktiven Prozess ausgestaltet. Blasiertheit ist, und darin liegt die Produktivität unter der Perspektive ästhetizistischer Diversifikation »rettungslos in Äußerlichkeiten verstrickt, am Exterieur orientiert.«⁵⁷ Sie strebt nach

54 Vgl. zur Pathologie der Blasiertheit: Nikolaus Petrilowitsch: Zur Psychologie und Psychopathologie der Blasiertheit. In: Ders.: *Charakterstudien*. Basel 1969, 24-38.

55 Ebenda, 26.

56 Simmel: *Großstadt*, 116.

57 Vgl. Nikolaus Petrilowitsch: Zur Psychologie und Psychopathologie der Blasiertheit. In: Ders.: *Charakterstudien*. Basel 1969, 24-38, 27.

Außen, diversifiziert sich in der Relation zwischen Umgebenden und Umgebenem und macht als akzelerierte Form der Ästhetik die Relationalität von Wahrnehmen- und Wahrgenommenen zur Bedingung der Subjektivität in Umgebungen. *Esse est percipi* wird im Dandyismus auf eine radikale Weise zur Bedingung, sowohl ontologisch als auch im Hinblick auf die weitere Auseinandersetzung, technologisch.

Satans-Litaneien

Was lässt sich aus dem zuvorderst Pathologischen der Blasiertheit für den ästhetischen Diversifikations- und Produktionsprozess des Dandyismus ableiten?

Neben den theoretisch-ästhetischen Auseinandersetzungen bei Simmel oder Rosenkranz sorgt auf dem literarischen Tapet des 19. Jahrhunderts eine vermeintliche Satansfaszination spätestens seit Baudelaire nicht nur für Distinktion, sondern evoziert eine literarische Mode des Bösen, Unheimlichen und Esoterischen unter den später als dandyistisch oder in Kritik darauf als dekadent etikettierten Kunstschaffenden. Diese bringen eine spezielle, weit heterogenere und produktive Blasiertheit in Stellung, als es die Psychopathologie diagnostiziert.

Baudelaires *Les Litanies de Satan* (die Satans-Litaneien) ca. 1857, Barbey d'Aurevillys *Les Diaboliques* (Die Teuflischen) von 1874 wie auch Huysmans *Là-bas* (Tief Unten) von 1891⁵⁸ provozieren sowohl Nachahmende als auch massive Kritik in Form eines Degenerations-Diskurses, wie ihn als prominentester Kritiker der Arzt Max Nordau in seinem zweibändigen Werk *Entartung* von 1893 zusammenfasst:

»In der gesitteten Welt herrscht unverkennbar eine Dämmerstimmung, welche sich unter Anderm auch in allerlei seltsamen ästhetischen Moden ausdrückt. Alle die neuen Richtungen [...] der Decadentismus, der Neomystizismus und ihre Unterformen, sind Kundgebungen der Entartung und der Hysterie und mit deren klinisch beobachteten und unzweifelhaft festgestellten geistigen Stigmata identisch.«⁵⁹

Die im Dandyismus produktive Blasiertheit zeigt sich in Hinblick auf die Affinität zum Diskurs um den Teufel nicht nur allein in Form seines hochmütigen Revoltierens, seines *non serviam*, sondern dieses reicht – und darin liegt die dezidierte Leistung der dandyistisch ausgeprägten Literatur – in seiner Produktivität tiefer und über das 19. Jahrhundert hinaus.

Im Falle des lyrischen Sprechaktes in Baudelaires *Les Litanies de Satan* beispielsweise zeigt sich eine weitaus heterogenere Inanspruchnahme Luzifers, als es der ästhetizistisch oder davor der romantische Zugriff anfänglich vermuten lassen.

58 Vgl. Baudelaire: Satans-Litaneien. Vgl. Jules Barbey d'Aurevilly: *Die Teuflischen*. Bremen 2012. Vgl. Joris-Karl Huysmans: *Tief unten*. Zürich 1987.

59 Nordau 1, 79. Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

Baudelaire schreibt: »O du, der klügste und schönste der Engel, Gott, vom Schicksal verraten und der Lobpreisungen beraubt, O Satan, erbarme meines langen Elends dich!«⁶⁰ Auf den ersten Blick findet ein banaler Austausch, eine Umcodierung von Gott und Satan statt. In gewissem Sinne führt Baudelaire damit eine Umwertung der Werte vor.⁶¹ Aber auf den zweiten Blick rückt der Teufel unter der Feder Baudelaires in durchaus weitergespannte diskursive Felder ein, die weitab davon sind, bloß eine Ersetzung des christlichen Gottes zu postulieren. Satan ist sowohl »vertrauter Heiler der menschlichen Ängste«⁶² und gleichzeitig derjenige, der »aus Liebe selbst die Aussätzigsten, die verfluchten Parias die Lust des Paradieses kennen [lehrt]«⁶³, wie auch eine Figur, die »dem Geächteten jenen gelassenen und hohen Blick verleiht, der ein ganzes Volk rings um das Blutgerüst [échafaud] verdammt.«⁶⁴ Satan wird hier zu einer Bezugsgröße der Benachteiligten, der Wenigen und gleichzeitig der Elitären. Er fungiert als Tröster der Ausgestoßenen und als Vermittler einer durch ihn verliehenen Überlegenheit, eben jener produktiven Blasiertheit des Einzelnen gegenüber der Masse. Satan wird zu einer Chiffre der Selbstermächtigung:

Satan wird durch Baudelaires Sprechakt zum »complice subtil«⁶⁵, zu einem Verbündeten, sei es in der Plötzlichkeit des Unfalls (»du, der mit Zauberkraft, die alten Knochen des verspäteten Betrunknen schmeidigt, über den die Pferde trampeln«⁶⁶) oder in der Bewusstlosigkeit des Schlafes (»Du, dessen breite Hand dem Schlafwandler die Abgründe verdeckt hält, der am Rand der Dächer irrt«⁶⁷). Der Teufel rückt durch Baudelaires lyrische Anrufung zum »Stab der Verdammten, Lampe der Erfinder, Beichtiger der Gehenkten und Verschwörer«⁶⁸ und damit in die Position eines Beistandes der Unterdrückten auf. Gleichzeitig wird aus ihm eine prometheische Figur, die die Erfinder und Techniker auf dem Weg der Selbstermächtigung durch die Technik anleitet. Wie bereits in der Deutung Luzifers als

60 Charles Baudelaire: *Satans-Litaneien*, 315. Im Original: »O toi, le plus savant et le plus beau des Anges, Dieu trahi par le sort et privé de louanges/O Satan, prends pitié de ma longue misère!«.

61 Vgl. dazu auch: Roger Cailliois: *Die Geburt Lucifers*. In: Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.): *Riten der Selbstauflösung*. München 1982, 27–33, 27.

62 Vgl. ebenda. Im Original: »Guérisseur familial des angoisses humaines.«.

63 Ebenda. Im Original: »Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits/Enseignes par l'amour le goût du Paradis.«.

64 Ebenda. Im Original: »Toi qui fais au proscrit ce regard *calme* et haut Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.«.

65 Ebenda, 316.

66 Ebenda. Im Original: »Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os/De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux.«.

67 Ebenda. Im Original: »Toi dont la large main cache les précipices/Au somnambule errant au bord des édifices.«.

68 Ebenda. Im Original: »Bâton des exilés, lampe des inventeurs/Confesseur des pendus et des conspirateurs.«.

Sisyphosfigur liegt in ihm ein revolutionäres, politisches Potential im Kampf des unterdrückten Engels, der sich selbst erhebt. Was in der Perspektivierung Baudelaires dabei jedoch hinzukommt und eine produktivere Subversion der pathologischen Verweigerung inauguriert als lediglich die Schönheit des scheiternden Protests, ist der spezifische Charakter blasierter Selbstermächtigung eines satanischen Vermittlers (Mediums). Dieser satanische Vermittler verliert sich eben nicht nur in der Melancholie des schönen Rebellen, sondern elaboriert ein viel weitreichenderes revolutionäres Potential in der Mobilisierung der Technik.

In der literarischen Ansprache Baudelaires wird daraus eben nicht nur eine Artikulation der Distinktion. Walter Benjamin schreibt zu Baudelaires Inanspruchnahme des Teufels: »Satan erscheint in seinem luziferischen Strahlenkranz: als Verwahrer des tiefsten Wissens, als Unterweiser in den prometheischen Fertigkeiten, als Schutzpatron der Verstockten und Unbeugsamen.«⁶⁹ Diese Blasiertheit extrapoliert einen neuen spezifischen und weittragenden dandyistischen Zugang zur Ästhetik und letztlich, über den Künstlichkeitsbezug, vor allem zur Technik und Umgebung. Man kann hierbei von einer sich selbst ermächtigenden Gottgleichheit ausgehen, die über die satanische Blasiertheit codiert wird, welche in technischen und ästhetischen Prozessen ihren Komplex entfaltet. Denn die Blasiertheit in ihrer produktiven Intentionalität steuert auf ein Entäußern zu. Der Dandyismus entwirft sich damit zu einem Ensemble von Künstlichkeiten, das sich als Maskenspiel einer prototechnischen Entwicklung lesen lässt, in dem das Humane dem Non-Humanen den Weg bereitet.

Überdruss und Abwehr

Blasiertheit muss sowohl als Ergebnis der Reizüberflutung als auch als Reizabwehr verstanden werden. Diese Ambivalenz ist auch symptomatisch für den Dandyismus. Marshall McLuhan wendet in seiner Theorie der Elektrotechnik als Exteriorisierung des Zentralnervensystems das Prinzip der Blasiertheit auf technische bzw. technologische Bedingungen an: »Unter körperlichem ›Stress‹ oder bei Überreizung schützt sich das Zentralnervensystem selbst aktiv mit der Waffe der Amputation oder Absonderung [...].«⁷⁰ Dieses Abschottungsprinzip bei Überreizung, welches der Blasiertheit entspricht, appliziert McLuhan im Weiteren auf artifizielle, technische Ensembles. Er begreift die Abschottung vor Sinnes- bzw. Nervenreizen als Form der (notwendigen) Selbstamputation. Diese Aussage, begreift man die Großstadt als hochtechnische Umgebung, weist interessante Konvergenzen zur Theorie Georg Simmels auf:

69 Benjamin: Paris, 20.

70 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel 1995, 2. Aufl., 75.

