

## 6. Pathologie der Ästhetik

---

### 6.1 Umgebung, Blasiertheit und Mimese

»Wenn die Dandys sich nicht umbringen oder verrückt werden, machen sie Karriere und stehen Modell für die Nachwelt.«<sup>1</sup>

»Verstellung ... Die Kamele glauben an ihre Maske.«<sup>2</sup>

Dandyismus in all seiner medienästhetischen Virulenz ist diskursgeschichtlich betrachtet primär eine Strategie, in Gesellschaftskreisen zu reüssieren und sich zu distinguiieren.<sup>3</sup> Diese Strategie erweist sich in letzter Konsequenz dennoch als deviante Operation. In seiner Distinktionsbewegung ist Dandyismus eine Störung, auf die von Seiten einer Strafökonomie im 19. Jahrhundert reagiert wird, da dieser der Normalisierungsmacht zuwiderläuft. »Die Norm trägt mithin einen Machtanspruch in sich«<sup>4</sup>, der auf Herausforderungen abweichender Couleur reagiert. Otto Mann lässt in seiner Studie 1925 den Dandyismus in drei mögliche Konsequenzen kulminieren. Dandyismus wird entweder »durch die positive Tat überwunden«, womit auf diesen als Strategie in Gesellschaftskreisen zu reüssieren und – falls erfolgreich – diesen abzulegen, angespielt wird, so beispielsweise bei Benjamin Disraeli. »[O]der der Dandy rettet sich aus ihm in eine positive Idee« u.a. in den Katholizismus bei Auréville, Huysmans oder seiner Figur Des Esseintes, »oder er [der Dandy (F.H.)] trägt ihn und seine Konsequenzen zu Ende.«<sup>5</sup> Letzteres ist Gegenstand dieses Kapitels. In der kulturgeschichtlichen Forschung wird in diesem Zusammenhang vermehrt auf historisch-biografische und weniger auf

---

1 Camus: Revolte, 46.

2 Walter Serner: *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen*. München 1984, 35. (Im Folgenden: Serner).

3 Vgl. Kapitel 4 Analoger Dandyismus I.

4 Foucault: Anormale, 72.

5 Mann, 118.

literarisch-ästhetische Beispiele Bezug genommen.<sup>6</sup> Die Betrachtung hier erfolgt anhand ästhetisch-literarischer aber auch – wo es angebracht erscheint – anhand biografischer Beispiele.

Ziel dieses Abschnittes ist es, die Gefährlichkeit des Dandyismus zu illustrieren und die bereits an verschiedenen Stellen aufgekommene Frage nach der Pathologisierung der Ästhetik im Zusammenhang mit den Expositionsformen der produktiven Blasiertheit und dem zersetzenden *Ennui* darzustellen. Hierbei stehen nicht so sehr die Individualpathologien dandyistischer Figuren oder ihre Biografien im Vordergrund der Auseinandersetzung, sondern die den Subjektivierungsprozessen inhärenten Problematiken dandyistischer Ästhetik und ihrer Situierung in der Umgebung.

### Dandys in der Psychiatrie?

Was passiert, wenn Dandyismus bis zur letzten Konsequenz getrieben wird? Was ist ein »ausgetragenes Dandyschicksal?«<sup>7</sup> Welche Normalisierungs- und Disziplinierungsbewegungen der Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts produzieren bzw. provozieren dandyistische Devianz? Bei allem Exzess und aller Proliferation dandyistischer Ästhetik regt sich parallel eine Antwort darauf. Denn Dandyismus wird im Diskurs um den Ästhetizismus und die Dekadenz als eine Gefahr wahrgenommen.<sup>8</sup> »Zugleich wächst während des 19. Jahrhunderts in der Psychiatrie die Tendenz, nach den pathologischen Anzeichen zu suchen, an denen sich die gefährlichen Menschen erkennen lassen: moralischer Wahnsinn, triebhafter Wahnsinn, Entartung.«<sup>9</sup> Dandys werden als gefährliche, auch als gefährdete, Menschen angesehen, die im Zusammenhang etwa mit dem Entartungsdiskurs von der psychiatrisch-polizeilichen Macht in Augenschein genommen werden. Eine literarisch-diskursive Präfigurierung des Dandyismus zeigt sich auch innerhalb des psychiatrischen Diskurses. In der Produktion von Pathologien werden Krankheitsbilder durch psychiatrische Schreibweisen konstituiert.<sup>10</sup> Die Diskursformation um den Dandyismus wird damit erweitert. Der Psychiater und Verfasser eines psychiatrischen Lehrbuches, Emil Kraepelin<sup>11</sup> (1856-1926) beschreibt in seiner Ein-

6 Erbe: Dandys. Vgl. auch: Erbe: Moderner Dandy.

7 Mann, 124ff.

8 Dandyismus ist keineswegs ohne Weiteres mit dem Ästhetizismus und der Dekadenz in eins zusetzen, wenngleich sie eine große gemeinsame Schnittmenge haben. Vgl. Kapitel 4 Analoger Dandyismus I.

9 Michel Foucault: Die Entwicklung des Begriffs des ›gefährlichen Menschen‹ in der forensischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Band 3. 1976-1979, Frankfurt a.M. 2003, 568-594, 582.

10 Vgl. Yvonne Wübben, Carsten Zelle (Hg.): *Krankheit Schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*. Göttingen 2013.

11 Emil Kraepelin war ein Psychiater, auf den das Konzept der *dementia praecox*, eine Vorläufige Bezeichnung für Schizophrenie zurückgeht und gilt unter anderem als Begründer einer

teilung der »Seelenstörungen« Krankheitsbilder, wie sie in verschiedenen Pathologisierungszusammenhängen auch dem Dandyismus zugeschrieben werden. Es lassen sich Parallelen in der literarischen Präfigurierung etwa der »Neurasthenie«, des Größenwahns und vor allem des »manisch-depressiven Irreseins« zu dandyistischen Inszenierungen und zu Topoi des *Ennui* und der Blasiertheit ziehen. So konstatiert Kraepelin Ende des 19. Jahrhunderts zur Neurasthenie<sup>12</sup> oder Nervosität als kontemporärer Krankheit *par excellence*.

»Man hat nicht ganz zu Unrecht die Nervosität als die Krankheit unserer Zeit bezeichnet. In der That liegen in der raschen Steigerung der Anforderungen, die der hastige Fortschritt unserer Culturentwicklung an die geistige, sittliche und körperliche Leistungsfähigkeit des Einzelnen stellt, wichtige Ursachen nervöser Überreizung.«<sup>13</sup>

Das akzelerierte, überreizte Nervenleben wird hervorgerufen unter anderem durch das Leben in künstlichen, technisierten, großstädtischen Umgebungen. Dieses Überreizungstopos wird nicht nur im psychiatrischen Neurasthenie-Diskurs verhandelt, sondern ebenso in die Blasiertheitskomplexe überführt, wie unten weiter ausgeführt wird.

Die Neurasthenie treffe vor allem die »begabteren, lebhafteren und gebildeteren Menschen«<sup>14</sup>, die durch einen dezidierten Lebenswandel dazu prädestiniert seien. »Ein überlastetes, unregelmäßiges und ausschweifendes Leben ohne die ausreichende Erholung durch Ruhe und Schlaf führt auch bei weit geringeren Leistungen viel rascher zur Neurasthenie, als der geregeltere Tagesablauf etwa des Beamten und Lehrers.«<sup>15</sup> Schon der antibürgerliche Tages- und Lebensablauf des Dandyismus disponiert zu solchen diagnostischen Zuschreibungen durch eine Normalisierungsmacht, die sich durch die Unvorhersehbarkeit und Geschwindigkeit dieser Figuren provoziert sieht. In einer protokollarischen Alltagsbeschreibung eines Dandys, datiert auf 1818, erschienen in *Notes and Queries* am 30.03.1907, wird dieses provokative Potenzial eines dandyistischen Lebenswandels, eingedenk der diagnostischen Präfigurierung Kraepelins, deutlich:

»Samstag – Aufgestanden um zwölf, mit verd...en Kopfschmerzen. Daran denken, nach dem Abendessen keinen Regent's Punch mehr zu trinken. Grüner Tee hält

modernen Psychopathologie. Vgl. zu Kraepelin: Yvonne Wübben: *Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts*. Konstanz 2012.

12 Vgl. zur Neurasthenie, Nervenschwäche und Reizbarkeit: Caroline Pross: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen 2013, 246ff. Vgl. auch: Émile Durkheim: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983, 54ff. und Emil Kraepelin: *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studirende und Aerzte*. Band 2, Leipzig 1899, 6. Aufl., 53f. (Im Folgenden: Kraepelin).

13 Kraepelin, 45ff.

14 Ebenda, 51.

15 Ebenda.

wach. Frühstück um eins. [...] Den Schneider und Korsettmacher kommen lassen [...] Drei Uhr – Im Dennet ausgefahren – einige Runden in Pall-Mall, St. James Street und Piccadilly gedreht – Grange's verlassen – [...] drei Gläser Pine getrunken und eines mit Curacao – [...] Fünf bis Sieben. – für den Abend gekleidet – um halb acht gegessen [...] Zwei Gläser Regent's Punch getrunken, auf Eis, und ein großes Glas Madeira – in bester Stimmung in die Oper gegangen [...] Mit dem Dandy Klub im Clarendon diniert. – Kalter Imbiss – ein paar Runden gespielt und recht verkühlt zu Bett gegangen. Sonntag um drei Uhr gefrühstückt [...].»<sup>16</sup>

Diese Alltagsbeschreibung kreist um zwei Pole: Gesellschaftliche Inszenierung und Rauschmittelkonsum, hier von Alkohol. Kraepelin weist dem Vergiftungsirresein durch Alkohol, Morphium und Kokain interessanterweise eine eigene Stellung innerhalb seiner Krankheitslehre zu.<sup>17</sup> Alle drei finden in der dandyistischen Konsumentästhetik ihren Platz.

Der dandyistische *Ennui* und Blasiertheitskreislauf, aus überdrüssiger Langeweile durch Abstumpfung und Nachahmung auf der einen und sich dagegen wehrende hyperaktive, produktive, kreative Blasiertheit auf der anderen Seite, lässt sich in Beziehung setzen zu Kraepelins Deskription und Diagnose des manisch-depressiven Irreseins. Darunter fasst er einen zyklisch verlaufenden pathologischen Prozess. Diesen konstatiert Kraepelin als Wechselanfälle aus »manischer Erregung, Ideenflucht, gehobene Stimmung und Beschäftigungsdrang oder diejenigen einer eigenartigen psychischen Depression mit psychomotorischer Hemmung oder endlich eine Mischung beider Zustände«<sup>18</sup>. Der depressive *Ennui* kann dann in produktive, manische Blasiertheit in akzelerierte Aktivitätszustände, Kraepelin bezeichnet dies als »Beschäftigungsdrang«<sup>19</sup>, umschlagen und richtet sich sowohl auf den humanen Agenten selbst, als auch auf die Umgebung. Aus der Entzugsfigur wird eine Exzessfigur. Das eine bringt immer schon das andere mit hervor. Neben der hyperaktiven, manischen Blasiertheit ist der Dandyismus anfällig für Depressionszuschreibungen. »The dandy's philosophically determined idleness, his complete self-absorption and his coolly analytical nature rather predispose him towards pathological melancholy.«<sup>20</sup>

Hierbei geht es auch für Kraepelin um eine »Gewalt« an Sinneseindrücken, welche eine Überreizung hervorrufen und eine sich damit abwechselnde »auffallende Unempfindlichkeit«.<sup>21</sup> Es geht dabei ebenso um hoch beschleunigte, kurze Wahr-

<sup>16</sup> R.S.B. (anonym): Tagebuch eines modernen Dandys. In: Melanie Grundmann (Hg.): *Der Dandy. Wie er wurde was er war. Eine Anthologie*. Köln, Weimar, Berlin 2007, 13-16, 15f.

<sup>17</sup> Vgl. Kraepelin, Alkoholismus 60-100, Morphium 101-116, Kokain 117-123.

<sup>18</sup> Kraepelin, 361.

<sup>19</sup> Ebenda, 366.

