

4. Analoger Dandyismus I

4.1 Du Dandysme: Über Dandyismus schreiben

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

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

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

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

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

Falsche Infamie

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

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

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

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

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

- 2 Otto Mann: *Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne*. Gerabronn, Württ 1962. Zweite überarb. Aufl., 11f. (Im Folgenden: Mann). Die Erstauflage, eine Dissertation, erschien 1925 als eine der ersten deutschsprachigen Studien zum Dandyismus in Karl Jaspers Schriftenreihe ›Philosophische Forschungen‹ unter dem Titel *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*.
- 3 Vgl. Foucault: Infam, 13.
- 4 Vgl. ebenda, 13f.

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

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

5 Vgl. zur Literatur der Infamie: Achim Geisenhanslücke: *Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit*. Paderborn 2014.

6 Vgl. Foucault: Infam, 23.

7 Vgl. ebenda, 22.

8 Erbe: Dandys, 10.

9 Mann, 97.

10 Vgl. Kapitel 7.1 Dandyismus der Härte.

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

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

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

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

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

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

¹³ Wilde: *Dorian*, 92f.

¹⁴ Ebenda, 29.

¹⁵ Ebenda, 14f.

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

Dandyismus erschreiben

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

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

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

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

¹⁶ Vgl. Foucault: *Infam*, 35.

¹⁷ Vgl. ebenda, 27.

¹⁸ Ebenda, 36.

¹⁹ Vgl. Jules Barbey d'Aurevilly: *Die Freiheit des Geistes röhrt von Niedertracht*. Berlin 2008. Ders.: *Der Chevalier Des Touches*. Berlin 2014. Ders.: *Die Teuflischen*. Bremen 2012. Nebenbei: Sein Sekretär war zeitweise der ebenso notorisches Schriftsteller Léon Bloy.

²⁰ Vgl. Vinken, 86.

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

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

Brummell, ein Dandy und nichts außerdem

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

21 Carlyle, 365. (Hervorhebung F.H.).

22 Für historische Fakten und die Rolle des Dandy Brummell: Vgl. Erbe: Dandys, 25ff. Vgl. auch: Ian Kelly: *Beau Brummell. The ultimate Dandy*. London 2005.

23 Michel Onfray: *Leben und Tod eines Dandys*. Göttingen 2014, 57. (Im Folgenden: Onfray).

24 Foucault: *Infam*, 18.

25 Auch in Honoré de Balzacs *Pathologie des Soziallebens* taucht Brummell als Figur einer letzten Instanz, als *arbiter elegantiarum* für die Abhandlung über das elegante Leben auf. Vgl. Balzac, 61ff.

26 Vgl. Barbey, 33.

27 Giorgio Agamben: *Stanzen*. Zürich, Berlin 2005, 96. (Im Folgenden: Agamben).

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

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

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

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

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

²⁸ Onfray, 60.

²⁹ Agamben, 96.

³⁰ Alexandre Kojève: Philosophen interessieren mich nicht, ich suche Weise. In: Ders.: *Überlebensformen*. Berlin 2007, 58-66, 62. (Im Folgenden: Kojève).

³¹ Barbey, 9.

³² Vgl. Barbey, 14.

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

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

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

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

³³ Ebenda, 15.

³⁴ Barbey, 15.

³⁵ Vgl. Barbey, 13.

Unnachahmlich, oder nicht?

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

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

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

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

³⁶ Vgl. Barbey, 15.

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

³⁸ Barbey, 26. (Hervorhebung F.H.).

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

⁴⁰ Vgl. Onfray, 61.

⁴¹ Ebenda, 55.

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

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

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

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

42 Vgl. Barbey, 22.

43 Beerbohm, 25.

44 Vgl. ebenda.

45 Vgl. ebenda, 23. (Hervorhebungen F.H.).

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

Dandyismus und Mimesis

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

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

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

47 Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ Vgl. dazu Kapitel 5: Expositionsformen.

⁵⁴ Vgl. Balke: Ähnlichkeit, 273.

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

⁵⁶ Vgl. Barbey, 22.