»Das Prinzip der Selbstamputation, die das Zentralnervensystem sofort vom Druck befreit, läßt sich ohne weiteres auf den Ursprung der Kommunikationsmedien – von der Sprache bis zum Computer – anwenden. Physiologisch spielt das Zentralnervensystem, jenes elektrische Netz, das die verschiedenen Medien unserer Sinnesorgane koordiniert, die Hauptrolle. Was immer seine Funktion stört, muß unterdrückt, lokalisiert oder abgetrennt werden [...]«.«⁷¹

Mit Hilfe von McLuhans Perspektive wirft die Blasiertheit *cum grano salis* einen langen technologischen Schatten. Es ist für den dandyistischen Zusammenhang hierbei nicht belanglos, dass McLuhan diesen Komplex aus Selbstamputation und Selbstbetäubung am Narzissmythos und demnach letztlich am narkotisierenden Spiegelbild entwickelt. Denn ebenso leitet Baudelaire sein Diktum »Der Dandy muß sein ganzes Streben darauf richten, ohne Unterbrechung erhaben zu sein; er muß leben und schlafen vor einem Spiegel«⁷² aus diesem Mythos ab. Genauso spielen, wie angedeutet, Narkose sowie die Akzeleration des Nervenlebens als zwei Faktoren, die man sowohl im Dandyismus als auch in der Medientheorie McLuhans findet, innerhalb »künstlicher Paradiese« eine enorme Rolle. In der Digitalität sowie in der technologischen Umgebung steigert sich die dandyistische Praxis des Spiegeln ins Unermessliche. »Das Leben im Netz ist ein Leben vor dem Spiegel fremder Blicke.«⁷³

Manipulativer Modus der Blasiertheit

Die produktive Blasiertheit in ihrer ästhetischen Ausgestaltung zeigt sich in erster Provenienz in der Literatur. Oscar Wildes Bonmots seiner Paradefigur des blasierten Dandys Lord Henry Wotton elaborieren einen ästhetizistischen Sprechakt der Selbstermächtigung des Künstlichen: »Natürlich sein ist bloß Pose [...]«.«⁷⁴ Ein Kennzeichen einer literarisch formierten Blasiertheit offenbart sich bei Wilde vor allem in einem Rückzug ins Paradox. »Der einzige Weg sich einer Versuchung zu entledigen ist, ihr nachzugeben.«⁷⁵ Oder noch symptomatischer: »Ich liebe das Spiel. Es ist soviel wirklicher als das Leben.«⁷⁶ Neben dem offensiv kokettierend vorgetragenen und letztlich inkorporierten Paradox zeigt sich eine weitere literarische Inanspruchnahme des Blasierten im Modus der Verführung und der Manipulation.⁷⁷

71 Ebenda, 75f.

72 Vgl. Baudelaire: Raketen, 224.

73 Klaus Bartels: Selbstverkunstung, Denaturalisierung, Auflösung: Der Dandy als postmoderner Sozialisationstyp. In: Stephan Porombka, Susanne Scharnowski (Hg.): *Phänomene der De-realisation*. Wien 1999, 225-245, 238.

74 Wilde: Dorian, 15.

75 Ebenda, 29.

76 Ebenda, 93.

77 Vgl. dazu Kapitel 6.2.

Der ästhetizistische Dandy, so scheint es, ist immer auch ein Trickster.⁷⁸ Manipulation wird hierbei als eine mehr oder weniger subtile Einflussnahme verstanden, die sich eines nicht bloß nur ästhetisch induzierbaren Reiz-Reaktionsschemas bedient: Um die blasierten Nerven anzutreiben oder zur Re-Aktion zu zwingen, werden immer raffiniertere (Macht-)Spiele, Szenarien oder Konstellationen ersonnen, die letztlich nur einer dandyistischen Oberflächenrezeption, einer radikalen Ästhetik der Selbst-Zerstreuung dienen.

Dieser manipulative Modus des Blasierten zeigt sich sowohl im Bereich des Amourösen und des Verbrechens als auch in der (politisch-gesellschaftlichen) Intrige. Ebenso prozessiert der Bereich der Manipulation, essentiell für die weitere Betrachtung, auf einer technischen Ebene als Modus der Anpassung und Veränderung der Umgebung. Diese Art der Manipulationsformierung führt zum Topos des Luziferischen zurück, da es den Teufel als den paradigmatischen Verführer, Vertragspartner, Verbündeten aufruft.

»Es lag etwas unheimlich Reizvolles darin, Einfluß auszuüben. Keine andere Tätigkeit kam dem gleich. Seine Seele in eine anmutige Form zu gießen und sie einen Augenblick darin verweilen zu lassen; die Ansichten des eignen Geistes als Echo zurückkehren zu hören [...].«⁷⁹ Diese luziferische Assistenz zeigt sich im Monolog Henry Wottons als Performanz blasierter Selbstermächtigung. Diese wird innerhalb einer Feedbackschleife aus Einflussnahme, Manipulation und zurückgeworfener Wirkung, letztlich selbstbespiegelnd, zum Medium eines revitalisierten aristokratischen Souveränitätskalküls.

Als Paradefigur solchen Taktierens erweist sich neben Wildes Henry Wotton Des Esseintes in *À rebours*. Dieser versucht aus eben jenem beschriebenen Kalkül – vor allem zur eigenen Zerstreuung und zur Kompensation seines *Ennui* – aus einem jungen Mann einen Verbrecher zu modellieren.⁸⁰ Er beeinflusst seine Straßenbekanntschaft dergestalt, dass er den jungen Mann durch die finanzielle Ermöglichung regelmäßiger Bordellbesuche moralisch und physisch zu verderben trachtet, um ihn durch den plötzlichen Entzug der ›Förderung‹ in Konflikt mit dem Gesetz zu bringen.

»Du liegst falsch, aber ganz falsch«, versetzte er. »Die Wahrheit ist, daß ich einfach einen Mörder heranziehen will. Hör gut zu wie ich das begründe. Dieser Junge ist unberührt und in einem Alter, da das Blut kocht; er könnte den Mädchen in

78 Vgl. Erhard Schüttpelz: Der Trickster. In: Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, 208-224.

79 Wilde: *Dorian*, 47.

80 Dies ist im Übrigen ein Sachverhalt, der in *HANNIBAL* reproduziert und ausgestaltet wird. Hannibal Lecter manipuliert alles und jeden in seiner Umgebung. Nur so kann er letztlich so lange als Täter unerkannt bleiben.

seinem Viertel nachlaufen, ehrlich bleiben und sich trotzdem vergnügen, kurz: in den Genuß seines kleinen Anteils am eintönigen Glück bekommen, das den Armen zusteht. Bringt man ihn jedoch hierher, in all diesen Luxus, von dem er nie etwas ahnte und der sich ihm zwangsläufig tief einprägen wird, und schenkt man ihm nun alle vierzehn Tage dies unverhoffte Glück, wird er sich an die Freuden gewöhnen, die seine Mittel ihm versagen. Nehmen wir ferner an, daß sie ihm binnen nur dreier Monate absolut unentbehrlich geworden sind – und ich sie in solchen Abständen zuteile, laufe ich nicht Gefahr, ihn zu übersättigen – und daß ich am Ende dieser drei Monate die kleine Rente streiche, die ich dir im voraus für diese gute Tat bezahlen werde, wird er eben stehlen gehen, damit er sich hier aufhalten kann. [...] Zum Äußersten getrieben, wird er, hoffe ich, den Herrn töten, der zur Unzeit erscheint, während er versucht, dessen Sekretär aufzubrechen [...].«⁸¹

Verführung, respektive Manipulation im dandyistischen Zusammenhang erweist sich auf den ersten Blick als Sprech- und letztlich Schreibakt. Denn selbst die Anekdoten über Brummells Einflussnahmen auf die Londoner Gesellschaft etwa sind schriftlich dokumentierte, literarisch geformte Vermittlungen. Manipulation findet niemals ohne Medium statt, selbst wenn sie durch basale Werkzeuge, wie die, dem Wortstamm bereits abzulesende, menschliche Hand hervorgerufen wird. Das Schreiben über Verführung sowie die Verführung durch das Schreiben, durch die Lektüre, etwa bei Wilde, Huysmans oder auch bei Baudelaire, setzt gleichsam auch eine Verführung, Assistenz durch verschiedenste Medien (Buch, Bild, Graphik etc.) voraus, sodass im Komplex Dandyismus ebenso von einer Verführung zweiter Ordnung durch das ästhetische und technische Medium gesprochen werden muss. Im Falle des *Dorian Gray* gelangt die Exaltation des titelgebenden Protagonisten nach der Lektüre eines bestimmten Buches zur vollen Blüte.⁸² Die literarische Komposition wird zur ästhetizistischen Beschwörungsformel: Rhythmus, Wohlklang, Tempo.

Man könnte meinen, Texte stimmten Sirenengesänge an, die den Leser Dorian Gray in den Bann ziehen und gefangen nehmen. Bücher erweisen sich als Pharmakon, Heilmittel und Gift.⁸³ Sie sind selbst ein künstliches Paradies, ihre Lektüre, wie jedes Lesen grundsätzlich, als solches (be-)rauschend, einnehmend, manipulierend. Eine »Pharmako-Abhängigkeit, mit der die Literatur heimlich immer assoziiert worden ist.«⁸⁴ Oder wie es Friedrich Kittler provokativ diagnostizierte: »Die Bücher, vordem nur reproduzierbare Buchstabenmengen, reproduzieren

81 Huysmans, 90.

82 Vgl. dazu Kapitel 6.2.

83 Vgl. zum Buch als Pharmakon: Bernard Stiegler: *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*. Frankfurt a.M. 2008.