<sup>20</sup> Philip Mann: *The Dandy at Dusk. Taste and Melancholy in the twentieth Century*. London 2017, 39. (Im Folgenden: Dandy at Dusk).

<sup>21</sup> Vgl. Kraepelin, 361.

nehmungsspannen, da immer wieder ein neuer Reiz geschaffen werden muss. »Wenn man daher auch meist im Stande ist, ihre Aufmerksamkeit durch Vorzeigen von Gegenständen, Zurufen von Worten rasch anzuziehen, so schweift dieselbe doch ungemein leicht wieder auf irgend einen neuen Reiz ab.«<sup>22</sup> In der Schilddnung des manischen Erregungszustandes bei Kraepelin schwingt das Potenzial der Gefährlichkeit der Kranken mit. Der mögliche Ausbruch von Tobsucht, Zornesausbrüchen durch erhöhte Reizbarkeit, mangelnde Unterdrückung von Handlungsimpulsen im Beschäftigungsdrang usw. werfen ein Licht auf das Risiko, welches in der Überschneidung solcher Krankheitsbilder und dem Dandyismus liegt. Den Dandyismus als Symptom manisch-depressiver Störung wahrzunehmen, heißt damit auch, diesen als gefährlich wahrnehmen. Denn lässt man die »Kranken« einfach gewähren, werden sie nach Kraepelin immer gefährlicher: »Ausser der Erregung besteht bei unseren Kranken regelmäig auch eine Steigerung der Erregbarkeit. [...] Je mehr man sie reden und gewähren lässt, desto stärker pflegt der Beschäftigungsdrang zu werden [...].«<sup>23</sup> Dandyistische Attribute, wie Eitelkeit, verbale Schärfe gegen seine Gesprächspartner, (pseudo-)aristokratisches Verhalten, gelangweilter oder hyperaktiv-blasierter Habitus, lassen sich in der Diagnostik Kraepelins unter das manisch-depressive Krankheitsbild klassifizieren. Selbst, wenn keine weiteren Symptome vorhanden seien oder aktiv gegen eine Pathologisierung gearbeitet werde:

»Obgleich daher eigentliche Wahnbildungen fehlen, begegnet uns doch regelmäig eine stark übertriebene Selbstschätzung. Der Kranke röhmt seine Leistungen und Fähigkeiten, prahlt mit seinen vornehmen Bekanntschaften, versteht alles am besten, bespöttelt das Treiben Anderer mit vornehmer Geringschätzung und verlangt besondere Anerkennung für seine eigene Person. Demgemäß ist von einer Krankheitseinsicht gar keine Rede [...]. [...] Im Gegenteil fühlt er sich gesünder und leistungsfähiger, als jemals, höchstens etwas erregt durch die unwürdige Behandlung. Die Beschränkungen seiner Freiheit betrachtet er als einen schlechten Witz [...].«<sup>24</sup>

Die Uneinschätzbarkeitsattitüde des Dandyismus provoziert ein erhöhtes Maß an Klassifizierungsversuchen. Die Frage ›Was ein Dandy ist und wie gefährlich dieser sei?‹ kann, etwas spitzfindig, selbst als eine manische Suche bezeichnet werden. Thomas Carlyle schreibt in seiner literarischen Satire des Dandyismus: »Ihn klassifiziert kein Zoologe unter die Säugetiere, kein Anatom sezert ihn mit Sorgfalt: Wann sahen wir in unseren Museen je das Präparat eines Dandys oder ein Exem-

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Ebenda, 367.

<sup>24</sup> Ebenda, 375.

plar davon in Spiritus aufbewahrt?«<sup>25</sup> Kann die Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts diese klassifikatorische Sorgfaltspflicht leisten? Mit Foucault lässt sich sagen, sie entdeckt nicht, sie erfindet. Sie erfindet und produziert den »gefährlichen Menschen« unter den auch der Dandyismus subsumiert werden kann. Wo wird es im Dandyismus gefährlich? In dessen Depressionsaffinität wird beispielsweise eine Problemstruktur eingeschrieben. Unbeteiligt und unproduktiv an der Gesellschaft nur parasitär teilhabend, stellt der depressive Dandy, etwa im Suizid, eine Gefahr für sich, und in noch auszuführenden Nachahmungseffekten eine Gefahr für andere dar.<sup>26</sup> »Suicide not only solves the problem of time, it also confirms the art-like or artificial nature of dandyism.«<sup>27</sup> Die künstliche Natur des Dandyismus ruft weitere Risiken für eine Normalisierungsgesellschaft ab. Kraepelin konstatiert für den typischen manisch-depressiven Kranken: »Was vor allem auffällt, ist seine erhöhte Geschäftigkeit. Der Kranke fühlt das Bedürfniss, aus sich herauszugehen, mit seiner Umgebung in lebhaften Verkehr zu treten, eine Rolle zu spielen.«<sup>28</sup> Als Umgebungsphänomen begriffen, das mit Masken, Tarnungen und Täuschungen operiert, werden Möglichkeiten den Dandyismus zu Pathologisieren deutlich:

»Im äusseren Benehmen des Kranken macht sich gewöhnlich das gehobene Selbstgefühl, die Sucht, hervorzureten, dann aber Unruhe und Unstetigkeit bemerkbar. Er kleidet sich gegen seine sonstige Gewohnheit nach der neuesten Mode, wenn auch vielleicht nachlässig, trägt Blumen im Knopfloch, begiesst sich mit Wohlgerüchen.«<sup>29</sup>

## Alles Theater

Theatralität und modische Extravaganzen werden zu Krankheitssymptomen stilisiert, die im Auftritt dandyistischer Figuren eine Lesbarkeit von Devianz gewährleisten sollen. Denn die eigentliche Strategie des Dandyismus liegt in der Maskierung. »The dandy knows to hide the pathological side of his character through masks, which are second nature to him. Poise and mannerliness serve him as a shield against the world.«<sup>30</sup> Masken zu tragen und diese auch als Masken erkennbar werden zu lassen, weckt das Erkenntnisinteresse einer Macht, die fragt, die wissen will, was dahinter verborgen wird. Eine Maskerade aus Notwehr, die nicht mehr erkennbar werden lassen soll, dass eine Maske getragen wird, getrieben bis zum Exzess, sodass der Träger selbst in exzessiven Fällen nicht mehr bestimmen kann, ob er eine Maske trägt oder nicht, ob er eine Rolle spielt oder nicht, birgt ihr

<sup>25</sup> Carlyle, 365.

<sup>26</sup> Vgl. Émile Durkheim: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983, 130f.

<sup>27</sup> Dandy at Dusk, 36.

<sup>28</sup> Kraepelin, 376.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> Dandy at Dusk, 30.

ganz eigenes Gefahren- und Pathologisierungspotenzial, was unten weiter ausgeführt wird.

»Wenn die Dandys sich nicht umbringen oder verrückt werden, machen sie Karriere und stehen Modell für die Nachwelt.«<sup>31</sup> Albert Camus fasst zusammen, wohin eine bis zum Exzess ausgetragene dandyistische Ästhetik führen kann. Entweder ist sie eine erfolgreiche, nachahmenswerte Strategie, um sich selbst und die Umgebung zu gestalten oder sie führt zur Auslöschung des humanen Agenten, was man als ein völliges Aufgehen in der Umgebung verstehen kann. In den bereits behandelten literarischen Beispielen von *Monsieur Teste* oder *À rebours* bleibt der humane Agent noch bis zu einem gewissen Grad bestehen. Bei Teste etwa erhält sich trotz seiner *ataraxia* ein subjektiver Rest. »Mein Geist ist unitarisch, in tausend Stücken«<sup>32</sup>, schreibt Valéry in seinen mit *Ego* betitelten Cahiers (Notizheften). Aus den Wänden des Interieurs ruft es zu einem gewissen Grad selbst bei Teste noch *Ego!* In *À rebours* stellt es sich ähnlich dar: Des Esseintes' Versuche der Selbstverkünstlichung, etwa durch seine Ernährung durch Klistiere, die Raumgestaltung durch künstliche Blumen etc., enden im Zusammenbruch. Des Esseintes nutzt gleichsam den Notausgang des Katholizismus, bevor er an seinem Spleen endgültig zu Grunde geht. Allerdings kann man das Einschwingen in das Überlieferungsgeschehen des Katholizismus ebenso als eine Auflösungserscheinung des humanen Agenten als »Wille zur Selbstaufgabe, zum Vergessen, zur Verantwortungslosigkeit«<sup>33</sup> auffassen.

### **Produktive Blasiertheit, die zweite**

Von Interesse ist im Weiteren ein anderer Aspekt, der sowohl von Huysmans, als auch von Valéry literarisch aufgearbeitet wird: Der hier bereits beschriebene Prozess produktiver Blasiertheit: »Huysmans [ebenso Valéry (F.H.)] setzt seinen Protagonisten in den zeitgenössischen psychologischen Diskurs, der die Neurose nicht nur als Nervenkrankheit definiert, sondern ihr auch hohes kreatives Potenzial zuschreibt.«<sup>34</sup> Wobei infrage zu stellen ist, ob man Blasiertheit als Neurose bezeichnen kann, oder nicht vielmehr als eine Bewältigungsstrategie derselben. Blasiertheit wurde im Vorherigen als Bezeichnung eines (pathologischen) Zustandes der Reizüberflutung, Übersättigung, und als Prozess der Abstumpfung, Emotionslosigkeit und sozialen Distanz des 19. Jahrhunderts eingeführt sowie als ein prototechnisches Verfahren der Verbergung und Tarnung bei gleichzeitiger immenser Produktivität. Von Interesse für die weitere Beobachtung eines Aufgehens in der

31 Camus: Revolte, 46.

32 Paul Valéry: *Cahiers/Notizhefte I*. Frankfurt a.M. 1987, 2. Aufl., 57.

33 Mann, 122.

34 Anne-Berenike Rothstein: 3.16 Dekadenter Exzess des Materiellen: Joris-Karl Huysmans' *À rebours* (1884) In: Susanne Scholz, Ulrike Vedder (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin 2018, 289-296, 293.

Umgebung ist Georg Simmels Konstatierung, dass »alle Dinge in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung [erscheinen (F.H.)], nicht wert, sich dadurch zu einer Reaktion, insbesondere des Willens, aufregen zu lassen.«<sup>35</sup> Hier wird sowohl auf die Suche nach *agency* in der Umgebung hingewiesen, und somit auf eine prototechnische Operation der Adressierung der Dinge untereinander, als auch auf ein vermeintliches pathologisches Verhalten der Großstadtbewohner. »Die entscheidende Nüance ist hier also nicht die Entwertung der Dinge überhaupt,« schreibt Simmel weiter: »sondern die Indifferenz gegen ihre spezifischen Unterschiede, da aus diesen gerade die ganze Lebhaftigkeit des Fühlens und Wollens quillt, die sich dem Blasierten versagen.«<sup>36</sup> Die Blasiertheit wird zum einen als Großstadtphenomen betrachtet und zum anderen als ein dem Geldverkehr inhärenter Sachverhalt. »Sie [die Blasiertheit (F.H.)] ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize [...]. Wie ein maßloses Genußleben blasiert macht, weil es die Nerven so lange zu ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktion mehr hergeben [...].«<sup>37</sup> Richard von Schaukal lässt in einem fiktiven Nachruf auf seine literarische Dandy-Figur Andreas von Balthesser über diesen Zusammenhang räsonieren: »Andreas gebrauchte das Dandytum wie ein Korsett. Der Dandy war ihm ein Bedürfnis, Notwehr.«<sup>38</sup> Blasiertheit bedeutet damit auch Reizschutz gegen die massierten und akzelerierten Wahrnehmungen.