Die Mode

Man muss, um sich der zugeschriebenen oder tatsächlichen Wirkung Brummells bewusst zu werden, einen Umweg über die Mode⁵⁷ und ihre Veränderung durch Brummell gehen. Durch die dandyistische Einschreibung in den Bekleidungs- bzw. Modediskurs, gewannen die Dandys an Einfluss bzw. der Dandyismus an Verbreitung. Letztlich wird im Allgemeinen mit der Figur des Dandys gerade die Mode und distinguierte Kleidung assoziiert. Dies stellt zwar klarerweise einen wichtigen, aber bei weitem nicht den einzigen oder gar wichtigsten Bezugspunkt dar.

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

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

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

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

⁵⁷ Vgl. zum Einfluss Brummells auf die Mode im Detail: Erbe: Dandys, 37f.

⁵⁸ Vinken, 86.

⁵⁹ Vgl. Friedrich Balke: Possessive Mimesis. Eine Skizze und ein Beispiel. In: Gertrud Koch, Martin Vöhler, Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, 111–126, hier 188.

⁶⁰ Vgl. Vinken, 87.

⁶¹ Vgl. ebenda.

⁶² Vgl. Esposito, 153.

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

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

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

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

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

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

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

Écriture

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Vgl. Beerbohm, 23.

⁶⁷ Vgl. ebenda, 18.

⁶⁸ Vgl. Beerbohm, 23.

⁶⁹ Vgl. ebenda, 35.

⁷⁰ Diese Textvielfalt kann hier nur in Auszügen zur Sprache kommen: Unter anderen können etwa Lord Byron, Honoré de Balzac, Marcel Proust, Edward Bulwer Lytton, Alfred de Musset oder Théophile Gautier nicht oder nur am Rande Erwähnung finden.

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

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

Dandy und Diener

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

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

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

⁷¹ Vgl. ebenda, 35f.

⁷² Vgl. Krajewski, 140.

⁷³ Vgl. ebenda.

⁷⁴ Zitiert nach: Erbe: Dandys, 41.

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

Das *Journal de Toilette* verweist darauf, welche Status den Dingen im Dandyismus zugeordnet werden. Das Führen und Modellieren von Listen ist ein Aufschreibesystem in dieser literarischen Formation. Fürst Hermann von Pückler-Muskau schildert in seinem als Tagebuch etikettierten und zu Lebzeiten anonym publizierten Textkonvolut, *Briefe eines Verstorbenen* der Adressatin seiner Briefe eine solche Liste. Ursprünglich waren die Briefe tatsächlich postalische Mitteilungen an Pückler-Muskaus Ehefrau, die zwischen 1830 und 1831 in vier Bänden publiziert wurden. Die Briefe gerieten zu einem Bestseller des 19. Jahrhunderts und sind heute beinahe vergessen. In diesen schildert Pückler-Muskau seine Brautschau in England. Sein Plan war es, nach der einvernehmlich gelösten Ehe mit seiner Briefadressatin, eine neue einträgliche Mitgift zu erschleichen, um so seine exzentrischen Garten- bzw. Landschaftsbauprojekte zu finanzieren. Der Verfasser habe die unten folgende Liste 1827 in London von seiner »fashionablen Wäscherin«⁷⁷, also nur durch die Indiskretion⁷⁸ einer Subalternen, erhalten:

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

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

⁷⁵ Vgl. Krajewski, 149.

⁷⁶ Vgl. ebenda, 178.

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

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

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

Ebenso wie das Protokollieren ist das Sammeln ein weiterer Bestandteil dieser Listenführung. Bereits Brummell wird von Barbey das exzessive Sammeln⁸⁰ von etwa Tabakdosen zugeschrieben.⁸¹ Einen wesentlichen Punkt haben der Sammler und der Dandy gemeinsam:

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

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

Leben und Meinungen eines Dandys und Dilettanten

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

⁷⁹ Vgl. Pückler-Muskau, 379.

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

⁸¹ Vgl. dazu: Erbe: Dandys, 40f.

⁸² Asendorf, 39.