84 Ronell, 17.

fortan selber. Aus dem gelehrtenrepublikanischen Kram in Fausts Studierzimmer ist eine psychedelische Droge für alle geworden.«⁸⁵ Es ergeben sich verschiedene Manipulationsebenen und Ordnungen im dandyistischen Schreib-, Sprech- und Lese-Akt. Diese verweisen nicht nur auf Distinktion und Verweigerung: Denn in prägnanterer Weise wird aus dem vermeintlich blasierten Rückzug eine nach außen drängende Ermächtigungsgeste, ein Vorstoß: »Mehr als einer schreibt wahrscheinlich wie ich und hat schließlich kein Gesicht mehr. Man frage mich nicht, wer ich bin, und man sage mir nicht, ich solle der gleiche bleiben.«⁸⁶ Michel Foucaults Feststellung am Ende der Einleitung der *Archäologie des Wissens* lässt sich als Prozess des Zurücknehmens und Verschwinden des Menschen und ebenso aus philologischer Perspektive als Akt des Lesens akzentuieren, der aus blasierter Perspektive das »Humane« der Lesenden zu nivellieren vorgibt.

Schreiben und Lesen erscheinen, folgt man der Foucaultschen Analyse, als Selbstentzug und als Akt der Maskierung. Der Prozess »kein Gesicht (mehr) haben zu wollen«, sich nicht nur durch das Schreiben, sondern vielmehr durch Lektüre einer bestimmten Literatur zu entziehen, ist ein blasiertes Moment der Distanznahme und eine Selbsterhöhung ins Künstliche.

Der dandyistische Lektüreprozess ist ein aristokratischer Leseakt: »[N]ichts verschlingen, nichts verschlucken, sondern weiden, sorgsam abgrasen, zur Lektüre jener heutigen Autoren die Muße früherer Lesegewohnheiten wiederfinden: ein *aristokratischer* Leser sein.«⁸⁷ Die vom Dandyismus besetzte Lücke der verschwindenden Aristokratie im 19. Jahrhundert wird auch über eine blasierte Lektürehaltung als Aneignungsgeste geschlossen und nicht nur über Verhaltensmuster oder gesellschaftliche Strategien revitalisiert.

Vom Lesen nochmals zurück zur Subjektivierungsstrategie der Exposition: Die Blasiertheit, in ihrer produktiven Spielart, erweist sich als ein Exteriorisierungsprozess dandyistischer Ästhetik in Umgebungen. Der Personenstatus wird unter Priorisierung der Ästhetik und des Artifiziiellen verborgen, maskiert und unterwandert.

Dieser Prozess des Rückzugs des humanen, subjektiven oder auch figuralen Teils des Dandyismus verläuft zugunsten einer auf den ersten Blick paradoxen Proliferation des Nicht-Menschlichen, Künstlichen und Technischen aus einer doch vermeintlich so höchst individuellen Selbststilisierung dandyistischer Figuren. Aus der Blasiertheit einer vornehmlich pathologischen Attitüde der Kälte, Überheblichkeit und Selbstermächtigung bricht sich eine Diversifikationsbewegung dandyistischer Ästhetik Bahn in verschiedenen Ensembles: Es ist eine Proliferation ins

85 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 1900*. München 2003, 143.

86 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981, 30.

87 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M. 1974, 20.

Technische. Im nächsten Abschnitt wird die als Gegenstück zur Blasiertheit in der Produktion von Subjektivität bezeichnete Langeweile elaboriert.

5.3 Zersetzende Langeweile

»So ist die Langeweile nichts anderes als die Auflösung des Schmerzes in der Zeit.«⁸⁸

»Und Langeweile ist das Gitterwerk, vor dem die Kurtisane den Tod neckt.«⁸⁹

Charles Baudelaire richtet sich zu Beginn seiner *Fleurs du Mal* an die Lesenden. In diesen erkennt er verwandte Seelen. Der Teufel wird auch hier als Gewährsmann der Lektüre anempfohlen. »Satan der Dreimalgroße ist es, der auf dem Pfühl des Bösen lange unsern Geist wiegt«.⁹⁰ Wieder steht der Leibhaftige als Puppenspiel-erfügur im Hintergrund. »Der Teufel hält die Fäden, die uns bewegen!«⁹¹ Bemerkenswert bei der lyrischen Ansprache *An den Leser* Baudelaire ist hier nicht allein der abermalige Teufelsbezug, sondern die Konklusion des Gedichts.

Denn die Ansprache schließt mit einem Schmerzensschrei, der die andere Seite teuflisch-dandyistischer Blasiertheit offenlegt und die Produktionsbedingungen sowohl der *Blumen des Bösen* als auch des Dandyismus grundiert. Unter all den von Baudelaire aufgezählten Übeln in Tiermetaphern von »Affen, Skorpionen, Geiern, Schlangen«, in der ganzen »ruchlosen Menagerie unserer Laster«⁹² der letzten beiden Strophen, versteckt sich das böseste und hässlichste der Monster. »Ob es gleich keine großen Glieder [*ni grands gestes*] reckt, noch laute Schreie ausstößt, zertrümmerte es gern die ganze Erde, und gähmend schluckte es die Welt ein«.⁹³

Es ist kein Zustand der großen Geste, wie Baudelaire schreibt, sondern der zersetzenden Subtilität und distanzierten Starre. Aus diesem heraus entlädt sich alles Unglück, alle Gewalt. Die letzte Strophe nennt den Übeltäter beim Namen:

88 Ernst Jünger: Über den Schmerz. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 7. Stuttgart 1979, 143-191, 156. (Im Folgenden: Jünger: Schmerz).

89 Benjamin: *Passagen* 1, 110.

90 Charles Baudelaire: *An den Leser*. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe*. Band 3. *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 55-57. (Im Folgenden: Baudelaire: *An den Leser*). Im Original: »Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste/Qui berce longuement notre esprit encharné«.

91 Ebenda. Im Original: »C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!«.

92 Ebenda, 57.

93 Ebenda. Im Original: »Quoi qu'il ne pousse ni grands gestes ni grand cris/Il ferait volontiers de la terre un débris Et dans un baillement avalerait le monde«.

»Die Langeweile ists! – Das Auge schwer von willenloser Träne, träumt sie von Blutgerüsten, ihre Wasserpfeife schmauchend«⁹⁴. Aus der Langeweile heraus wachsen die Blumen des Bösen, und es wächst die Blasiertheit des Dandyismus. Die zersetzende, schmerzhaft Langeweile erweist sich als fruchtbarer Boden, insofern sie in der Flucht aus ihr Aktivität provoziert. Bevor Baudelaire seine Lesenden in den Garten der bösen Blumen entlässt, adressiert der Dichter seine Leidensgenossen. »[D]u kennst es, Leser, dieses zarte Scheusal, – scheinheiliger Leser, – Meinesgleichen mein Bruder!«⁹⁵ Baudelaires *Ennui* drückt eine Entfremdung des Subjektes in großstädtischen Umgebungen aus und wendet sich an solche reizüberfluteten, blasierten und vom *Ennui* geschüttelten Lesende. »Mit ihrer [der Lesenden (F.H.)] Willenskraft und also auch wohl ihrem Konzentrationsvermögen ist es nicht weit her; sinnliche Genüsse werden von ihnen bevorzugt; sie sind mit dem spleen vertraut, der dem Interesse und der Aufmerksamkeit den Garaus macht.«⁹⁶

Melancholie, ein ganz besonderer Saft

Der Spleen, aus dem Englischen für Milz, als der Sitz der schwarzen Galle (*mélaina cholé*, μέλαινα χολή) wurde von Baudelaire in den *Blumen des Bösen* als Terminus für einen schmerzhaften, zersetzenden Gefühlszustand eingeführt. Die Erkrankungen dieses Organs wurden als Ursache für die daher so bezeichnete Melancholie, die Schwarzgalligkeit, angesehen, welche man heute sowohl mit Depressions- als auch mit Manie-Zuständen gleichsetzen kann.⁹⁷

Mit dem Akzent auf Spleen, Melancholie und *Ennui* knüpft Baudelaire an die antike, bis ins Mittelalter und die Neuzeit breit rezipierte, Säftelehre (Humoralpathologie) an. »Vier Säfte gibt es im Körper: Blut mit Galle, Phlegma, Melancholie.«⁹⁸ Je nachdem welcher Saft überwiegt, ergibt sich das jeweilige Krankheits- und Gemütsbild, welches sich sowohl in die Medizin als auch in die Ästhetik zu einer Typologie, in Form einer Temperamentenlehre, eingeschrieben hat. Überwiegt das Blut, ist man ein heiterer, fröhlicher, aber auch zum Exzess und zur Unstetigkeit neigender Sanguiniker. Überwiegt die (gelbe) Galle, ist die jeweilige Person ein Choleriker, der sich durch Aggressivität, Unausgeglichenheit und Jähzorn auszeichnet. Der Phlegmatiker ist dessen schwerfälliges und träges Pendant.

94 Ebenda. Im Original: »C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire/Il rêve d'échafauds en fumant son houka.«

95 Ebenda. Im Original: »Tu le connias, lecteur, ce mostre délicat/– Hypocrite lecteur, mon semblable, – Mon frère!«.

96 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a.M. 1974, 101-149, 103. (Im Folgenden: Benjamin: Über).

97 Vgl. Kapitel 6.

98 Zitiert nach: Agamben, 31. »Quatuor humores in humano corpore constant: Sanguis cum cholera in phlegma, melancholia«.

Der Melancholiker, der von schwarzer Galle heimgesuchte Typus, ist derjenige, der die weitreichendste kulturgeschichtliche Karriere gemacht hat.⁹⁹ Agamben zufolge wird Melancholie assoziiert mit der Erde, dem Herbst und dem Winter, der Kälte, dem Norden sowie der Farbe Schwarz.¹⁰⁰

»Das physiologische Krankheitsbild der *abundantia melancholiae* umfaßt eine Schwärzung der Haut, des Blutes und des Urins, Verhärtung des Pulses, Sodbrennen, Flatulenz, saures Aufstoßen, ein Sausen im linken Ohr, Verstopfung oder Überschuß an Exkrementen sowie düstere Träume. Unter den Krankheiten die sie hervorrufen kann, werden Hysterie, Raserei, Epilepsie, Aussatz, Hämorrhoiden, Krätze und Selbstmordneigung genannt.«¹⁰¹

Der Melancholiker ist eine grübelnde, verzweifelte und unstete Figur voller Traurigkeit, Ekel und Langeweile. Dem Typus des Melancholikers ist bereits seit Entstehung der Humoralpathologie die Ambivalenz aus Kreativität und Trübsinn eingeschrieben und erlebt in der romantischen Genieästhetik eine breite Ausgestaltung, die sich in den dandyistischen Künstlerfiguren fortsetzt.