Der blasierte Produktivitätszwang, ein Distinktionsexzess, welcher ständig weiterlaufen muss, um nicht von der Normalisierung durch die anderen und durch den eigenen *Ennui* eingeholt zu werden, fordert seinen Tribut. Oder, wie Benjamin es im Hinblick auf Baudelaire formuliert: »Die letzte Reise des Flaneurs: der Tod. Ihr Ziel: das Neue.«<sup>39</sup> Auf der Suche nach dem stets Neuen zu sein, ist gleichzeitig eine Suche nach dem vorher verlorenen Reiz und dabei auch paralleler Versuch des Reizschutzes gegen den ständigen Reizdruck, der verursacht wird durch affizierende künstliche, großstädtische Umgebungen. Dieses Spannungsverhältnis aus Reizursache und Reizschutz, aus Blasiertheit und Produktivität, kann bis zur Auslöschung des humanen Agenten führen: »Die Redeweise von blasierter Intelligenz zielt also auf eine Übersetzung des Modells von Reizschutz und Realitätsprüfung in eines, in dem sich konstruierte Identitäten fiktional

<sup>35</sup> Simmel: *Geld*, 335.

<sup>36</sup> Ebenda.

<sup>37</sup> Simmel: *Großstadt*, 121. Vgl. dazu: Urs Stäheli: Distanz und Indifferenz. In: Rüdiger Lautmann, Hanns Wienald (Hg.): *Georg Simmel und das Leben in der Gegenwart*. Wiesbaden 2018, 169–191, 173f. (Im Folgenden: Stäheli).

<sup>38</sup> Schaukal, 114.

<sup>39</sup> Benjamin: *Passagen* 1, 55.

und wirklich changieren lassen.«<sup>40</sup> Damit wird Blasiertheit zu einer produktiven Bewältigungsstrategie. Es bedeutet – bei aller darauf respondierender Pathologisierung – gleichzeitig mittels eines durch Abwehr ausgelöstem Auslöschen und Verbergen ununterscheidbar zu werden von der Umgebung. So versucht der Dandyismus von der Normalisierungsmacht nicht unmittelbar als distinguierte, d.h. gefährliche, Figur wahrgenommen zu werden: »Nur darin vermag das Entscheidende zu gelingen: Reizschutz gegenüber den übermächtigen Identifikationsmächten.«<sup>41</sup> Nicht der Masse aufzufallen, sondern nur Eingeweihten, sich nicht affizieren und nicht »vom Gesehenwerden durchdringen«<sup>42</sup> lassen. Sich über bestimmte Codes zu verständigen und die selbsternannten Adelsmerkmale subtil anzuwenden, ist ein Oberflächenprozess dandyistischer Ästhetik, der dazu dient, die paradoxale Struktur eines eingeschlossenen Ausgeschlossenen auszuhalten. Dieser anhaltende Prozess ist trotz aller vorgegebener Distinktionsideologie abhängig von der Gesellschaft und ihren Nachahmungsprozessen und muss sich dennoch abstoßen, um sich instand zu halten: »Ein Dandy mag ein blasierter, vielleicht auch ein leidender Mensch sein; in letzterem Falle jedoch wird er lächeln wie der Lakedämonier unter dem Biß des Fuchses«<sup>43</sup>, beschreibt Baudelaire die paradoxe Situation.

## Theater und Selbstermächtigung

Dieser kontinuierliche Spannungsbogen vermeintlich so diametraler Positionen von Einschließen und Abgrenzen ist eine ständige Zerreißprobe, die in Auflösungsprozesse führt. Entweder in eine Auflösung als Chance, sich abzuschotten, zu schützen und zu tarnen, was eine starke Position erfordert oder als Auslöschung und Verlust der eigenen *agency*: »[D]enn jemanden als Dandy zu bezeichnen, heißt, ihm ein Äußerstes an Charakter und hohe Einsicht in das moralische Triebwerk der Welt zuzuschreiben; andererseits jedoch strebt der Dandy nach Unempfindlichkeit [...].«<sup>44</sup> In der Umgebung aufzugehen, die Sehnsucht nach der Auflösung der humanen Agentenschaft, zumindest auf einer Wahrnehmungsfläche, und dennoch als symmetrischer Teil der Handlungskette zu erscheinen, kann nur erkauft werden durch ein gehöriges Maß an versteckter Kontrolle durch *Désinvolture* und *ataraxia*. Es stellt sich im Heraus- und Hineintreten in die Umgebung eine Frage der Selbstermächtigung, die in die eine, wie in die andere Richtung niemals

40 Rudi Thiessen: *Urbane Sprachen – Proust, Poe, Punks, Baudelaire und der Park. Vier Studien über Blasiertheit und Intelligenz. Eine Theorie der Moderne*. Berlin 1997, 85.

41 Ebenda, 85.

42 Juliane Vogel: »Who's there?« Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater. In: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, 22–37, 22. (Im Folgenden: Vogel).

43 Baudelaire: Maler, 243.

44 Ebenda, 222.

völlig gelingen kann, ohne problematisch zu werden.<sup>45</sup> Nietzsche beschreibt dies in der *Geburt der Tragödie*:

»[E]r gewahrte etwas Incomensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich rätselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes. Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der in's Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien.«<sup>46</sup>

Im umgekehrten Falle, der Auflösung in die Umgebung, existiert ebenso ein figuraler Restbestand, da es kein gänzliches Verschwinden gibt, ohne die Abgabe des Handlungsstatus. »Verstellung, Maskierung und Unwissen tragen zu gleichen Teilen zu ihrer [der Wiedererkennung (F.H.)] Verdunkelung bei und hintertreiben die volle Manifestation der Person im Moment ihres öffentlichen Erscheinens.«<sup>47</sup> Dieses Paradox von Täuschung, Tarnung und Selbstermächtigung ist ein gefährlicher und gefährdender Prozess, nicht nur für die Subjektivität des Agenten, sondern ebenso für eine Normalisierungsmacht:

Denn ein Komplex aus Oberflächenruhe und dahinterliegenden Prozessen, birgt dabei das Potenzial, als eine transgressive Gefahr für eine Gesellschaft wahrgenommen zu werden. Denn versteht man dieses Aufgehen in die Umgebung als Verkleidung, Täuschung oder Manipulation derselben, stellt Dandyismus ein bedrohliches Szenario für eine Macht dar, die nach einer eindeutigen Identifizierbarkeit von Individuen fragt.

»Der Dandy existiert in einem System von Täuschungen, im steten Austausch des Seins gegen den Schein. Diese Täuschung, ursprünglich auf die Umwelt gerichtet, nimmt bald den verhängnisvollen Charakter an, der ihren tieferen Ursprung verrät. In Unwahrheit geboren, sie auslebend, wird der Dandy fortschreitend in sein eigenes Gewebe verstrickt.«<sup>48</sup>

Die Frage der Identifizier- und Adressierbarkeit ist eine, die vom 19. bis zu den smarten Umgebungen des 21. Jahrhunderts seine Brisanz nicht verliert, sondern vielmehr an Schärfe gewinnt, denn – wie bereits an anderen Stellen angedeutet – Adressier- und Identifizierbarkeit ist heute eben keine alleinige Problematik humarer Agenten.

45 Vgl. Vogel, 24. Vor allem im politischen Zusammenhang und Fragen der Souveränität seit bzw. mit der antiken Tragödie im Heraustreten eines einzelnen Sprechers/Sängers aus dem Chor.

46 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Kritische Studienausgabe Band 1*. München 2012, 9. Aufl., 80. Vgl. auch: Vogel, 30.

47 Vogel, 28.

48 Mann, 124.

## Mimétisme

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer konstatieren im Anhang der *Dialektik der Aufklärung* (1947) zu einer »Theorie des Verbrechers« eine Entwicklung, wie sie Otto Mann für den Dandyismus zwanzig Jahre zuvor aufzeigt. Aus ihrer Betrachtung heraus werde der Verbrecher im 19. Jahrhundert zu einer gefährlichen Figur, wenn zwischen dieser und dem Hintergrund nicht mehr unterschieden werden könne:

»Die Kraft, von der Umwelt sich als Individuum abzuheben und zugleich durch die konzessionierten Formen des Verkehrs mit ihr in Verbindung zu treten, um in ihr sich zu behaupten, war im Verbrecher angefressen. Er repräsentierte die dem Lebendigen tief einwohnende Tendenz, deren Überwindung das Kennzeichen aller Entwicklung ist: sich an die Umgebung zu verlieren anstatt sich tätig in ihr durchzusetzen, den Hang sich gehen zu lassen, zurückzusinken in Natur.«<sup>49</sup>

Dieses Verschwinden, sich zu entziehen und gleichzeitig unverfügbar, nicht involviert zu sein, provoziert auch bei Adorno und Horkheimer eine Normalisierungsmacht. »Gegen solches Verfließen, das ohne bestimmtes Bewußtsein, scheu und ohnmächtig noch in seiner brutalsten Form die unbarmherzige Zivilisation zugleich imitiert und zerstört, setzt diese die festen Mauern der Zucht- und Arbeitshäuser, ihr eigenes steinernes Ideal.«<sup>50</sup> Der Passus zum Verbrecher aus der *Dialektik der Aufklärung* reagiert auf die Thesen Roger Caillois (1913-1978) zur *Mimétisme*,<sup>51</sup> der sich – hierbei an Baudelaire<sup>52</sup> orientierend – fasziniert zeigt von Modi »der inneren Entleerung und der Entpersönlichung«.<sup>53</sup> Der Begriff der *Mimétisme* verweist auf eine Form der Nachahmung, die verbunden ist mit Modi der Verkleidung, Verstellung, Maskierung bzw. mit »Travestie, Tarnung und Einschüchterung«.<sup>54</sup> Betrachtet man den Dandyismus aus dieser Perspektive als eine problematische Variation der Mimese, ist damit diese ästhetische Konstellation als eine Entfremdungsfigur aufgerufen.

49 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 2004, 15. Aufl., 240f. (Im Folgenden: Adorno, Horkheimer).

50 Ebenda, 241.

51 Das französische *mimétisme* ist die Übertragung des englischen Begriffes der mimicry. Im Weiteren wird in diesem Sinne von Mimese, in einigen Texten auch von Mimetismus, gesprochen. Vgl. zu den Begriffsunterschieden etc.: Peter Geble: Der Mimese-Komplex. In: *llinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft. Heft 2* (2011) *mimesen*, 185-194.

52 Vgl. zu Caillois' Bezug auf Baudelaire und dessen »neue Aristokratie«: Peter Geble: Nachwort. In: Roger Caillois: *Der Mensch und das Heilige*. München, Wien 1988, 245-254, 249.

53 Hans-Ulrich Treichel: Kristalline Erstarrung und halluzinatorisches Koma. In: Anne von der Heiden, Sarah Kolb (Hg.): *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaften nach Roger Caillois. Band 1: Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*. Berlin 2018, 231-259, 252.

54 Balke: *Mimesis*, 131. Vgl. Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982, 27ff. Ders.: *Méduse & Cie*. Berlin 2007.

»Der Mensch vergißt, verstellt sich, er entäuscht sich vorübergehend seiner Persönlichkeit, um eine andere vorzutäuschen.«<sup>55</sup> Dieser Begriff von Mimese geht bei Caillois zum einen auf die Täuschungsfähigkeit der Insekten,<sup>56</sup> durch Nachahmung ihrer Umgebung, und zum anderen auf den römischen Mimus,<sup>57</sup> den Schauspieler, zurück. Caillois entlehnt die Verschmelzung mit der Umgebung aus dem Krankheitsbild der Psychasthenie, welches einen Zustand der Lethargie, Kraftlosigkeit und Ermüdungserscheinung, allgemein ein Depersonalisierungsphänomen beschreibt, welche an die Zusammenhänge von *Ennui*, Neurasthenie und Blasiertheit erinnern.<sup>58</sup> Aber schon mit dem Bezug auf den Mimus wird die Problematik angezeigt, in der sich auch die Konstatierungen Nietzsches und Adorno/Horkheimers bewegen: Was passiert, wenn die wie auch immer geartete, aber als solche eindeutig erkennbare, Bühne verlassen wird und die Auftrittsmodalitäten zugunsten von einem »Raum der flüchtigen, unvollendeten und stets transitorischen Figuren«<sup>59</sup> verwischt werden? Der von Caillois angedeutete Entäußerungsprozess wird zu einer Entfremdung und Auflösung, d.h. zur »Depersonalisation durch Angleichung an den Raum«.<sup>60</sup> Hebt man diesen Prozess aus einer pathologisierenden Beobachtung heraus, zeigt sich dadurch aber auch: »Die Auflösung des Subjekts, die Depersonalierung im Raum und durch ihn, wird als Eintauchen in den Raum verstanden. Es tritt ein assimilatorischer ›Immersionseffekt‹ ein [...].«<sup>61</sup> Es tritt ein technischer Effekt ein, der nicht erst etwa in *smart homes* oder im Diskurs um technologische Unmerklichkeit<sup>62</sup> und *calm technology* angestrebt wird, sondern schon eine Rolle in den medialen Raumverbünden des 19. Jahrhunderts spielt.

Die Mimese, von Caillois in späteren Texten als Form des Spiels betrachtet, ist von klaren Aushandlungen geprägt: Derjenige, der nachahmt, weiß, dass er nachahmt. Die Umgebung ist ein spezifisches, abgestimmtes Setting und die Betrachter wissen, dass gespielt wird, dass die Verkleidung eine ebensolche ist usw. Es existiert jedoch eine Korruption dieses Zusammenhangs:

»Sie entsteht, wenn der Schein nicht mehr als solcher genommen wird, wenn derjenige, der sich verkleidet, an die Realität der Rolle, der Travestie, der Maske

<sup>55</sup> Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt. a.M., Berlin, Wien 1982, 28. (Im Folgenden: Caillois: Spiele).

<sup>56</sup> Vgl. Caillois: Spiele, 28.

<sup>57</sup> Vgl. Fußnote 2 in: Peter Geble: Der Mimese-Komplex. In: *Ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*. Heft 2 (2011) *mimesen*, 185-194, 185.

<sup>58</sup> Vgl. Kyung-Ho Cha: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München 2010, 84.

<sup>59</sup> Vogel, 34.

<sup>60</sup> Roger Caillois: Mimese und legendäre Psychasthenie. In: *Méduse & Cie*. Berlin 2007, 25-39, 37. (Im Folgenden: Caillois: Psychasthenie).

<sup>61</sup> Kyung-Ho Cha: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München 2010, 85.

<sup>62</sup> Vgl. Rieger: *Wohnen*, 364.

glaubt. Dann spielt er nicht mehr diesen anderen, den er darstellt. [...] Hier spricht man mit Fug und Recht von Entfremdung.“<sup>63</sup>

### Dandyistische Schwerstarbeit

Die Entfremdungsproblematik lässt sich in Beziehung setzen mit der These des ausgetragenen *Dandyschicksals* und steht infolgedessen in einem Zusammenhang mit dem Konnex aus *Ennui* und Blasiertheit. Entfremdung von der eigenen Subjektivität prägt sich aus durch »permanente unterirdische Wühlarbeit«,<sup>64</sup> als andauernder Prozess der Aufrechterhaltung der Maske: »Einen anderen vorzutäuschen, entfremdet und macht ortlos.«<sup>65</sup> Dandyismus ist aus dieser Perspektive weniger dekadenter Müßiggang und mehr existenzielle Schwerstarbeit im Sinne der ontologisch verstandenen Form von Produktion. Gérard Granel fasst diesen Punkt in Bezug zu Marx zusammen: »Die Welt und der Mensch werden ›gegenständlich‹ genannt (sowie der wahre Sinn des Seins für Marx ganz allgemein im Gegenständlich-Sein besteht) [...].«<sup>66</sup>

Ausgehend von der Position Granels und der These, dass Subjektivität produziert ist, muss man Nietzsche ausnahmsweise widersprechen. Denn Nietzsche irrt mit seinem Bezug auf Baudelaires Tagebuchnotiz, welcher er in seinen *Nachgelassenen Fragmenten* zitiert: »Un dandy ne fait rien.«<sup>67</sup> Denn, dass der Dandyismus ein Nichtstun wäre, entspricht lediglich einem Täuschungs- und Selbstermächtigungsmanöver, der dandyistischen Mimese. Das baudelairesche Nichtstun ist damit nicht mehr als eine nonchalante Behauptung, eine Ablenkungsstrategie. Es ist eine Maskerade. Vielmehr trifft Marx den Kern des Prozesses mit seiner Analyse bourgeoiser (Konter-)Revolutionen als Sieg »der Industrie über die heroische Faulheit«<sup>68</sup>, insofern, dass Dandyismus ein Produkt und Prozess der Industrialisierung ist und eben im Gegensatz zu Baudelaires Etikett nicht bloß ein letzter Heroismus der Niedergangsepoke.<sup>69</sup> Was so mühelos und untätig erscheinen soll, ist eine durch hohe Aktivität erarbeitete Oberfläche, die ihre arbeitende, prozessuale Tiefe

63 Caillois: Spiele, 58.

64 Ebenda, 59.

65 Caillois: Spiele, 85.

66 Gérard Granel: Incipit Marx (1969). In: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*. Wien 2020, 41-102, 93.

67 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente November 1887 – März 1888. Zitiert nach: [www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11) [198] (Aufruf: 21.12.20). Vgl. auch: Baudelaire: Herz, 231.

68 Karl Marx: Die Bourgeoisie und die Kontrarevolution. In: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke Band 6*, 102-125. PDF unter: <https://marxwirklichstudieren.files.wordpress.com/2013/11/bourgeoisie-konterrev-kommentiert.pdf> (Aufruf: 12.11.20).

69 Vgl. Baudelaire: Maler, 244.

verbirgt. Der blasierte Produktivitätszwang lässt sich damit als eine Erscheinung der Mimese beschreiben. »Die mimicry ist eine unaufhörliche Erfindung.«<sup>70</sup>

### Eingeschlossene Ausgeschlossene

Das Paradox eines ausgetragenen Dandyschicksals – eingeschlossener Ausgeschlossener der Gesellschaft zu sein – bildet sich als Auftritts- bzw. Erscheinungsmodalität in der Umgebung ab. Dandyistische Ästhetik ist damit eine profundere Erscheinung als eine bloße oberflächliche Provokation einer subjektiven Distinktionsideologie, die dem vermeintlich so narzisstischen Dandyismus im Laufe der Kulturgeschichte zugeschrieben wird.<sup>71</sup> Diese paradoxe Attribuierung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der Dandy ist abhängig von der Gesellschaft. Er (miss-)braucht sie als nicht deklarierte Bühne und grenzt sich gleichzeitig auf das Schärfste von ihr ab, indem er versucht in der Umgebung aufzugehen.

Sich vor dem Machtzugriff zu tarnen, stellt vor immense Produktivitätswänge. Die Ablösung vom Hintergrund erweist sich als immer schwieriger werdendes Unterfangen. So wird aus dem Dandyismus eine Entzugsfigur, die sich in dieser paradoxalen Struktur verfängt, da sie das Spiel von Figur und Grund vom Kopf auf die Füße stellt und einer »Verführung durch den Raum«<sup>72</sup> erliegt. Der eigentliche Kraftakt ist nicht die Ablösung vom Hintergrund, sondern vielmehr mit demselben zu verschwimmen, jedoch nicht zur Gänze, sondern in der Latenz zu bleiben: Die Position einer dandyistischen Ästhetik ist diese paradoxale Kreuzung: Sich durch Auflösung in die Umgebung von den anderen abzuheben, zu einem Ding zu werden und dennoch Nachahmungseffekte zu erzeugen. Dandyismus hat damit eine Avantgarderolle inne, die aufrecht erhalten werden muss durch eine *blasierte Hyperaktivität*. Auf diese wird entweder mit Nachahmungs- oder mit Abstoßungs- und Isolationsprozessen reagiert. Der Dandyismus wird dementsprechend entweder als nachahmenswerte Ästhetik adaptiert oder als eine gefährliche Pathologie desavouiert.

Wenn man rekapituliert, dass der Dandyismus hier als ein Surrogat-Adel bezeichnet wird und in die Lücke einrückt, die Industrialisierung und Entstehung des Bürgertums im 19. Jahrhundert freilegen, so stellt sich die Pathologisierungsbewegung durch eine Normalisierungsgesellschaft nochmals unter anderer Perspektive dar. Für Gabriel Tarde bilden sich, wie bereits in den vorherigen Kapiteln schon angedeutet, gesellschaftliche Konstellationen durch Nachahmungsprozesse. Tarde fasst dabei die Frage nach der Mimesis in einen größeren Kontext als denjenigen der Kunst und des Theaters. »Mimesis erweist sich aus dieser Perspektive also nicht

<sup>70</sup> Caillois: Spiele, 31.

<sup>71</sup> Vgl. etwa: Hörner. Vgl. auch: Erbe: Dandys. Auch: Ders: Moderner Dandy.

<sup>72</sup> Caillois: Psychasthenie, 35.

als ein exklusives Vermögen der Künstler, sondern als die bestverteilte Sache der Welt.«<sup>73</sup>

So schreibt Tarde: »Wir sagen also jetzt etwas weiter gefasst, daß eine Gesellschaft eine Gruppe von Menschen ist, die untereinander viele durch Nachahmung oder durch Gegen-Nachahmung [*contre-imitation*] hervorgebrachte Ähnlichkeiten aufweisen.«<sup>74</sup> Ist also Dandyismus eine Gegen-Nachahmung der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts oder eine Fortsetzung der feudalen Adelsstruktur mit nachahmenden Mitteln? Dandyismus siedelt im Spannungsverhältnis beider Punkte. Um die Relation von Aufgehen in die Umgebung und gleichzeitige Blasiertheitsproduktivität zu verdeutlichen, interessiert an dieser Stelle die spezielle Position des Adels bei Tarde, da sich die Suche nach einem Adelsäquivalent, unter demokratisch-industriellen Strukturen, als eine Suche nach proto-dandyistischen Zusammenhängen verstehen lässt. Tarde geht in *Die Gesetze der Nachahmung* (1890) für die Bildung von gesellschaftlichen Dynamiken von einem Nachahmungs-Gefälle aus. »So folgt der Weg der Nachahmung immer demselben Gesetz, egal wie die Gesellschaft strukturiert ist, ob theokratisch, aristokratisch oder demokratisch: Er verläuft in regelmäßigen Stufen vom obersten Ende zum untersten und dabei stets von innen nach außen.«<sup>75</sup> Geht man, wie dargestellt, in diesem Sinne vom Dandyismus als Surrogat-Adel aus, der nachgeahmt wird, zeichnet sich auch seine Gefährlichkeit ab. Diese Avantgardefunktion, gekoppelt mit der angedeuteten Blasiertheitsproduktivität, lässt den Dandyismus proliferieren. Er macht sich trotz aller Exklusivitätsproklamation nachahmbar. Davor existiert eine Angst der Normalisierungsgesellschaft, wie man sie in der Diskussion um die Dekadenz und den Ästhetizismus – beispielsweise um Angst vor Ansteckung im Entartungsdiskurs des 19. Jahrhunderts – beobachten kann.

## Entartungsdiskurs

Die dandyistische Alltagstheatralität hat, da sie die abgesteckten Umgebungsverhältnisse verletzt, ihre Risiken, auf die reagiert wird, weil »es sich um eine Störung der räumlichen Wahrnehmung handelt.«<sup>76</sup> Für Arzt und Kulturpessimisten Max Nordau ist Theatralität ein Entartungssymptom eines gesamtgesellschaftlichen Verfallsprozesses.

»Der gemeinsame Charakter all dieser Menschen-Erscheinungen ist, daß sie nicht ihre wirkliche Eigenart geben, sondern etwas darstellen wollen, was sie nicht

73 Balke: *Mimesis*, 177.

74 Tarde: *Nachahmung*, 13.

75 Ebenda, 257.

76 Caillois: *Psychasthenie*, 35.

sind. Sie begnügen sich nicht damit, ihre natürliche Haltung zu zeigen [...], sondern suchen irgendein Vorbild aus der Kunst zu verkörpern [...].«<sup>77</sup>

Auf den ersten Blick deckt sich Nordaus Analyse mit denjenigen von Caillois und Adorno/Horkheimer, doch auf den zweiten Blick zeigt sich, dass Nordau diese Aussage aus einer pathologisierenden Problemperspektive trifft. Denn hier erweist sich Nachahmung bzw. Theatralität nicht als grundsätzliche Eigenschaft von Aushandlungsprozessen, sondern als eine Verfallserscheinung, durchaus vergleichbar mit der von Caillois beschriebenen Korruption der Mimese.