Im 19. Jahrhundert, als eine produktive Phase in der kulturgeschichtlichen Entwicklung der Melancholie, sind die (Künstler-)Dandys ihre Protagonisten. Die Langeweile, dieses »delikate Monster«¹⁰², als andere Seite der dandyistischen Proliferation, ist der weitere Gegenstand dieses Abschnittes. Sie soll an dieser Stelle theoretisch-philosophisch bestimmt werden, da diese in den nachfolgenden Kapiteln an Beispielen im Hinblick auf pathologische und politische (Gefahren-)Potenziale behandelt wird.

Wie lässt sich Langeweile näher definieren? Als Anfangsbestimmung in Abgrenzung zu verwandten Begriffen: Das *Topos* des *Ennui*, als Zustand einer quälenden Tatenlosigkeit, grenzt sich ab von Begriffen wie der Muße, als der kontemplativen, angenehmen Form des Nichtstuns, genauso wie vom *Topos* der *acedia*, der Trägheit, die zwar mit dem *Ennui* eine Form des Überdrusses gemeinsam hat, aber im Gegensatz zum *Ennui* einen Zustand eines trotzigen Nichts-tun-wollens, also einen willentlichen Zustand beschreibt.¹⁰³ Näher steht der *Ennui* dem aus dem

99 Vgl. Eckart Goebel: Schwermut/Melancholie. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 5. Postmoderne- Synästhesie. Stuttgart, Weimar 2003, 466-486. Vgl. auch: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a.M. 2006. Vgl. auch: Wolf Lepenies: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998, 3. Aufl.

100 Vgl. Agamben, 31.

101 Ebenda.

102 Vgl. Baudelaire: An den Leser.

103 Wenngleich etwa Giorgio Agamben in *Stanzien* die *Acedia* und den *Ennui* gleichsetzt, sollten diese beiden *Topoi*, unter Bezugnahme auf den willentlichen oder eben unwillentlichen Zustand, getrennt betrachtet werden.

Stoizismus kommendem und im Mittelalter kultiviertem *taedium vitae*, dem Lebenssekel. Oscar Wilde schildert diesen in der ersten Strophe des gleichnamigen Gedichts:

»Mir meiner Jugend eigener Mörder sein
In dieses leere Daseins närrischer Tracht,
zu fühlen, wie Gemeinheit ärmer macht,
Und wie die Seele krankt in Liebespein,«¹⁰⁴

Das Sinnbild für *Ennui*, wie für das *taedium vitae* bei Wilde, ist eine ereignislose Leere, die zersetzend das Subjekt zum »eigenen Mörder« macht. Wenn Subjektivität nicht stets produziert wird, zerfällt sie. Baudelaire beschreibt den Zerfall durch den *Ennui* im Abschnitt *Spleen et Idéal* der *Fleurs du Mal* im Poem *Le Gout du néant* (Gefallen am Nichts). »Die Frühlingssonne hat ihren Duft verloren! Und die Zeit verschlingt mich Minute um Minute, wie einen frosterstarrten Körper ungeheurer Schnee;«¹⁰⁵ nichts scheint mehr einen Reiz auf den lyrischen Sprecher zu haben. Die Zeit quält ihn, und er ist wie in einer Starre in seiner Umgebung eingepfercht. Das Baudelaire'sche Ding-Werden hat seine Schattenseiten und weist so auf eine Problemstruktur der Langeweile hin, die weitere Prozesse anstößt.

Angst, Langeweile, Ekel

Die Qual der Langeweile hat etwas Verzweifelndes. In dieser Qual steckt allerdings auch die Basis dandyistischer Kreativität bzw. Produktivität. Aus diesem Grund stellt Baudelaire die Adressierung der Langeweile als Antrieb seiner *Écriture* den *Blumen des Bösen* voran. Die Langeweile wird nicht nur bei Baudelaire als das Böse und zugleich als der Nährboden der Produktivität etikettiert. Zeitgleich zu Baudelaire veröffentlicht Søren Kierkegaard (1813-1855) 1844 unter Pseudonym seine Schrift *Begriff der Angst*. Im vierten Kapitel wird, wie bei Baudelaire, der Teufel in Anspruch genommen, um zum einen die »Angst vor dem Guten« zu klären und zum anderen eine Form von Mimesis für die Kontrastierung der Angst, Leere und Langeweile zu konstruieren. Der Teufel, am Beispiel des faustischen Mephistophe-

104 Oscar Wilde: *taedium vitae*. In: Norbert Kohl (Hg.): *Oscar Wilde. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Gedichte*, Band 5. Frankfurt a. M 2000, 152. Im Original: »To stab my youth with desperate knives, to wear This paltry age's gaudy livery, To let each base hand filch my treasury, To mesh my soul within a woman's hair«.

105 Charles Baudelaire: *Gefallen am Nichts*. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 207. Im Original: »Le Printemps adorable a perdu son odeur!/Et le temps m'engloutit minute par minute/Comme la neige immense un corps pris de roideur«.

les, ist für Kierkegaard »wesentlich mimisch.«¹⁰⁶ In Anlehnung an Platons Kritik¹⁰⁷ wird diese Mimesis als dämonisch etikettiert. Kierkegaard elaboriert mittels dieser »das ästhetische Problem, wie sich das Dämonische darstellen lasse«.¹⁰⁸ Im Zusammenhang des Dämonischen, des Plötzlichen und der Mimesis formuliert Kierkegaard eine Theorie der Langeweile *en miniature*. Sie ist in Anlehnung an eine These Benjamins zu Baudelaire, »Konjunktion des Modernen und des Dämonischen.«¹⁰⁹ Bezieht man dazu noch Benjamins These mit ein, »daß das Moderne bei Baudelaire nicht allein als Signatur einer Epoche sondern als eine Energie erscheint«¹¹⁰, so steht man vor einer Theorie der Langeweile, die diese, obwohl es auf den ersten Blick wie ein Paradox erscheint, als einen Dynamik anstoßenden Prozess auffasst.

Um Kierkegaards Äußerungen zur Langeweile aufzugreifen, müssen einige Implikationen seiner Theorie angedeutet werden. Bemerkenswerterweise werden Fragen des Dämonischen, der Langeweile und des Plötzlichen¹¹¹ als Frage der Theatralität behandelt. Kierkegaard selbst führt seinen Lesenden (Alltags-)Szenen vor.¹¹² Von der aufgrund eines nicht in die Umgebung passenden Samtlehnstuhls unheimlich gewordenen Wohnung,¹¹³ über den enttäuschenden Kaffeeegenuss beim Konditor seiner Wahl¹¹⁴ wecken die verschiedenen Szenen nur dekadenten Überdruß, den er unter dem Schlagwort der Wiederholung theoretisiert. »Das einzige, was sich wiederholte, war die Unmöglichkeit einer Wiederholung.«¹¹⁵ Aufgrund der Enttäuschung durch diese Unmöglichkeit der Wiederholung, zum Beispiel, dass der Genuss des Kaffees niemals der gleiche sein kann wie am Tag zuvor, stürzt der Briefeschreiber in *Die Wiederholung* (1843) in gelangweilten Lebenskel: »Mein Leben ist bis zum Äußersten gebracht; ich ekele mich vor dem Dasein, es ist geschmacklos ohne Salz und Sinn. [...] Man steckt den Finger in die Erde, um zu riechen, in welchem Land man sich befindet, ich stecke den Finger ins Dasein – es riecht nach nichts.«¹¹⁶ Diese Verzweiflung angesichts eines durch

106 Sören Kierkegaard: Begriff der Angst. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2010, 3. Aufl., 441–640, 601. (Im Folgenden: Kierkegaard: Angst).

107 Vgl. Balke: Mimesis, 166.

108 Kierkegaard: Angst, 603. Der Verweis auf den Panto-Mimen, den stummen Schauspieler, drängt sich dabei ebenso auf, wie der auf den Mimus, den römischen Schauspieler.

109 Benjamin: Passagen 1, 308.

110 Ebenda, 309.

111 Vgl. Zum Diskurs um die Plötzlichkeit: Karl-Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M. 1981.

112 Vgl. Balke: Mimesis, 163.

113 Vgl. Sören Kierkegaard: Die Wiederholung. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2010, 3. Aufl., 327–440, 377. (Im Folgenden: Kierkegaard: Wiederholung).

114 Ebenda, 378.

115 Ebenda, 378f.

116 Kierkegaard: Wiederholung, 410.

Langeweile hervorbrechenden Nihilismus sucht Ablenkung, braucht Reize und Probleme.¹¹⁷ Die Schockstarre wird durch erhöhte Aktivität kompensiert. Dieser Antrieb aus der Langeweile zu fliehen, führt als Form der Auseinandersetzung sowohl zu einem Distanzierungsmodus des (kalten) Denkens als auch zu einer heterogenen Subjektivierungsstrategie einer hyperaktiven Produktivität, wie sie zuvor im Zusammenhang mit der Blasiertheit thematisiert wurde.