Nordaus Buch *Entartung* (Band 1: 1892 und Band 2: 1893) ist sowohl eine scharfe Polemik gegen die *Fin de Siècle*-Ästhetik, als auch selbst eine Variante der Dekadenz-Literatur.<sup>78</sup> Mit Nordau verdeutlicht sich eine Angst vor der Ansteckungs- bzw. Nachahmungsgefahr des Dandyismus. Der Text sieht eine Übertragungsproblematisierung durch Ästhetik gegeben. Im Pathologiediskurs der Ansteckung spielt eine narrative Problemstrategie eine Rolle, die Susan Sontag in *Krankheit als Metapher* folgendermaßen beschreibt: »Der Kontakt mit jemandem, der von einer als mysteriöses Übel betrachteten Krankheit befallen ist, gilt unvermeidlich als Vergehen oder gar als Tabuverletzung. Schon dem bloßen Namen solcher Krankheiten wird magische Macht zugeschrieben.«<sup>79</sup>

Diese Übertragungs- bzw. Beeinflussungsthematik durch Literatur ist keine spezifische Problematik des Dandyismus, wird aber im Pathologiediskurs um dandyistische Ästhetik zu einem Aspekt stilisiert, auf den juristisch, psychiatrisch, polizeilich reagiert wird. Dieser Ansteckungsdiskurs der Literatur hat eine lange Kulturgeschichte.<sup>80</sup>

In diesem Sinne ist Ansteckung »je spezifisch in Bezug auf den Erzähl-/Schreibprozess inszeniert, womit Erzählen/Schreiben als infektiöser Akt lesbar wird. Über die strukturelle Verschaltung von krankem Körper und Sprachkörper wird Sprache als infektiöses Material in Szene gesetzt. Sprich: Wo der kranke Körper seinen Einsatz als sprechender Körper in einem infektiösen Performativ findet, macht er sich zugleich in medialer Hinsicht geltend.«<sup>81</sup>

Die Frage der Ansteckung im Zusammenhang mit Nachahmung diskutiert Émile Durkheim in seiner Studie über den Selbstmord. Die Frage der Nachahmung

<sup>77</sup> Nordau 1, 18.

<sup>78</sup> Vgl. Caroline Pross: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen 2013, 105f.

<sup>79</sup> Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*. In: Dies.: *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt a.M. 2003, 9-74, 10.

<sup>80</sup> Vgl. Elisabeth Strowick: *Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik*. München 2009. Vor allem Kapitel 4: Infektiöse Performativa, 195ff.

<sup>81</sup> Ebenda, 195f.

und der Selbstmordrate, durch Vermittlung und (mediale) Berichterstattung, welche in der Forschung später als »Werther-Effekt« bezeichnet wurde, ist ebenso im pathologisierenden Bezug auf die Gefährlichkeit des Dandyismus von Interesse. Durkheim konstatiert im Hinblick auf eine vermeintliche Ansteckungsproblematik:

»Wenn man von Nachahmung spricht, dann schwingt die Vorstellung von Ansteckung mit, und man ersetzt, übrigens nicht ohne Grund, ganz leicht den einen durch den anderen Begriff. [...] Ebenso genügt es nicht, um eine Handlung einer moralischen Ansteckung zuzuschreiben, daß uns die Vorstellung durch einen ähnlichen Akt eingegeben worden ist. Mehr noch, einmal in unsern Geist eingedrungen, muß die Vorstellung automatisch Eigenbewegung annehmen. Dann kann man erst von Ansteckung sprechen, [...]. [...] Es liegt gleichzeitig auch Nachahmung vor, denn die neue Handlung hat alles, was sie kennzeichnet, von dem Modell, dessen Kopie sie ist.«<sup>82</sup>

Ist die Nachahmung aber willentlich getroffen, könne nach Durkheim nicht von Ansteckung gesprochen werden, sondern nur in dem Falle, wie Tarde es entwirft, wenn ein Suggestionsprozess<sup>83</sup> vorliegt. In einem Mitte des 19. Jahrhunderts anonym im *Blackwood Edinburgh Magazine* erschienen Artikel über *fast fellows* und *slow fellows* (modische Bezeichnungen für die aristokratische Jugend) wird die Nachahmungs- bzw. Ansteckungsgefahr des Dandyismus in den deutlichen Krankheitsmetaphern exploriert.

»Das Unglück besteht darin, dass diese fast fellow in der Verfolgung ihrer Lieblingsnarrenreien vergessen, dass der gesellschaftliche Schaden erst mit ihnen beginnt, dass der Mensch ein unterwürfiges, nachahmendes Tier ist [...]. Das Gift der fashionablen Torheiten vergleichsweise ungefährlich, solange es in fashionablen Adern läuft. Aber wenn ein gewöhnlicher Mensch mit dem Virus infiziert wird, kommt es zu einer Plage: mentale Pocken, den menschlichen Verstand entstellend und lädierend, dem kleinen Gehirn Pockennarben versetzend und das Auge seines Verstandes blind machend für die höchste Verachtung, die ihm seine befremdlichen Launen einhauchen.«<sup>84</sup>

In diesem desavouierenden Artikel deuten sich Komplexe an, welche Tarde als Nachahmungsgefälle eines Surrogat-Adels beschreibt sowie Motive, die im Zusammenhang mit Entartungsdiagnosen zum Ende des 19. Jahrhunderts diskutiert

82 Émile Durkheim: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983, 130f.

83 Der Begriff der Suggestion wird hier im Weiteren aus einer im weitesten Sinne kulturwissenschaftlichen Lesart heraus betrachtet und folgt damit einer Theorietradition von Gustave Le Bon, Émile Durkheim und Gabriel Tarde. Vgl. neben den bereits genannten Texten von Tarde und Durkheim. Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1961.

84 Anonym: Fast fellows und Slow fellows. In: Grundmann: Anthologie, 107-115, 108.

werden. In der Vorreiterfunktion und »in der Verbreitung der philosophischen Gedanken sowie in dem Aufschwung der Großindustrie durch die Vorliebe exotischer Moden ist der Adel die unbewußte Mutter der neuen Zeiten.«<sup>85</sup> Diese Perspektiven auf Umgebungen, Ästhetik und Handlungsstatus als Fragen der Mimesis und der literarischen Präfigurierung von Gefahren- und Ansteckungspotentialen werden im nächsten Abschnitt weiter ausgeführt.

## 6.2 Suggestion, Desavouierung

»This paper looks to me as if it knew what vicious influence it had!«<sup>86</sup>

Dandyismus wurde bereits zu seinem Beginn Anfang des 19. Jahrhunderts in Karikaturen, Essays und in der Presse desavouiert. »In den verwendeten Tiermetaphoriken wie auch in den geschlechtsneutralen Zuschreibungen und dem Vorwurf der Effeminität«,<sup>87</sup> macht sich dort bereits ein Abwertungs- und Entartungsdiskurs durch eine Normalisierungsmacht deutlich, die sich durch die Entzugs- und Auftrittsscheinungen des Dandyismus provoziert sieht.

Ein Beispiel ist der bereits erwähnte Text *Sartor Resartus* (1833/34) von Thomas Carlyle. Wenn er den Dandy als einen Menschen bestimmt, »dessen Geschäft, Amt und Existenz im Tragen von Kleidern besteht«<sup>88</sup> und in nichts außerdem, dann geht es darum, den Dandyismus als ein nutz- und sinnloses Unterfangen darzustellen, als ein Kuriosum. Dieser »zeigt sich der Menschheit in absonderlicher Maskerade«.<sup>89</sup> Das Ziel des Dandys sei, »daß du seine Existenz anerkennst, ihm zugestehst, er sei ein lebendes Objekt oder, falls dies nicht möglich wäre, wenigstens ein sichtbares Objekt oder Ding«<sup>90</sup>. In Caryles Herausgeberfiktion äußert sich die Hegel-Karikatur Professor Teufelsdröckh in seiner ›Philosophie der Kleidung‹ in pathologisierender Weise über die »Dandy-Sekte« als »Mondkälber und Monsatrösitäten«<sup>91</sup>, die sich in »Selbstvergötzung«<sup>92</sup> ergingen. Caryles Text ist als Satire erkennbar, dennoch stecken in dessen Beschreibungen des Dandyismus Kritikpunkte, die etwa im Entartungsdiskurs bei Nordau oder in Kraepelins Krankheitslehre der Psychopathologie 60 Jahre später wiederauferstehen. In der Presse

<sup>85</sup> Tarde: Nachahmung, 255f.

<sup>86</sup> Charlotte Perkins Gilman: *Die gelbe Tapete. Erzählung. Englisch, Deutsch*. Zürich 2018, 28. (Im Folgenden: Gilman).

<sup>87</sup> Grundmann: Früh, 72.

<sup>88</sup> Carlyle, 363.

<sup>89</sup> Ebenda, 364.

<sup>90</sup> Ebenda.

<sup>91</sup> Ebenda, 367.

<sup>92</sup> Ebenda, 369.

werden solche Diskurse bereits vorweggenommen. Im Artikel *Les lions d'aujourd'hui* (Die (Salon-)Löwen von heute), erschienen 1840 in der französischen Zeitschrift *La Mode*, kritisiert Roger de Beauvoir, seinerseits selbst eine Dandyfigur, die dandyistische Nachahmung. »Eines ist sicher: Wie es in Belgien Nachahmer von Büchern gibt, so gibt es bei uns Nachahmer des Dandyismus. Die *lions* [d.h. Salonlöwe (F.H.)] sind sogar mitten in Paris Nachahmer, missgestaltet und verkrüppelt!«<sup>93</sup> Nordau zeichnet weitere Symptome der Gefährlichkeit ästhetizistischer und implizit dandyistischer Figurationen nach. Geistige Anzeichen (Stigmata) für Entartung sind: Fehlender Sinn für Sittlichkeit und Recht, ›moralischer Irrsinn‹ erzeugt durch Selbstsucht und Impulsivität, Emotivität (unverhältnismäßige Gemütsregungen), Pessimismus, bzw. Melancholie und vor allem Mystizismus, Hang zu unbeantworteten Fragen, zur Metaphysik, zum Satanismus usw. In Nordaus Darstellung seiner Diagnose, der in Kunst und Literatur aufzeigbaren Symptome einer gesellschaftlichen Degeneration, werden im Zusammenhang der Dekadenz, Reaktionen einer Normalisierungsmacht illustriert.

Im 19. Jahrhundert werden durch das massierte Aufkommen eines »take offs der Dinge« als »Verdinglichung und Entfremdung«<sup>94</sup> durch Kunst und Technik, diese als Verursacher eines gereizten Nervenkostüms angesehen. Damit werden Ästhetik und Technik, vor allem ihre jeweiligen Trägermedien, zu Krankheitsüberträgern deklariert. »Jede Zeile, die wir lesen oder schreiben, jedes Menschen Gesicht, das wir sehen, jedes Gespräch, das wir führen [...], versetzt unsere Sinnesnerven und unsere Hirnzentren in Tätigkeit.«<sup>95</sup> Diese »Anstrengung des Nervensystems«<sup>96</sup> ist Ausgangspunkt für Nordaus Entartungsdiagnose. Diese impliziert damit die Suggestibilität der Rezipierenden durch Ermüdungserscheinungen des gesteigerten Nervenlebens, hervorgerufen durch technische Umgebungen wie der Großstadt. Simmel fasst die Problematik unter anderem in der Frage zusammen, wie die »objektiv gewordene Kultur zu der Kultur der Subjekte steht«<sup>97</sup> und was passiere, wenn diese Grenze verschwimme. Blasiertheit ist hierbei Symptom und Reaktion. Wie im Aufsatz zum *Bildrahmen*, wird an dieser Stelle bei Simmel an der Trennung von Subjekten und ihren Exteriorisierungen (den Objekten) im Raum festgehalten. Das Aufgehen in der Umgebung wird damit indirekt als Problem angedeutet. Denn genau diese von Simmel aufrecht gehaltene theoretische Subjekt-Objekt-Trennung wird problematisch, wenn in Form der ›korrupten Mimese kein Unterschied mehr auszumachen ist, wenn Figur und Grund, Umgebung und Umgebenes ineinander verschwimmen. Blasierte Mimese wird damit verstanden, als

93 Roger de Beauvoir: Die Lions von heute. In: Grundmann: Anthologie, 64-70, 66f.

94 Böhme, 19.

95 Nordau 1, 72.

96 Ebenda.

97 Simmel: Geld, 628.

»eine Form jenes Prozesses, durch den sich der Raum auf Kosten des Individuums verallgemeinert«<sup>98</sup>.

### Nachahmung und Adelsgefälle

Vom Dandyismus geht eine Gefahr aus, die unter Perspektiven der Nachahmung und der Suggestion beschreibbar wird. Max Nordau schreibt von erhöhter Suggestibilität durch akzelerierte technische Umgebungen der Großstadt als eines Verfallsprozesses und unterschätzt damit den produktiven Anteil der Blasiertheit. Gabriel Tarde dagegen bezieht in seiner Nachahmungstheorie dezidiert Suggestion, Magnetismus, Somnambulismus und ähnliche Termini der Einflussnahme mit ein, um zu verdeutlichen, dass Nachahmung »damit den Wirkungsgrad einer Neuschöpfung [bezeichnet (F.H.)], der nicht aus der ›willentlichen‹ Übernahme eins Vorbildes resultiert [...].«<sup>99</sup> Für Tarde ist dies ein analytischer Ausgangspunkt: »Die Gesellschaft besteht aus Nachahmung und Nachahmung aus einer Art Somnambulismus.«<sup>100</sup>

Somnambulismus versteht sich in diesem Zusammenhang als eine Form universeller sozialer Suggestion.<sup>101</sup> »Wir sind genauso wie unsere Vorfahren den Vorbildern unserer Umgebung unterworfen, aber wir eignen sie uns besser an durch logischere und individuellere Wahl,«<sup>102</sup> die neuen technischen und künstlichen Umgebungen, der Industrialisierung etc., geschuldet ist. Tarde schreibt, wie Simmel, dem Nachahmungsmodus eine Form der Blasiertheit zu. »Die Betäubung ist, wie man weiß, im somnambulen Zustand nur Schein. Sie verdeckt eine extreme Überreizung.«<sup>103</sup> Gleichzeitig führt diese Überreizung, vermittelt durch akzelerierte Umgebungen zu Distanznahmen, die zu problematischen bis hin zu gefährlichen Situationen führen können.

»Der Zustand der Reserviertheit ist prekär, er kann – gerade dann, wenn die Berührungsabwehr nicht funktionieren mag – in eine Abneigung und sogar Hass umschlagen. Auch Simmels Zeitgenosse Gabriel Tarde betont, dass die Beschleunigung der Nachahmungsprozesse – heute könnten wir hier von Übervernetzung sprechen – zu einer gewissen ›Menschenfeindlichkeit‹ führen mag«<sup>104</sup>

Tardes Andeutung von Menschenfeindlichkeit in Beschleunigungszusammenhängen der Nachahmung kann man als Phänomen von Blasiertheit und Reizschutz

---

98 Caillois: Psychasthenie, 38.

99 Balke: Mimesis, 177.

100 Tarde: Nachahmung, 111.

101 Vgl. Tarde, 100.

102 Ebenda, 107.

103 Ebenda, 104.

104 Stäheli, 178.

verstehen, das »mit der Abwehr und dem Ignorieren von Kontaktmöglichkeiten einhergeht.«<sup>105</sup>

Der Surrogat-Adel des Dandyismus ist ein selbstermächtigter, der eine Vorbild- und Suggestionsfigur bildet. Tarde schreibt mit seinen *Gesetzen der Nachahmung* 1890, zu einer Hochzeit des ästhetizistischen Dandyismus, dem Adel eine Schlüsselrolle gesellschaftlicher Vorgänge zu und meint damit keinen Geburtsadel im Sinne eines *nascitur non fit*, sondern einen geistigen, gesellschaftlich-elitären Adel, der sich durch Adaption-, Anticipations- und Suggestionsleistungen an die Spitze setzt.

»Tarde verteidigt den Aristokratismus gegen seine konservativen Anhänger, weil diese die Funktion des Adels mit seinem Selbstverständnis verwechseln. [...] Diese funktionale Bestimmung des Adels ist für Tarde auch deshalb so wichtig, weil die Gesetze der Nachahmung nicht zuletzt nach funktionalen Äquivalenten des Adels unter Bedingungen einer bürgerlichen Gesellschaft fragen.«<sup>106</sup>

Ein solches funktionales Äquivalent des Adels bildet der Dandyismus. Eine besondere Rolle für den neuen Adel bei Tarde spielt, wie für die Blasiertheit bei Simmel, die Großstadt:<sup>107</sup>

»Alle Berühmtheiten treffen sich dort. [...] Diese Aristokratie der stolzen Beziehungen jedoch, diese Bühne der glänzenden Sitze und Stühle ist weit davon entfernt, unkomplizierter zu werden und sich weniger hoch zu plazieren. Sie wird im Gegenteil durch die demokratischen Veränderungen immer großartiger [...].«<sup>108</sup>

Man könnte noch hinzufügen, der Adel wird subtiler: Er geht immer mehr in der Umgebung auf, Adelsmerkmale werden sublim ausgespielt. Die Großstädte verschmelzen mit diesen Figuren. So diagnostiziert Tarde für Paris, mit Benjamin die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts:

»Jeden Tag beschickt es ganz Frankreich mittels der Bahn oder dem Telegraphen mit seinen Ideen, Wünschen, Gesprächen, vorgefertigten Revolutionen, Kleidern und Möbeln. Die suggestive und zwingende Faszination, die es unverzüglich über ein breites Gebiet ausübt, ist so tiefgreifend, vollkommen und durchgehend, daß ihr fast niemand entkommt. Diese Form der Magnetisierung ist chronisch geworden.«<sup>109</sup>

Die Nachahmung findet unter technischen Bedingungen in einer künstlich-städtischen Umgebung statt, die ihre eigene Technizität zu verbergen versucht, und da-

<sup>105</sup> Balke, 179.

<sup>106</sup> Balke: Mimesis, 182f.

<sup>107</sup> Vgl. zu Georg Simmel und Gabriel de Tarde: Stäheli, 169-191.

<sup>108</sup> Tarde: Nachahmung, 250.

<sup>109</sup> Ebenda, 251.

mit umso mehr ausspielt. Mit anderen Worten: Die Umgebung der Großstadt Paris ist Überträger für die weitere Umgebung und ihre Akteure. Über technische Arrangements und ihre Medienverbünde breitet sich diese chronische Nachahmung ästhetisch-technischer Formen aus. Die Stadt ist damit nicht nur eine Wunschmaschine, sondern ein Ansteckungs- und Distributionsherd für Technik und Ästhetik. »Das Treiben und der Lärm der Straßen, die Auslagen der Kaufhäuser, die wilden und impulsiven Bewegungen ihres Daseins haben die Wirkung von magnetischen Strichen.«<sup>110</sup>

Nietzsche verknüpft, wie Simmel und Tardé, den Dekadenzdiskurs als *Mal de siècle* mit den Umgebungen der Großstadt: »Immer fünf Schritte weit vom Hospital! Lauter ganz moderne, lauter ganz grossstädtische Probleme! zweifeln sie nicht daran!«<sup>111</sup>

Umgebungen, Räume, die Wohnungen, Ateliers und Cafés, die Salons und Clubs geben Auskunft darüber, wessen Geistes Kinder sich mit den Dingen verbinden. »Die Dinge, die unser Leben sachlich erfüllen und umgeben, Geräte, Verkehrsmittel, die Produkte der Wissenschaft, der Technik, der Kunst – sind un-säglich kultiviert«, konstatiert Simmel zum einen für die *agency* der Dinge in den Umgebungen des 19. Jahrhunderts, um daraus jedoch, beeinflusst von Nietzsche, eine Dekadenzdiagnose abzuleiten: »aber die Kultur der Individuen, wenigstens in den höheren Ständen, ist keineswegs in demselben Verhältnis vorgeschritten, ja vielfach sogar zurückgegangen.«<sup>112</sup>

## Böse Bücher

Kunst und Literatur werden aus dieser Perspektive als Überträger(medien) dargestellt.<sup>113</sup> »Texte werden als Ausdrucksphänomene behandelt, und aus dieser ausdruckstheoretischen Sichtweise leitet sich die Gewohnheit ab, sie *symptomal* zu lesen.«<sup>114</sup> Diese Art der Übertragung wird ebenso innerhalb der Literatur reflektiert. Texte machen ihre eigene ›Ansteckungsgefahr‹ zum Gegenstand. Als ein besonders ansteckendes Buch der Dekadenzliteratur wurde Huysmans *À rebours* angesehen. Oscar Wilde gibt seine Figur Dorian Gray erst nach der von Lord Henry forcierten Lektüre dieses Buches seinem Verfall anheim. Die Lektüre wird in den gleichen nervösen und hektischen Metaphern ausgedrückt, in denen Nordau die Symptomatik der Entartung beschreibt. »Es war das ungewöhnlichste Buch, das er je

<sup>110</sup> Ebenda, 108.

<sup>111</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): *Der Fall Wagner u.a. Kritische Studienausgabe Band 6*. München 2011, 22. Aufl., 9–53, 34.

<sup>112</sup> Simmel: Geld, 620.

<sup>113</sup> Vgl. dazu: Markus Krajewski, Harun Maye (Hg.): *Böse Bücher*. Berlin 2019.

<sup>114</sup> Caroline Pross: *Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne*. Göttingen 2013, 101.

lesen hatte. Ihm war, als zögen in köstlichen Gewändern zu lieblichen Flötenklang die Sünden der Welt in stummen Schauspiel an ihm vorüber.«<sup>115</sup> Die Huysmans-Lektüre wird für Dorian Gray zu einer »Krankheit des Träumens«<sup>116</sup>. Das Buch wird bei Wilde zu einem »vergiftenden Buch«.

»Der schwere Geruch des Weihrauchs schien seinen Seiten anzuhafte und das Hirn zu verwirren. Schon der Rhythmus der Satzperioden, die ausgeklügelte Monotonie ihres Wohlklangs, voll von komplizierten Kehrreimen und sorgfältig wiederholten Tempi, erzeugten in dem Geist des Jünglings, wie er von Kapitel zu Kapitel fortschritt, eine Träumerei [...].«<sup>117</sup>

Das Buch, um dergestalt suggestiv zu sein, trifft eine Stimmung Dorian Grays und wird gleichzeitig in seiner Materialität, als Artefakt, zu einem Medium des *moodmanagement* des Protagonisten, welches ihn in einer radikalen Abhängigkeit in seiner Umgebung aufgehen lässt.

»Jahrelang konnte sich Dorian Gray nicht von dem Einfluß dieses Buches freimachen. [...] Er verschaffte sich aus Paris nicht weniger als neun Luxusausgaben der ersten Auflage und hatte sie in verschiedenen Farben binden lassen, so daß sie seinen verschiedenen Stimmungen und den wechselnden Neigungen seiner Natur entsprachen, über die er, wie es ihm zuweilen schien, fast völlig die Macht verloren hatte.«<sup>118</sup>

Der Ankläger im Prozess gegen Oscar Wilde wirft dem Angeklagten diese Passage vor und zitiert im Kreuzverhör Wildes eigene Rechtfertigung angesichts der Pressekritik am Roman: »Sie haben darauf am 19. Juli 1890 eine Erwiderung geschrieben, und am Ende sagen sie dort: ›Sir, es war für die dramatische Entwicklung dieser Geschichte erforderlich, Dorian Gray mit einer Atmosphäre moralischer Korruption zu umgeben.‹«<sup>119</sup>

Es lässt sich behaupten, dass der Roman *Dorian Gray* ein Text über Suggestion, Einflussnahme und die daraus resultierenden Nachahmungseffekte ist. Die zentralen Topoi des Textes sind zum einen der Doppelgänger, Dorian und sein Gemälde, sowie der Teufelspakt, Lord Henry Wottons Beeinflussung des jungen Dorian Gray.<sup>120</sup> Lord Henry, die eigentliche dandyistische Figur des Romans, ist als Mephistopheles lesbar. »Als Dandy und ›verantwortungsloser Intellektueller‹,

<sup>115</sup> Wilde: *Dorian*, 140.

<sup>116</sup> Ebenda, 141.