Verführung

In seiner Herausgeberfiktion *Tagebuch eines Verführers* (1843), welche als Ende des ersten Teiles seines Hauptwerks *Entweder – Oder* veröffentlicht wurde, lässt Kierkegaard den Herausgeber, den Diener des verführenden Protagonisten Johannes, in der Bemerkung über Randnotizen des Textes seine Manipulationsstrategie als *actiones in distans* bezeichnen.¹¹⁸ Diese Einflussnahme aus der Ferne charakterisiert *cum grano salis* den *Modus Operandi* der Texthandlung. Das *Tagebuch eines Verführers* beschreibt die Verführung der jungen Frau Cordelia durch den Verfasser des Tagebuches Johannes. Dieser versucht, »die Aufgabe eines poetischen Lebens zu realisieren«.¹¹⁹ Er bringt Cordelia dazu, ihre Verlobung *in spe* mit seinem als ›Freund‹ titulierten Rivalen Edvard zu lösen und sich daraufhin mit ihm zu verloben. Von dem Mädchen gelangweilt, manipuliert Johannes dieses jedoch wiederum soweit, ihrer beider Verlobung zu annullieren, um Cordelia ›in Freiheit zu genießen«.

»Nein, wenn man es dahin bringen kann, daß ein Mädchen für ihre Freiheit nur eine einzige Aufgabe hat, nämlich die, sich hinzugeben, daß sie ihre ganze Seligkeit darin empfindet, daß sie sich diese Hingabe geradezu erbettelt und doch frei ist, erst dann gibt es Genuß, dazu gehört stets ein geistiger Einfluß.«¹²⁰

Die Figur des Verführers¹²¹ hat weniger Interesse am Objekt seiner Manipulation, sondern mehr am Gelingen seiner Aktivität, als Flucht aus seinem *Ennui*. Die durch seinen Diener in dessen Vorwort gegebene Charakterisierung Johannes entspricht der eines Dandys. Sie orientiert sich an der zweigeteilten Texthandlung aus Verführung zur Annäherung und Verführung zur Distanznahme: »Im ersten Fall war die Pointe die, daß er egoistisch persönlich genoß, was teils die Wirklichkeit ihm

117 Kierkegaards Theorie der Wiederholung sowie seine Existenzphilosophie können hier nur andeutungsweise dargestellt werden. Vgl. zur Tragweite der Wiederholung für eine Theorie der Mimesis und in diesem Zusammenhang die Stellung der (theatralen) Posse bei Kierkegaard: Balke: *Mimesis*, 162–170.

118 Sören Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*. München 2010, 4. Aufl. (Im Folgenden: Kierkegaard: *Verführer*).

119 Ebenda, 8.

120 Ebenda, 51.

121 Vgl. zum Diskurs um Verführung, Schein und Oberflächenästhetik: Jean Baudrillard: *Von der Verführung*. München 1992, 77ff. (Neuaufgabe: Berlin 2012.)

gab, womit er teils selbst die Wirklichkeit geschwängert hatte; im zweiten Fall verflüchtigte sich seine Persönlichkeit, und so genoß er denn die Situation und sich selbst in der Situation.«¹²² Dieses Wechselspiel bei Kierkegaard bildet die angesprochene Produktion von Subjektivität durch Umgebungswissen ab. Die Situation wird konstituiert, und diese gestaltet im Umkehrschluss wiederum die Subjektivität des Gestaltenden: Umgebenes und Umgebendes sind auch hier unmittelbar verschränkt.

Der Protagonist erscheint als gelangweilter Hedonist, »ein solcher Mensch ist nicht immer das, was man einen Verbrecher nennen könnte, er ist oft selbst von seinen Intrigen getäuscht, und doch trifft ihn eine schrecklichere Strafe als den Verbrecher [...] Seine Strafe hat rein ästhetischen Charakter«.¹²³ Durch zersetzende Langeweile, »in seiner unfruchtbaren Rastlosigkeit«¹²⁴ zu immer größeren Reizen getrieben, sind die Menschen und seine Umgebung Puppen und Staffage zur Produktion seines Theaters. Typische dandyistische und ästhetizistische Muster werden in der Selbstauskunft des Protagonisten ins Spiel gebracht und sind *Bekenntnisse einer Maske*.¹²⁵ Dieser Sachverhalt zeigt sich in beiderlei möglichem Genitiv als das Bekenntnis, eine Maske zu tragen, ebenso wie die Maske als das gestehende Subjekt aufzufassen. Johannes bekennt im *Tagebuch* seine ästhetizistischen Vergehen:

»Welch ein Unterschied: unter dem Himmel der Ästhetik ist alles leicht, schön, flüchtig; wenn die Ethik dazukommt, wird alles hart, eckig, unendlich langweilig. [...] Ich bin ein Ästhetiker, ein Erotiker, der das Wesen der Liebe und die Pointe darin begriffen hat [...].«¹²⁶

Blicke aus der Ferne

Wie bei Kierkegaard und nach ihm in der existenzialistischen Philosophie zu einiger Prominenz gekommen,¹²⁷ spielen Blickregime ebenso im Dandyismus eine konstituierende Rolle. Kierkegaard bereitet diese philosophische Konstellation vor,

122 Kierkegaard: Verführer, 51.

123 Ebenda, 11.

124 Ebenda, 12.

125 Entliehen vom Titel des autobiographischen Romans Yukio Mishimas. Vgl. Ders.: *Bekenntnisse einer Maske*. Zürich 2018. Die Bekenntnisse einer Maske beziehen sich auf die Tradition der autobiographischen *Confessiones* von Augustinus und *Les Confessions* von Jean-Jacques Rousseau. Da die Texte im Sinne Augustinus' aus christlicher Perspektive eines sündigenden Menschen geschrieben sind, werden vor allem die Vergehen und Begierden des jeweiligen Schreibers geschildert. Vgl. Augustinus: *Bekenntnisse*. Zweisprachige Ausgabe. Frankfurt a.M. 1987.

126 Ebenda, 80f.

127 Vgl. das Kapitel: Der Blick in: Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek 2004, 10. Aufl., 457-538.

wie sie ebenso im Dandyismus Baudelaires und später etwa bei Ernst Jünger wesentlich sind.¹²⁸ So gibt Kierkegaards Verführer in seinem Tagebuch Auskunft darüber, wie man *eminus*, aus der Ferne, durch einen vergegenständlichenden Blick, Macht und Einfluss ausübt.

»Zum Handgemenge gehört ein Händedruck, eine Berührung [...] von einem Kuß, einer Umarmung ganz zu schweigen. Wer *eminus* kämpft, kann sich im allgemeinen nur auf sein Auge verlassen; und doch wird er, wenn er Künstler ist, diese Waffe mit solcher Virtuosität zu handhaben wissen, daß er fast dasselbe ausrichtet. Er wird sein Auge mit einer desultorischen Zärtlichkeit auf einem Mädchen ruhen lassen können, die wie eine zufällige Berührung wirkt, er wird imstande sein, sie mit seinem Auge so fest zu packen, als ob er sie mit den Armen umschlossen hielte.«¹²⁹

Der sprunghaft flackernde Blick aus der Ferne ist ein Angriffsakt in Form einer Einflussnahme, die auf der einen Seite eine Subjektivierungsstrategie des Dandys/Verführers und auf der anderen Seite eine Vergegenständlichung der/des Verführten zur Folge hat. Der Weg über die Alltagstheatralität, der im Zusammenhang mit dem Dandyismus ebenso stattfindet, ist für Kierkegaard eine Möglichkeit der Inanspruchnahme und der Distanz zur Subjekt-Werdung.¹³⁰ Kierkegaards Thesen elaborieren eine bemerkenswerte Nähe zum Dandyismus, denn zentrale Motive seines Schreibens sind: Theatralität, Subjektivierung durch heterogene Möglichkeitsentwürfe, Lebenskel, eine Affinität zu christlich gefärbten Schattierungen des Bösen sowie in seiner *Écriture* einen Hang zur Koketterie. So bemerkt Adorno:

»Aber auch der zeitliche Phantasie-Horizont, vor welchem Kierkegaard sich abhebt, scheint der des literarischen Ästheten: weniger der deutschen Spätromantik mehr als Baudelaires. [...]; hat doch Kierkegaard, rückschauend auf die Periode von Entweder/Oder, sich selber einen ›Flaneur‹ genannt und damit dem Bild der eigenen Person zu leibhaftiger Ähnlichkeit mit dem Baudelaireschen Dandy verholten.«¹³¹

Auch im Vorwort zu *Furcht und Zittern* (1843) wird an dandyistische Traditionen angeknüpft, um der Schreibweise eine süffisante Nonchalance zu geben. »Der Verfasser der vorliegenden Schrift ist keineswegs Philosoph, er ist, *poetice et eleganter*,

128 Vgl. Kapitel 7.1 Dandyismus der Härte.

129 Kierkegaard: Verführer, 92.

130 Vgl. zur Alltagstheatralität als eine problematische Subjektivierungsstrategie das nachfolgende Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

131 Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Mit einer Beilage*. Frankfurt a.M. 1974, 20. (Im Folgenden: Adorno: Kierkegaard).

ein Extra-Schreiber [...]. Er schreibt, weil dies für ihn einen Luxus darstellt, der an Behagen und Evidenz gewinnt, je weniger kaufen und lesen, was er schreibt.«¹³²

In Kierkegaards Philosophie entbirgt sich ein ambivalenter Subjektvierungsmodus, der sich bei aller Freiheit, die das Subjekt in seiner eigenen Verantwortung anzunehmen habe, zugleich zum Ding macht, »um sich wie einen Doppelgänger selber zu sehen und zu hören, sich selber in seine all-mögliche Verschiedenheit von sich selber zu zersplitteln und dennoch auf eine solche Weise, daß jede Verschiedenheit man selber ist.«¹³³ Adorno formuliert diesen Zusammenhang im Hinblick auf Kierkegaards Ästhetik: »Wenn autonome, auswählende Subjektivität das Recht der Gegenstände bricht, muß sie sich selber als Preis dafür zahlen.«¹³⁴ Die Subjektivität, die sich in radikalem ästhetischem Primat in Relation zu den Dingen konstituiert und produziert, hebt sich selbst auf, löst sich in der Umgebung auf. Adorno deutet diesen Prozess, historisch-materialistisch, als »Entfremdung«.¹³⁵

Kierkegaard beschreibt unter dem Schlagwort der Verslossenheit in *Begriff der Angst* ein Paradox, welches demjenigen des eingeschlossenen Ausgeschlossenen des Dandyismus nahe kommt, welches genauer im nächsten Kapitel zur *Pathologie der Ästhetik* besprochen wird. An dieser Stelle sei auf den Zusammenhang bei Kierkegaard verwiesen, da er den Diskurs um die Langeweile verdeutlicht. Der Philosoph deutet mit dem Begriffspaar der Offenbarung und der Verslossenheit, welches in der Plötzlichkeit und im Dämonischen mündet, ein Wechselverhältnis an, das an die Relation von produktiver Blasiertheit und zersetzendem *Ennui* erinnert. Die Offenbarung dient als Chiffre für das Gute als »Ausdruck der Erlösung« und steht dem Verslossenen als »dem Dämonischen«, als »der Angst vor dem Guten« gegenüber.¹³⁶ Das Gute als Offenbarung steht hier bei Kierkegaard, wenn man es medientechnisch wendet, für gelungene Vermittlung, Durchsichtigkeit,¹³⁷ Transparenz und Information, während das Verslossene als Opazität bzw. als ein Rauschen ausgelegt werden kann. Diese beiden Modi, Offenbarung und Verslossenheit, sind dialektisch verbunden und beinhalten sich gegenseitig, sind in diesem Sinne ohne einander nicht denkbar.

Dieses Wechselverhältnis charakterisiert Kierkegaard aus christlicher Perspektive entweder als freiwillig angenommene Offenbarung oder, falls nicht, als dämonisch, je nach »Stellung des Individuums zur Offenbarung«. Von Bedeutung ist hierbei die aktive, willentliche Annahme durch das Subjekt. Dagegen erscheint

132 Sören Kierkegaard: Furcht und Zittern. In: Ders.: *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*. München 2010, 3. Aufl., 179-326, 183. (Im Folgenden: Kierkegaard: Furcht).

133 Kierkegaard: *Wiederholung*, 358.

134 Adorno: Kierkegaard, 36f.

135 Vgl. Adorno: Kierkegaard, 51. Vgl. auch Kapitel 6.

136 Kierkegaard: *Angst*, 595.

137 Vgl. ebenda. Fußnote 2.

das Verschlussene als »das unfreiwillige Offenbaren.«¹³⁸ Wichtig ist hierbei, dass man qua Menschsein dazu gezwungen ist, die Wahl zu treffen. Man kann sich der Entscheidung nicht enthalten. Von Interesse ist hierbei der von Kierkegaard angedeutete Verzahnungsprozess vermeintlich konträrer Positionen, etwa der Eingeschlossen- und Ausgeschlossenheit, des Exzess und Entzuges, in den Termini der Verslossenheit und Offenbarung, der Plötzlichkeit und der Kontinuität. Von bemerkenswerter Weitsicht ist dessen Konstatierung eines Wechselspiels auf prozessualer Ebene, ohne den jeweiligen Inhalt (der Botschaft) zu betrachten:

»Sie [die Offenbarung (F.H.)] kann sich in Mienen kundtun, in Blicken; es gibt einen Blick, in dem der Mensch unfreiwillig das Verschlussene offenbart. Es gibt einen anklagenden Blick, der offenbart, was man aus Angst fast nicht verstehen möchte, einen zerknirscht-flehenden Blick, der nicht eben die Neugier reizt, in das unfreiwillige Telegraphiersystem einzudringen.«¹³⁹

Blick, Blickabwehr, entlarvender Blick. Die Konstellationen verschiedener (medientechnischer) Blickregime sind Auseinandersetzungen auf der Suche nach einer Möglichkeit distanzierter, *calmen*, unbekümmerten Sehens. Für Kierkegaard äußert sich im Blick eine Sehnsucht nach der Maske, Tarnung und Täuschung, insofern er die Unmöglichkeit, durch seinen Blick nicht zu vermitteln, demnach die stoisch-dandyistische Unerschütterlichkeit, in Frage stellt. Das »unfreiwillige Telegraphiersystem«, das auf anderen Kanälen als der Sprache prozessiert, ist hier Medium und Darstellung einer Unausweichlichkeit von Vermittlung. Im Spiel aus Verslossenheit und Offenbarung gibt es keine Unvermittelbarkeit. Die Information ist auch bei Kierkegaard primär etwas, das den Unterschied macht: Es ist ein Zustand des Sehens, der versucht, nicht zu viel preiszugeben und doch zu erfahren: Horaz' *nil admirari* klingt hier an, auf das auch Baudelaires »Erstaunen zu machen, ohne selbst erstaunt zu sein« zurückgeht.

Aus diesem verschließenden Kommunikationsakt tritt ein Faktor radikaler Aktivität hervor, den Kierkegaard als das Plötzliche bestimmt. »Das Verschlussene war die Wirkung des verneinenden Sich-Verhaltens in Individualität.«¹⁴⁰ Dieser Fakt ist deckungsgleich mit dem dandyistischen Bezug zum Teufel und dessen *non serviam*, vor allem wenn man Kierkegaards weitere Folgerung einbezieht: »Die Verslossenheit schloß sich ständig mehr und mehr ab gegen die Kommunikation. Die Kommunikation aber ist wiederum der Ausdruck für die Kontinuität und die Negation der Kontinuität ist das Plötzliche.«¹⁴¹ Die Verweigerung der Kommunikation ist selbst ein Kommunikationsakt; aber in Form einer plötzlichen, blasierten

138 Kierkegaard: Angst, 598.

139 Ebenda.

140 Ebenda, 599.

141 Ebenda.

und akzelerierten Aktivität. Oder wie Adorno konstatiert: »Die dämonische Möglichkeit ist aber die der totalen Selbstbehauptung im Trotz. Ganz anderes bedeutet die zerschlagende Schwermut.«¹⁴²

Bringt man den *Ennui* als Faktor einer, wie Kierkegaard schreibt, »Schein-Kontinuität« in Bezug zu dieser Dialektik,¹⁴³ zeigt sich, dass sich eben jene »Schein-Kontinuität der Verslossenheit [...] als das Plötzliche«¹⁴⁴ herausstellt. Langeweile schlägt, parallelisiert zu Kierkegaards These, in radikale, blasierte Produktivität um. Das Wechselspiel aus Blasiertheit und *Ennui* hat dasselbe Movens wie die Flucht aus der (Schein-)Kontinuität der Verslossenheit in die (unfreiwillige) Offenbarung. »In einem Augenblick ist es da, im nächsten ist es fort, und sowie es fort ist, ist es auch gleich wieder ganz und vollständig da.«¹⁴⁵

Auf diesen Prämissen aufbauend, schlägt Kierkegaard einen logischen Bogen, der aus folgender Implikation besteht: Das Verslossene ist das Dämonische. Aufgrund dessen gilt, dass das Verslossene in seinem Wechselspiel zur Scheinkontinuität sich als das Plötzliche herausstellt. So kann Kierkegaard den Schluss ziehen: »Das Dämonische ist das Plötzliche.«¹⁴⁶

Der brütende Teufel

Dieses Plötzlich-Dämonische bringt wiederum eine Theoretisierung des Teufels auf das Tapet der Lagebestimmung der Langeweile. Kierkegaard paraphrasiert zum Einstieg in den Abschnitt in *Begriff der Angst* eine Volkssage: »Sie erzählt, der Teufel habe dreitausend Jahre lang dagesessen und darüber nachgedacht, wie er den Menschen stürzen könne – dann endlich sei es ihm eingefallen.«¹⁴⁷ Aus dreitausendjähriger, brütender Langeweile, Kierkegaard spricht von brütender Verslossenheit, stößt die Aktivität hervor. Dem Dämonischen weist Kierkegaard im Übrigen zeitgenössische Krankheitsbilder des 19. Jahrhunderts zu, die, wie im nachfolgenden Kapitel angedeutet wird, ihre Entsprechungen im Dandyismus und ihren Ursprung in der antiken Melancholie haben. »Eine überspannte Sensibilität, eine überspannte Irritabilität, Neurasthenie, Hysterie, Hypochondrie und so weiter! Sind sämtlich Nuancen davon oder können es sein.«¹⁴⁸

Da der Teufel für Kierkegaard eine Form der Verslossenheit darstellt, äußert sich dieser vor allem durch Schweigen. Hieraus folgert er das eingangs erwähnte

142 Adorno: Kierkegaard, 221.

143 »Die Bewegung, welche sie [die Subjektivität des Menschen (F.H.)] vollzieht, aus sich heraus und in sich den ›Sinn‹ wiederzuerlangen, bedenkt Kierkegaard mit dem Terminus Dialektik.« Adorno: Kierkegaard, 56.

144 Kierkegaard: Angst, 599.

145 Ebenda.

146 Ebenda.

147 Ebenda, 601.

148 Ebenda, 608.

Faktum: »Daß Mephistopheles wesentlich mimisch ist.«¹⁴⁹ Wie bereits an anderer Stelle angeklungen, lässt sich der Teufel als Schauspieler und Manipulator *par excellence* verstehen. Eine wesentliche Form der Performanz des Mephistopheles ist mit Kierkegaard die Geste; »denn alle Verzweiflung und alles Grauen des Bösen zusammengefasst in einem einzigen Wort ist nicht so grauenvoll, wie das Schweigen es ist.«¹⁵⁰ Der Geist, der stets verneint, führt seinen Angriffsakt nonverbal in der gestischen Kommunikationsverweigerung aus. Die einzige Annäherung an diesen mimischen Teufel findet demnach im Theater und für Kierkegaard im Ballett statt.