<sup>117</sup> Ebenda, 140f.

<sup>118</sup> Ebenda, 141.

<sup>119</sup> Merlin Holland: *Oscar Wilde im Kreuzverhör. Die erste vollständige Niederschrift des Queensberry-Prozesses*. München 2003, 130f. (Im Folgenden: Holland).

<sup>120</sup> Vgl. Norbert Kohl: Nachwort. In: Wilde: *Dorian*, 244-253, 246.

›moralischer Anarchist‹ und wortgewandter, oft zynischer *homme du monde* charakterisiert,«<sup>121</sup> kulminieren in dieser Figur die Fragen nach Suggestion, Nachahmung und Pathologisierung innerhalb von Wildes Text.

»Haben Sie wirklich einen sehr schlechten Einfluß, Lord Henry? So schlecht wie Basil behauptet?« »So etwas wie einen guten Einfluß gibt es nicht, Mister Gray. [...] Weil einen Menschen beeinflussen soviel bedeutet, wie ihm die eigene Seele geben. [...] Er wird das Echo der Musik eines anderen, der Darsteller einer Rolle, die nicht für ihn geschrieben wurde.«<sup>122</sup>

Henry Wottons Maximen sind einem ästhetizistischen Hedonismus verpflichtet, der sich in paradoxen Aphorismen äußert.<sup>123</sup> Als alphilologisch studierter Autor lässt Wilde seinen Roman nach einem Schema von Urbild (Lord Henry), Abbild (Dorian Gray) und Simulacrum (das Gemälde Dorian Grays) ablaufen und die Figur des Lord Henry Wotton mitunter zum Platoniker werden. So sinniert dieser kurz nach der ersten Einflussnahme auf Dorian Gray:

»Der neue Kunststil, die neue Art der Lebensbetrachtung, [...] wobei die bloße Gestalt und Nachbildung der Dinge gleichsam geläutert wurde und so etwas wie symbolischen Wert erhielt, als wären sie selbst Urbilder einer anderen, vollkommenen Form deren Schatten ihnen Wirklichkeit verlieh; wie seltsam war das alles! Er erinnerte sich an etwas Ähnliches aus der Geschichte. War es nicht Plato, dieser Künstler im Denken, der es als erster analysiert hatte?«<sup>124</sup>

Die Auseinandersetzung mit Einfluss und Einflussnahme im Kontext einer Pathologisierung dandyistischer Ästhetik lässt nach den Begriffszusammenhängen von Suggestion, Manipulation, Einfluss, Einflussnahme und Nachahmung fragen. Diese können ebenso als ein Ansteckungsszenario bezeichnet werden: »Angenommen ein Somnambuler treibt die Nachahmung seines Mediums soweit, bis er selbst Medium wird und einen dritten magnetisiert, der ihn seinerseits nachahmt usf.«<sup>125</sup>

Es geht im Weiteren hier darum, die Angst einer Normalisierungsgesellschaft vor einer Gefährlichkeit dandyistischer Ästhetik dazustellen, um die Zusammenhänge gezielter, mehr oder weniger verdeckter, getarnter Einflussnahme zu erläutern. So wird im Folgenden von Einfluss gesprochen, im Sinne von Manipulation,

<sup>121</sup> Ebenda, 247.

<sup>122</sup> Wilde: Dorian, 27f.

<sup>123</sup> Die Sentenzen, welche Wilde Lord Henry in den Mund legt, sind vor allem den Texten des Kunsthistorikers und Stichwortgebers des Ästhetizismus, Walter Pater (1839-1894) entnommen, dessen Schüler Wilde in Oxford war. Vgl. u.a. Walter Pater: *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford, New York 2010.

<sup>124</sup> Wilde: Dorian, 47f.

<sup>125</sup> Tarde: Nachahmung, 108.

Verführung und Einflüsterung. Gemeint sind Wortfelder, die in Bezug auf den Teufelsdiskurs im Dandyismus bereits angerissen wurden.<sup>126</sup> Es geht hier vor allem um Manipulation im Sinne einer für den Beeinflussten schädlichen Einflussnahme.

### Der Fall Wilde

Ein Beispiel für eine polizeilich-psychiatrische Reaktion auf diesen Diskurs ist der Prozess gegen Oscar Wilde, der als ein Verführer und Manipulator der Jugend, als vermeintlich gefährlicher Ästhetizist, Dandy und sexuell devante Figur perhorresziert wurde. Wilde reagierte 1895 auf eine Beleidigung als »Sodomit« von Seiten des Vaters seines Liebhabers Alfred Douglas, des *Marquees of Queensberry*, mit einer Klage wegen Verleumdung. Jedoch fand er sich daraufhin selbst in drei Prozessen zwischen April und Mai 1895 unter Anklage wegen Homosexualität und Sodomie wieder, die zu einer Verurteilung von zwei Jahren Zuchthaus und Zwangsarbeit sowie zu öffentlicher Bloßstellung führte.<sup>127</sup>

So schrieb die Londoner *Evening News* am Tag von Wildes Verurteilung am 25.05.1895: »Before he broke the law of his country and outraged human decency he was a social pest, a centre of intellectual corruption. [...] To him and such as him we owe the spread of moral degeneration amongst young men [...].«<sup>128</sup> In den scharfen Angriffen in der Presse wird ebenso auf die Umgebung und Erscheinungsmodalität devianter Figuren abgehoben: »Such people find their fitting environment in the artificial light and the license-laden air of secret chambers curtained from the light of day.«<sup>129</sup> Im Falle Wildes fallen die Angriffe und Reaktionen einer Normalisierungsmacht gegen Homosexualität, Dandyismus und Dekadenz/Ästhetizismus zusammen. Ihnen wird zum einen Effeminität und Devianz und zum anderen die Tarnung und Ununterscheidbarkeit von der Umgebung vorgeworfen.

In der Anklage gegen Wilde spielen vor allem zwei seiner Texte *Das Bildnis des Dorian Gray* und *Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend (Phrases and Philosophies for the use of the young, 1894)* eine Rolle.

Im Falle des *Dorian Gray* ist es unter anderem die oben zitierte Passage der Verführung Doriens durch Huysmans *À rebours*, welche der Ankläger Carson anführt:

»Carson: Sie hatten damals, wie ich annehme, einen bestimmten Roman im Sinn?  
 Wilde: Nein, eine Anregung. Carson: Wollen Sie damit sagen, dass Sie kein Vorbild hatten? Wilde: Nun, wenn Sie mir gestatten, das zu sagen, es gibt einen französischen Roman, den ich selbst aber nicht übermäßig bewundere. Carson: Nennen Sie mir doch bitte den Titel, dann können wir weitersehen. Wilde: Nein,

<sup>126</sup> Vgl. Kapitel 5.1 zur produktiven Blasiertheit. Vgl. auch Kapitel 3.2 Der Teufel steckt im Dekor.

<sup>127</sup> Wilde wurde erst 2017 mit der allgemeinen Revision der Verurteilung Homosexueller in England offiziell rehabilitiert.

<sup>128</sup> Zitiert nach: Harford Montgomery Hyde: *The Trials of Oscar Wilde*. New York 1962, 18.

<sup>129</sup> Ebenda.

ich meine, wir lassen das lieber. Es macht mir aber nichts aus, Ihnen den Titel zu nennen. Der Roman heißt *À rebours* (Gegen den Strich), und der Künstler heißt Huysmans.«<sup>130</sup>

Im Weiteren wird von Seiten des Anklägers versucht, durch den Bezug auf *À rebours*, welches er ein »sodomitisches Buch« nennt, den Sodomie-Verdacht gegen Wilde zu erhärten. Der Ankläger entwirft eine Kette der Beeinflussung von Wildes Buch durch *À rebours* zur Beeinflussung auf der narrativen Ebene des Textes von Lord Henry auf Gray bis hin zur vermeintlichen Einflussnahme von Wildes Buch *Dorian Gray* auf dessen Lesende.

In Wildes Verteidigungsaussagen kämpft *cum grano salis* das *l'art pour l'art* gegen die Reaktion der Normalisierungsmacht, die von ethisch-polizeilicher Seite aus argumentiert und das Ästhetische als das Andere nicht gelten lassen will. Wildes Stärke und gleichzeitige Schwäche in der Argumentation ist seine Respondenz in ästhetischen Kategorien, was im juristischen Milieu des Gerichtssaals einer Irritation gleichkommt, die, statt den Kopf des Angeklagten aus der sprichwörtlichen Schlinge zu ziehen, nur die moralische Entartungsdiagnose der Gegenseite weiter provoziert. In den Antworten stets durch Chuzpe und eine gewisse Ironie (bzw. im engl.: *wit*) gefärbt, verweist Wilde darauf, dass man Bücher nicht aus einer moralisch-ethischen, sondern nur aus der ästhetischen Perspektive, als gut oder schlecht geschriebene Bücher, bewerten könne.

Der Vorwurf des Kategorienfehlers wird sowohl vom Ankläger, als auch vom Angeklagten selbst bespielt. Wilde war sich der Gefahr des vermeintlichen *misreading* seines Textes nach den ersten Pressekritiken durchaus bewusst, weshalb er auch der Buchausgabe des *Dorian Gray* folgenden Aphorismus als Rückversicherung voranstellt: »So etwas wie moralische oder unmoralische Bücher gibt es nicht. Bücher sind gut oder schlecht geschrieben. Weiter nichts.«<sup>131</sup> Die gesamte nachträglich hinzugefügte Vorrede bildet Wildes Primat der Ästhetik ab und soll gleichermaßen vor dem Vorwurf der Devianz schützen, was eingedenk der Verurteilung seinen Zweck verfehlt hat.<sup>132</sup> Die Anklage gegen Wilde hat in Nordau einen kulturpessimistischen *partner in crime*.

»Der Führer der englischen Ästheten und Entarteten ist Oscar Wilde, der bei Nordau für die Artgenossenschaft zwischen Decadent und Ästhetizist einstehen muß. [...] Sie sind [...] Anhänger des *l'art pour l'art*, welches die Autonomie und Unabhängigkeit der Sphäre des Ästhetischen gegenüber der des Sittlichen be-

---

<sup>130</sup> Holland, 167.

<sup>131</sup> Wilde: *Dorian*, 9.

<sup>132</sup> Wenngleich es vor allem Briefe Wildes an Alfred Douglas und an andere waren, die zur Verurteilung führten. Vgl. das Vorwort in: Holland, 9-13.

hauptet und damit, wie Nordau bemängelt, das Ästhetische über das Sittliche stellt.«<sup>133</sup>

Fasst man die Devianzthematik des Dandyismus zusammen, zeigt sich: Die Frage, was sich hinter der Maske der Kälte und Härte dandyistischer Ästhetik befindet, weckt das Interesse der Normalisierungsmacht und ihrer Technologien. Dandyismus wird im Auge der Normalisierungsmacht zur »virtuellen Gefahr«,<sup>134</sup> denn er erscheint in seiner Selbstermächtigungsgeste wie eine Provokation, sich eben nicht so regieren zu lassen.<sup>135</sup> »His [the Dandy's (F.H.)] nihilism is timid, as he needs society – the workings of which he despises – in order to express himself.«<sup>136</sup> Dandys werden zu »gefährlichen Menschen« gemacht. »Dieses institutionelle Gefüge [der Normalisierungsmacht (F.H.)] richtet sich gegen das gefährliche Individuum, das weder eindeutig krank noch eigentlich kriminell ist.«<sup>137</sup>

Aus der gesellschaftlichen Peripherie in den Hintergrund gedrückt zu werden und daran zugrunde zu gehen, ist eine Kontrastperspektive, die die Gefährlichkeit des Dandyismus verdeutlicht. Denn es ist etwas eminent anderes, willentlich bzw. kontrolliert in der Latenz zu verbleiben, wie es der Dandyismus suggeriert und über seine Blasiertheitsstruktur produziert, als sich komplett aufzulösen und den Handlungsstatus zur Gänze zu verlieren, weil keine andere Option mehr übrigbleibt.

### Scheußliche Tapete

Oscar Wilde verstarb nach seiner Freilassung im französischen Exil in einem spärlichen Hotelzimmer. Seine berühmt gewordenen letzten Worte galten seiner Umgebung: »My wallpaper and I are fighting a duel to the death. Decidedly one of us has got to go.«<sup>138</sup> Eine scheußliche Tapete<sup>139</sup> brachte nicht nur den sterbenden Oscar Wilde zur Verzweiflung: In Charlotte Perkins Gilmans (1860-1935) femi-

<sup>133</sup> Christoph Schulte: *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt a.M. 1997, 237

<sup>134</sup> Michel Foucault: Die Entwicklung des Begriffs des ›gefährlichen Menschen‹ in der forensischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band 3. 1976-1979*, Frankfurt a.M. 2003, 568-594, 586.

<sup>135</sup> Vgl. Michel Foucault: Was ist Kritik? In: Ders.: *Kritik des Regierens*. Berlin 2010, 237-257, 240.

<sup>136</sup> Dandy at Dusk, 31.

<sup>137</sup> Foucault: Anormale, 51.

<sup>138</sup> Vgl. Barbara Belford: *Oscar Wilde. A certain genius*. London 2001, 133.

<sup>139</sup> Zum Zusammenhang von Tapete, Ornament und Moderne. Vgl. Torsten Hahn: ›Wallpaper Art. Zur Ästhetik seriell gestalteter Oberflächen. In: *POP. Kultur und Kritik. Heft 3*. 2013, 156-173.

nistischer<sup>140</sup> Horror-Geschichte *The Yellow Wall-paper*<sup>141</sup> (1892) ist die Tapete das Medium des Verschwimmens der Figur mit ihrer Umgebung. Die Protagonistin wird von ihrem Ehemann John, einem Arzt, nach der Entbindung ihres Kindes, wegen einer vermeintlichen Wochenbettdepression und ›hysterischen‹ Anfällen in ein vergittertes ehemaliges Kinder- und Turnzimmer auf einem Landhaus gesperrt. Das Haus wird zugleich zur Chiffre und zum Medium des Verhältnisses von Innen und Außen der Protagonistin. »I sometimes fancy that in my condition if I had less opposition and more society and more stimulus – but John says the very worst thing I can do is to think about my condition, and I confess it always makes me feel bad. So I will let it alone and talk about the house.«<sup>142</sup> Die Protagonistin, das namenlose Ich, leidet, vermeintlich wie im Dandyismus, unter ihrem zunehmenden zerstörerisch werdenden Wechselbad aus *Emui* und Reizüberflutung. Jedoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen der oben beschriebenen dandyistischen und in der Geschichte von Gilman prozessierten Mimese als »Angleichung an den Raum«. Denn was passiert, wenn die dandyistische Blasiertheitsproduktion, als Reizschutz und Antrieb ausbleibt, und man völlig der »Verführung durch den Raum«<sup>143</sup> erliegt, zeigt sich in Gilmans Geschichte in aller nihilistischen Konsequenz: Das vermeintliche Selbst löst sich auf und wird wahnsinnige Umgebung, undifferenzierbarer Teil des künstlichen Paradieses. »I wonder if they all come out of that wallpaper as I did? [...] I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard!«<sup>144</sup>

Das Zimmer, in welches die Protagonistin eingesperrt ist, ist mit einer merkwürdigen »widerwärtigen, schwefelgelben« Tapete umgeben. »I never saw a worse paper in my life. One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin.«<sup>145</sup> Mit dieser Bemerkung, die so auch hätte von Oscar Wilde stammen können, wird die Tapete in die monologische oder gar monomanische Suada der Protagonistin eingeführt.

Der einzige Fluchtpunkt der Protagonistin ist das Schreiben ihres Journals. Doch der Schreibprozess wird immer mehr zum Schreibwahn. »I am sitting by the window now, up in this atrocious nursery, and there is nothing to hinder my writing as much as I please, save lack of strength.«<sup>146</sup> Die Lesenden werden im Laufe

<sup>140</sup> Vgl. zur Analyse der Kurzgeschichte aus feministisch-literaturwissenschaftlicher Perspektive: Jonathan Crewe: Queering ›The Yellow Wallpaper‹? Charlotte Perkins Gilman and the Politics of Form, *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 1995, 273–293. Auch: Sandra Gilbert, Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*. New Haven, London 2000, 2. Aufl.

<sup>141</sup> Für den Hinweis auf diese Geschichte danke ich Maren Haffke.

<sup>142</sup> Gilman, 10.

<sup>143</sup> Caillois: Psychasthenie, 35.

<sup>144</sup> Gilman, 88.

<sup>145</sup> Ebenda, 18.

<sup>146</sup> Ebenda, 20.

der Geschichte immer exzessiver mit einem höchst unzuverlässigen, wahnhaften Erzählen konfrontiert: Das Schreiben als zu große Gefahr durch die vermehrte Introspektion wird der Protagonistin, so erscheint es zumindest, von Seiten ihrer Haushälterin und ihres Ehemanns vorgeworfen. »I must not let her find me writing. [...] I verily believe she thinks it is the writing which made me sick! But I can write when she is out [...].«<sup>147</sup> Ihr Schreibprozess ist nicht nur ein Dokument ihres Wahnsinnig-Werdens, sondern ihres Umgebung-Werdens. Ihr Schreiben ist ein Ankerpunkt für das Hervortreten von Figur und Grund, ein Umgebungsprotokoll. Die Beschreibung des Tapetenmusters geht in die Tiefe, in die Windungen des Ornaments hinein:

»There is a current spot where the patterns lolls like broken neck and two bulbous eyes stare at you upside-down. I get positivley angry with the impertinence of it and the everlastingness. Up and down and sideways they crawl, and those absurd, unblinking eyes are everywhere. [...] I never saw so much expression in an inanimate thing before, and we know how much expression they have!«<sup>148</sup>

Die Einflussnahme durch die Umgebung, das maligne *moodmanagement* der Wandverkleidung, ist der Protagonistin von Anfang an bewusst. Sie fühlt sich vom Raum beobachtet, bewacht und beeinflusst. »This paper looks to me as if it knew what a vicious influence it had!«<sup>149</sup> Emil Kraepelin konstatiert für den Zustand des *Erschöpfungsirreseins* eine symptomatische Halluzination:

»Die Kranken verlieren rasch die Orientierung in ihrer Umgebung, die ihnen verändert und unheimlich vorkommt. Das Bewusstsein trübt sich; es stellen sich allerlei abenteuerliche Illusionen, fast immer auch Halluzinationen, ein, oft in grossen Massen. Die Tapeten schneiden Fratzen; ein Crucifix nickt mit dem Kopfe [...].«<sup>150</sup>

Dies trifft auf den ersten Blick auf die Wahrnehmungen der Protagonistin in *der gelben Tapete* zu. Bezieht man jedoch die bis hierhin aufgezeigten Sachverhalte dandyistischer Provenienz mit ein, zeigt sich ein anderes Muster.

Aus dieser Perspektive betrachtet, ist, wie in Baudelaires *Künstlichen Paradiesen* der Raum in *the yellow wallpaper* ein Rausch- und Wahnmedium. Hat Baudelaire die künstlichen (Drogen-)Umgebungen noch, neben aller Betonung der (heroischen) Gefahr, wie ein *Théâtre de Séraphin*<sup>151</sup> beschrieben, treten im Rausch des Raumes bei Gilman keine engelsgleichen Vermittler auf, sondern dieser Raum ähnelt vielmehr einem nihilistischen Orkus.

147 Ebenda, 34.

148 Ebenda, 30.

149 Ebenda, 28.

150 Kraepelin, 31.

151 Vgl. Baudelaire: *Paradiese*, 64.

Das Oberflächenmuster, das Ornament der Tapete, wird als toxisches Medium beschrieben: »The outside pattern is a florid arabesque, reminding one of a fungus. If you can imagine a toadstool in joints, an interminable string of toadstools, budding and sprouting in endless convolutions – why, that is something like it.«<sup>152</sup> Ein Raum voller Giftpilze<sup>153</sup>, die proliferieren, kommunizieren und sich vernetzen, wie ein horrendes Proto-RFID. Farben, Muster und Raumaufteilung verändern sich je nach Lichtverhältnissen und Blickwinkel. Sie ebnen Figur und Grund ein. Der Raum, vermittelt durch die Tapete, führt ein Eigenleben. Wie die technologischen Prozesse in smarten Räumen des 21. Jahrhunderts finden die ›unheimlichen‹ Prozesse unter der Oberfläche statt. »This wallpaper has a kind of sub-pattern«<sup>154</sup>. Dieses Untermuster, nur unter bestimmten Lichtverhältnissen für die Protagonistin sichtbar, wimmelt und prozessiert undeutlich und verschwommen. »But in the places where it isn't faded [...] I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to sulk about behind that silly and conspicuous front design.«<sup>155</sup> Im Weiteren versucht die Protagonistin zu erschließen, inwiefern sich Vorder- und Hintergrund der Tapete bewegen und mit ihr zu interagieren versuchen. Die Dynamik ihres Verschwimmens mit der Tapete wird immer exzessiver. Die Schreibweise changiert immer öfter zwischen einer Beschreibung der Tapete und einer Identifikation mit derselben. Irgendwann ist es nicht mehr ›die Tapete‹ oder ›die Frau hinter der Tapete‹ als Projektions- und Personifikationsfigur, die nachts wandert, sondern die Protagonistin. Die Dissoziationsbewegung wird immer deutlicher, bis nichts mehr außerhalb der Tapete zu existieren scheint. Der Amorphisierungsprozess nimmt rapide zu, sobald in der *Écriture* kein Unterschied mehr zwischen dem protokollierenden Ich der Protagonistin und der Frau hinter der Tapete, dem »sub-pattern« auszumachen ist. Was das Wahnsprotokoll exerziert, ist dasjenige, was Caillois in Anlehnung an die Psychasthenie als »Depersonalisation durch Angleichung an den Raum«<sup>156</sup> beschreibt.

Der einzige vermeintliche Handlungsmodus, der der Protagonistin im Raumverbund noch übrigbleibt, ist um sich selbst, das heißt Schleife um Schleife, *Loop* um *Loop*, im Raum an der Tapete entlang, ihre Kreise zu kriechen. Diesem hält der männlich-sanktionierende Blick des Ehemannes nicht stand und er bricht geschockt zusammen. »Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!«<sup>157</sup> Die Feedbackschleife zwischen humaner und non-humaner Entität läuft ins Leere. Im Ver-

<sup>152</sup> Gilman, 58.

<sup>153</sup> Zum Zusammenhang von Agency und Pilzen. Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin 2019.

<sup>154</sup> Ebenda, 34.

<sup>155</sup> Ebenda, 36.

<sup>156</sup> Caillois: Psychasthenie, 37.

<sup>157</sup> Gilman, 92.

schwimmen mit der Umgebung bleibt im Subjektivierungsprozess nur eine existentielle Leerstelle, um die es wimmelt, prozessiert und kriecht.

Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper* verweigert jede Art von Heldinnengeschichte. Es ist eine Erzählung der grenzenlosen Auflösung. Sie bietet keinen Heroismus der Niedergangsepoke, wie er im Dandyismus als Selbstermächtigungserzählung und -bewegung verstanden wird. Der Dandyismus erhebt die Latenz zwischen Umgebung und Figur auszuhalten, zur Grundeigenschaft und erstrebenswerten Subjektivierungsstrategie. Eine Latenz, welche im Weiteren als *calmness*, Unmerklichkeit oder *Désinvolture* verstanden wird, erweist sich damit als Machtstrategie. Das riskante Wechselspiel aus Exzess und Entzug des Dandyismus treibt bisweilen nicht nur pathologische, sondern in seiner Kompensations- und Aneignungsbewegung noch gefährlichere Blüten. Denn wird, trotz der Expositionsbewegung an die Umgebung, weiter an einem wie auch immer gearteten Heroismus festgehalten oder gar ein neuer Heroismus oder Realismus propagiert, fällt man in die riskante Situation, aus dem vermeintlich so spielerischen *l'art pour l'art* eine Ideologie der Härte, Glätte und Kälte zu machen. Diese offenbart, wie im nächsten Kapitel zu zeigen, wenn sie ein stabiles heroisches Subjekt behauptet, statt sich auf das *environment* zu beziehen, eine Affinität zum Totalitarismus.