»Das Mimische kann nun das Plötzliche ausdrücken, ohne daß deshalb das Mimi-sche das Plötzliche ist. In dieser Hinsicht hat Ballettmeister Bournonville großes Verdienst durch die Darstellung, die er selbst von Mephistopheles gibt. Der Horror, der einen ergreift, wie Mephistopheles durchs Fenster hineinspringt und in der Stellung des Sprunges stehenbleibt!«¹⁵¹

Im Sprung deutet sich das Potenzial der brütenden Langeweile an. Es geht darum, die Möglichkeit und Ambivalenz, die Uneinschätzbarkeit zu visualisieren. Wann der Sprung, die Handlung wirklich vollzogen wird, muss bis zur plötzlichen Aktion maskiert werden. Ständig im Sprunge oder »auf dem Sprung« zu sein, bedeutet, jederzeit in Aktivität umschlagen zu können. Damit steht der Teufel unter ständiger Anspannung, dass etwas passiert: »Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten. [...] Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten.«¹⁵²

Der Teufel als klassische Verführer-Figur ist auch im *Tagebuch* nicht weit, wenn-gleich in süffisanter Ironie. Denn durch die Verneinung des Protagonisten wird die Titulierung nur umso mehr bestärkt und dient gleichzeitig dazu, den Kontrahenten herabzuwürdigen, da es im Grunde an dessen Mittelmäßigkeit liegt, das die Trias aus Gretchen, Faust, Mephisto nicht erfüllt werden kann. Edvard eignet sich nicht zum Gegner, da er sich nicht auf Augenhöhe mit Johannes befindet. Er ist eben kein satisfaktionsfähiger Feind, weil er nicht auf der gleichen Ebene ist. Hier elaboriert sich Johannes' Selbstgefälligkeit, die dem Dandyismus und auch dem Teufel in der Literatur des Öfteren zugesprochen wird:

»Wollte ich an bekannte Bilder denken, so könnte ich wohl eine Analogie finden, sofern ich bei mir selbst an Mephistopheles denke; die Schwierigkeit ist jedoch die, daß Edvard kein Faust ist. Mache ich mich selbst zu Faust, so ergibt sich wieder die Schwierigkeit, daß Edvard gewiß kein Mephistopheles ist. Auch ich bin kein Mephistopheles, am allerwenigsten in Edwards Augen.«¹⁵³

149 Ebenda, 601.

150 Ebenda.

151 Ebenda. August Bournonville (1805-1879) war dänischer Tänzer und Choreograph.

152 Benjamin: Passagen 1, 161.

153 Kierkegaard: Verführer, 60.

Agiert der ›Mephistopheles‹ Johannes im Tagebuch nicht nur durch Blicke und Gesten, also mimisch, sondern durch Briefe an sein Objekt der Begierde, wird im *Begriff der Angst* weiter auf das Mimische abgehoben. Wie weiter oben bereits im Zusammenhang mit Kierkegaards Blickkommunikation angedeutet, schwingt in diesem Zusammenhang eine Form des Inhaltslosen, des Schweigens mit.¹⁵⁴ Diesem Inhaltslosen als eine Essenz des Dämonischen ist für Kierkegaard das Langweilige eingeschrieben. Wenn er das Dämonische und Teuflische als das Plötzliche bestimmt hat, so begreift er dieses als »die vollkommene Abstraktion von der Kontinuität vom Vorhergehenden und vom Nachfolgenden.«¹⁵⁵ Das Plötzliche ist der Einbruch der Zeit in das Spiel,¹⁵⁶ als ein abruptes Ereignis, das einen Unterschied ausmacht. Die Langeweile ist für Kierkegaard die Kontinuität, die der Plötzlichkeit entspringt, was er als die »Erstorbenheit« kennzeichnet.¹⁵⁷ Er bestimmt die Langeweile dadurch als einen zersetzenden nihilistischen Zustand. Die Volkssage vom brütenden Teufel dreht sich damit nicht mehr so sehr um das plötzliche Aufspringen des Teufels aufgrund der Erkenntnis, wie der Mensch unterzugehen habe, sondern es »wird durch dieses ungeheure Spatium [der Zeitraum dreitausendjährigen Überlegens (F.H.)] die Vorstellung von der grauenhaften Leere und Inhaltslosigkeit des Bösen hervorgebracht.«¹⁵⁸ Die teuflische Volkssage ist also eine Parabel auf die Langeweile.

Die positiv konnotierte Kontinuität bezeichnet Kierkegaard als die *conditio sine qua non* der Freiheit in Form einer kontemplativen Muße. Dagegen setzt er aber bemerkenswerter Weise nicht nur die Plötzlichkeit, sondern auch eine morbide Ruhe, »die sich der Vorstellung aufdrängt, wenn man einen Menschen sieht, der aussieht, als wäre er längst tot und begraben.«¹⁵⁹ Wird diese morbide Ruhe zur Kontinuität, lässt sie sich als Langeweile bestimmen, aus der man auszubrechen habe. Sonst stehe der Mensch vor dem Abgrund in aller nihilistischer Konsequenz. »Die Langeweile, die Erstorbenheit, ist nämlich eine Kontinuität im Nichts.«¹⁶⁰

Kierkegaard hat mit seiner Auseinandersetzung die Frage nach einer ontologischen Ortsbestimmung aus der Langeweile heraus angestoßen. Die Problematik, die sich daraus ergibt, ist, inwieweit sich dieses Nichts als Potenzial herausstellt.

154 Für Kierkegaard ist der Zusammenhang aus Plötzlichkeit und Verschlossenheit ein kohärentes dialektisches System. »In Beziehung auf das Plötzliche reflektiert die Bestimmung des Verschlossenen auf den Gehalt. Nehme ich nun die Bestimmung des Inhaltslosen, des Langweiligen mit hinzu, so reflektiert dieses auf den Gehalt und das Verschlossene auf die Form, die dem Gehalt entspricht. So schließt sich die ganze Begriffsbestimmung in sich ab; denn die Form der Inhaltslosigkeit ist eben die Verschlossenheit.« Kierkegaard. *Angst*, 604.

155 Kierkegaard: *Angst*, 602.

156 Vgl. Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart 2008.

157 Kierkegaard: *Angst*, 603.

158 Ebenda.

159 Ebenda.

160 Ebenda.

»Ich bin [nicht] Nichts im Sinne der Leerheit, sondern das schöpferische Nichts, das Nichts, aus welchem Ich selbst als Schöpfer Alles schaffe.«¹⁶¹ So wendet Max Stirner die Befindlichkeit des gelangweilten Nichts ins Positive bzw. Produktive. Die zersetzende Langeweile ist ambivalent. Sie ist sowohl die Gefahr sich aufzulösen in die Umgebung als auch ein Sprungbrett in die radikale Aktivität. Die Frage ist demnach, ob sich die Gefährlichkeit des ›gelangweilten‹ Dandyismus auf Umgebenes und Umgebendes appliziert. Denn schon Baudelaire ließ an der Gefährlichkeit der Langeweile keinen Zweifel. Dieses von Baudelaire beschworene Monster ›*Ennui*‹ träumte von ›Blutgerüsten‹, Gewalt und Hinrichtungen.¹⁶²

Ontologische Ortsbestimmung

»Freilich sieht es so aus, als hafteten wir gerade im alltäglichen Dahintreiben je nur an diesem oder jenem Seienden, als seien wir an diesem oder jenem Bezirk des Seienden verloren.«¹⁶³ Martin Heidegger hat 1929 in seiner Freiburger Antrittsvorlesung *Was ist Metaphysik* dieses alltägliche Dahintreiben, was er als Langeweile bestimmt, als einen ontologischen Erkenntnisprozess auf der Suche nach der Eigentlichkeit aufgefasst. Nicht-intentionaler Müßiggang, Überdruß und Lebensekel werden auf der Suche nach demjenigen, was Metaphysik sein solle, zum einen als nichtend bestimmt. Aber insofern Heidegger Sein und Nichts, da »das Sein selbst im Wesen endlich ist«¹⁶⁴, zum anderen als zwei Seiten derselben Medaille auffasst, wird aus der Langeweile eine produktive Möglichkeit. Sie ist für Heidegger die wesentliche Grundstimmung, aus der heraus die zentralen Fragen des Daseins: »was ist Welt, was ist Vereinzelung, was ist Endlichkeit«¹⁶⁵, verschärft her-gestellt werden. Es wird zwischen einer tiefen, der wesentlichen, ontologischen Langeweile und einer Langeweile als eines Gelangweiltwerden »von etwas« unterschieden. Ersteres ist hier von Interesse.

Denn wie vor ihm Kierkegaard formuliert Heidegger zwar auch ein Szenario eines gelangweilten, routinierten Alltags. Aber genau dort in der durchschnittlichen Alltäglichkeit lauert für Heidegger, wie er in *Sein und Zeit* 1927 ausgeführt hat, die Möglichkeit der Daseinsanalytik, d.h. die Möglichkeit des Menschen, sich die Frage nach dem Sinn von Sein stellen zu können.¹⁶⁶ In der Frage, woraus die Metaphysik

161 Stirner, 37

162 Vgl. den Kapiteleinstieg.

163 Martin Heidegger: *Was ist Metaphysik*. In: Ders.: *Wegmarken*. Frankfurt a.M. 2004, 103-122, 110. (Im Folgenden: Heidegger: *Metaphysik*).

164 Ebenda, 120.

165 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 2018, 253.

166 Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 2006, 19. Aufl., Kapitel 4. *Das In-der-Welt-Sein als Mit- und Selbstsein. Das ›Man‹*. Insbesondere §27. *Das alltägliche Selbstsein und das Man*. 126ff.

(das Sein des Seienden) bestehen könne, erhält die Langeweile eine herausgehobene Stellung in der Befindlichkeit, der Stimmung des Daseins (d.h. des Menschen). »So aufgesplittert der Alltag erscheinen mag, er behält immer noch das Seiende, wengleich schattenhaft, in der Einheit des ›Ganzen‹.«¹⁶⁷ Im aufgesplitterten, akzelerierten, produktiven Alltag steckt, unter Einbezug von Heideggers ontologischer Suchanfrage, in aller Heterogenität doch das Ganze, als das Sein des Seienden. Das bedeutet, trotz aller Produktivität und heterogener Ablenkungsvarianten der Aufmerksamkeitszerstreuung des »Man«, dass sich in der Rückseite der Aktivität dieses Ganze »offenbaren« kann. »Selbst dann und eben dann, wenn wir mit den Dingen und uns selbst nicht eigens beschäftigt sind, überkommt uns dieses ›im Ganzen‹, z.B. in der eigentlichen Langeweile.«¹⁶⁸ Diese eigentliche Langeweile begreift Heidegger wesentlicher, und zwar als einen existenzialen Modus, nicht nur als einen bloß konkreten Überdruß. Damit fasst er die Langeweile vielmehr als umfassenden Lebensüberdruß auf. »Sie [die eigentliche Langeweile (F.H.)] ist noch fern, wenn uns lediglich dieses Buch oder jenes Schauspiel, jene Beschäftigung oder dieser Müßiggang langweilt. Sie bricht auf, wenn ›es einem langweilig ist‹.«¹⁶⁹ Das ›ist‹, das Sein, als ein sich in der Stimmung der Langeweile befinden, zeigt eine Perspektive an, die zur zersetzenden Langeweile deutet. »Die tiefe Langeweile, in den Abgründen des Daseins wie ein schweigender Nebel hin- und herziehend, rückt alle Dinge, Menschen und einen selbst mit ihnen in eine merkwürdige Gleichgültigkeit zusammen.«¹⁷⁰ Diese große Gleichgültigkeit, insofern sie eine »Hineingehaltenheit in das Nichts«¹⁷¹ darstellt, ist sowohl zersetzend als auch produktiv. Heidegger konstatiert: »[E]x nihilo omne ens qua ens fit. Im Nichts des Daseins kommt erst das Seiende im Ganzen seiner eigensten Möglichkeit nach, d.h. in endlicher Weise, zu sich selbst.«¹⁷² ›Aus dem Nichts wird (erst) alles Seiendes als Seiendes.‹ oder anders formuliert: Das Nichts ist der Ursprung aller Möglichkeiten. Die Langeweile stiftet so für Heidegger Welt, als Umwelt und Mitwelt.¹⁷³ Sie konstituiert Umgebung.

Damit ist die zersetzende Langeweile als Anzeige nicht nur nihilistischer oder, wie später anzudeuten, pathologischer Prozesse zu verstehen, sondern auch in der Flucht aus ihr steckt die Basis für Produktivität. »Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten. – Nun wäre zu wissen wichtig: der dialektische Gegensatz zur

167 Heidegger: *Metaphysik*, 110.

168 Ebenda.

169 Ebenda.

170 Ebenda.

171 Ebenda, 115.

172 Ebenda, 120.

173 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a.M. 2018, 251ff.

Langeweile?»¹⁷⁴ Dieser Gegensatz wurde im Vorherigen als produktive Blasiertheit eingeführt, in dessen Synthese aus zersetzendem *Ennui* und produktiver Blasiertheit sich der Dandyismus und dessen Subjektivierung verorten lässt.

Das graue Tuch

Giorgio Agamben hat in seinem der *Acedia* gewidmeten Textabschnitt in *Stanzen* im Nachgang zu Baudelaire bemerkt: »Und sollte das Wesen des Dandyismus tatsächlich in einer Religion der Nachlässigkeit oder in einer Kunst der Sorglosigkeit bestehen [...], dann präsentiert er sich nun wie eine paradoxe Aufwertung der *Acedia* [...]«. ¹⁷⁵ Wenngleich Agamben *Ennui* und *Acedia* gleichsetzt, trifft diese Bemerkung einen Kern. Unter der Maske des aufgewerteten Müßiggangs steckt enorme Anstrengung.¹⁷⁶ Im Dandyismus findet eine Umbesetzung bzw. ein produktives Wechselspiel mit dem *Ennui* statt. Reizüberflutung und Langeweile, die durch ständige Reizung entsteht, sorgt für produktive Blasiertheit. »Stimulated by boredom [...] I am stimulated by the boredom of being constantly stimulated.«¹⁷⁷ Durch die großstädtischen, technischen Umgebungen ständig gereizt und gleichzeitig dadurch blasiert, ist der dandyistische Flaneur, der durch diese Umgebung streift, eine Figur des Ausgesetzt-Seins, der Exposition und zugleich der Abwehr. Benjamin nennt die Langeweile, wie bereits angedeutet,¹⁷⁸ ein graues Tuch, in dessen sich der Schläfer wickelt, wenn er träumt. Über die Träume im bunten Seidenfutter reden zu können, hieße die Produktivität der Langeweile nach Außen zu tragen. »Und wenn er erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit.«¹⁷⁹ Der Rhythmus dieses produktiven Träumens ist das Flanieren in den künstlichen Umgebungen der Großstadt und insbesondere der Passagen. In Benjamins dialektischer Schlussfolgerung ist somit die Langeweile ein Entäußerungsprozess. In diesem Sinne kann man seine Aussage, dass »die Langeweile immer die Außenseite des unbewußten Geschehens« sei, sowie auch seine Inbezugsetzung von »Ornament und Langeweile« verstehen.¹⁸⁰ Langeweile ist somit, wie im Zusammenhang von *calm technology* schon im zweiten Kapitel angeklungen, ein glattes Oberflächengeschehen, das sich wie ein Ornament begreifen lässt, unter dem die Aktivität produktiver Blasiertheit prozessiert. Gleichzeitig erweist sich die Langeweile als ein aufnahmefähiger Zustand, wenn die Reize der Umgebung

174 Benjamin: Passagen 1, 161.

175 Agamben, 254. Darin Anmerkung 4.

176 Vgl. dazu Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

177 Morton, 305.

178 Vgl. Kapitel 2.1.

179 Benjamin: Passagen 1, 161.

180 Ebenda, 163.

auf den Gelaugweilten einströmen. Im intentionslosen Flanieren¹⁸¹ wird daraus, historisch-materialistisch betrachtet, eine Konsumerfahrung: »Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs.«¹⁸²

In Bezug auf das angesprochene Baudelaire-Gedicht *Le Gout du néant* konstatierte Benjamin, sein Bild der *Erfahrungsarmut*¹⁸³ aufgreifend: »Für den, der keine Erfahrung mehr machen kann, gibt es keinen Trost. Es ist aber nichts anderes als dieses Unvermögen, was das eigentliche Wesen des Zornes ausmacht.«¹⁸⁴ Wer keine Reize mehr wahrnimmt, auf die er reagieren kann, weil zuvor zu viele Reize auf ihn eingedrungen sind, reagiert darauf gereizt, d.h., um aus dem *Ennui* auszubrechen und der Ereignislosigkeit zu entfliehen, schlägt die Langeweile in aggressive Aktivität um. Der Dandyismus wird so zu einer »herausfordernden Kaste«¹⁸⁵, der es darum geht »die Trivialität zu bekämpfen und sie zu vernichten«¹⁸⁶, schlussfolgert Baudelaire. Der Dandyismus steht vor der Problematik und dem Druck eines Produktivitätszwanges der Blasiertheit als Reaktion auf den *Ennui*. Er verstrickt sich damit immer weiter darin, ein »Herkules ohne Aufgaben«¹⁸⁷ zu sein. Die ambivalente Struktur des dandyistischen Potenziales hat seine Schattenseiten. »Ironically, the dandy's creation carried his demise within itself; the weight of his Janus face was always going to break his neck in the end.«¹⁸⁸

Wenn Benjamin konstatierte, dass Baudelaire's Moderne eine Form der Energie, ein Potenzial sei, so wird in der Gegenläufigkeit des *Ennui* angedeutet, dass, wenn kein Ausbruch möglich ist, keine Aufgabe vorhanden ist, ein Reaktionsdruck aufgebaut wird, der sich früher oder später entladen muss. Die Frage ist, in welcher Form? »Die heroische Moderne erweist sich als Trauerspiel, in dem die Heldenrolle verfügbar ist.«¹⁸⁹ Ist die Rolle noch zu besetzen, weil sie niemand spielen will? Oder spielen kann? Ist die Rolle vielleicht in der Moderne auch zu gefährlich geworden?¹⁹⁰ Oder ist diese Rolle mit der Kulisse verschwommen und in den Hintergrund getreten? Barbey d'Aurevilly schloss seine Rezension zu den *Fleurs du Mal*

181 Vgl. zum Zusammenhang von Flanieren und Gehen: Andreas Meyer: *Wissenschaft vom Gehen. Die Erforschung der Bewegung im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 2013. Vgl. auch: Honoré de Balzac: *Theorie des Gehens*. In: *Pathologie des Soziallebens*. Leipzig 2002, 98-154.

182 Ebenda, 54. Vgl. auch Morton, 305.

183 Vgl. Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften Band II. Aufsätze. Essays, Vorträge*. Frankfurt a.M. 1977, 213-219. (Im Folgenden: Benjamin: *Erfahrung*). Vgl. dazu auch Kapitel 7.1.

184 Benjamin: *Über*, 138.

185 Baudelaire: *Maler*, 244.

186 Ebenda.

187 Ebenda, 245.

188 Philip Mann: *The Dandy at Dusk. Taste and Melancholy in the twentieth Century*. London 2017, 329. (Im Folgenden: *Dandy at Dusk*).

189 Benjamin: *Paris*, 96.

190 Vgl. Zu diesem Thema: Ullrich Bröcklin: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin 2020. Vgl. zu Baudelaire, 59f.

mit folgender Prognose: »Nach den ›Blumen des Bösen‹ gibt es für den Dichter, der sie erblühen ließ, nur zwei Möglichkeiten: entweder er schießt sich eine Kugel vor den Kopf ... oder er wird Christ!«¹⁹¹ Die weitere Proliferationschance des Dandyismus bestünde demnach in der Selbstauslöschung oder der Selbstaufgabe. Die Frage, ob und worin eine dritte Möglichkeit existiert, inwiefern diese für die Betrachtung von Umgebungstechnologie relevant ist und was die Gefährlichkeiten, Potenziale und Strategien des Dandyismus dabei sind, werden die Gegenstände der nächsten beiden Kapitel sein.

191 Jules Barbey d'Aureville: Les Fleurs du Mal. Von Charles Baudelaire 24. Juli 1857. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 4. Nouvelles Fleurs du Mal. Neue Blumen des Bösen. Materialien*. München 1975, 136-146, 146.