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

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

viers des fiktiven »Dandys und Dilettanten«⁸⁵ Andreas von Balthesser. Mit dem Konnex aus Dandy und Dilettant tritt etwas auf, das in einer langen Diskurstradition über Baudelaire und Epigonen wie Schaukal oder später bei den sogenannten bzw. selbst ernannten *Genialen Dilletanten*⁸⁶ wie etwa Blixia Bargeld⁸⁷ oder Aktionisten wie Oswald Wiener wiederaufgenommen wird. In der Figur des Balthesser kulminieren die angesprochenen Diskurse der literarischen Formierung des Dandys. Dieser Text ist im deutschsprachigen Raum um 1907 ein Solitär, der aber, betrachtet man die französischen und englischen Dandy-Diskurse, epigonal daherkommt und als eine deutschsprachige Zusammenfassung des Dandyismus bzw. als ironische Fibel und Handlungsbrevier des Dandyismus lesbar ist.⁸⁸ Der Dilettant ist bei Schaukal »der unbegründet Zwecklose«⁸⁹, welcher sich demnach durch keine Zweck-Mittel oder bloße ökonomische Relation von Gebrauchs- und Tauschwerten erfassen ließe. Die Relationen des Dandys bzw. Dilettanten liegen in diesem Sinne auf einer anderen Ebene der Dinge. Was ist also nach Schaukals *Balthesser* ein Dandy? Eine mögliche Definition wird in der Abgrenzung zum Gentleman deutlich:

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

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

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

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

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

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

89 Vgl. Schaukal, 68.

90 Schaukal, 17f.

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

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

Schaukals Distinktion und Ablehnung von einer geistigen Aristokratie, wie man sie etwa bei Charles Baudelaire und später beispielsweise bei Ernst Jünger vorfindet, ist ebenso eine Kritik am Literaturbetrieb, dem damit gleichweg Snobismus vorgeworfen wird. Einzig ›wahre Dandys‹ wie Schaukals Balthesser bzw. seine Diskursgeber, wie Barbey und Brummell, werden von dieser Kritik ausgenommen. Diese Texte, besonders derjenige Schaukals, persiflieren das Genre des Handlungsbreviers und sakralisieren gleichzeitig ihre Ambivalenz und Alterität, die sich im Dandyismus kanonisiert; die übrigen – vor allem die literarischen – Zeitgenossen werden aufs Schärfste desavouiert. Desavouierung ist eine Feindbestimmung von Dandy versus Snob (etwa gegen die sogenannten Elegants), auch Dilettant versus (Berufs-)Literat und Aristokratie der Geburt versus derjenigen des Geistes. Diese Feindbestimmung kulminiert im *Balthesser* im ›unästhetischen Menschen‹. In Folge dieser Bestimmung listet Schaukal in einer Litanei⁹⁴ ›Feinde‹ des Dandys auf:

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

92 Vgl. ebenda.

93 Vgl. ebenda, 46.

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

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

Distinktion

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

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

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

⁹⁵ Schaukal, 47f.

⁹⁶ Vgl. Ihrig, 21.

⁹⁷ Schmitt: Begriff, 26.

⁹⁸ Vgl. ebenda.

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

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

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

⁹⁹ Vgl. Camus: *Revolte*, 45.

¹⁰⁰ Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

¹⁰¹ Schaukal, 75.

¹⁰² Vgl. ebenda. Wilfried Ihrig leitet aus diesen und anderen Zusammenhängen in Anlehnung an Hofmannsthals Chandos-Brief eine Sprachkritik des Dandyismus ab. So weit wird dies hier nicht gefasst, sondern es wird von einer ästhetischen Diversifikation des Dandyismus ausgegangen, wenngleich man, dies sei Ihrigs Perspektive zugestanden, eine dandyistische Sprachkritik als ein weiteres Distinktionsmerkmal verstehen könnte.

¹⁰³ Vgl. Sontag: *Camp*, 337. Vgl. auch: Kapitel 7.2.

Brummell, ein Dandy-Narrativ

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

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

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

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

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

¹⁰⁶ Erbe: Dandys, 72.

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

¹⁰⁸ Vgl. Erbe: Dandys, 73.

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

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

Zwei Ausprägungen des Dandyismus

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

4.2 Der Dandyismus und die Dinge

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

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

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

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

¹¹⁰ Mann, 15.

¹¹¹ Für eine ausführliche Betrachtung dieser Thematik vgl. Asendorf.

¹¹² Vgl. Agamben, 86.

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

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

¹¹⁵ Agamben, 90.

¹¹⁶ Simmel: Geld, 555.

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

Blasiertheit und Dingkultur; ein vorbreitender Exkurs

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

Die Blasiertheit¹¹⁸ nimmt bei Georg Simmel, in der *Philosophie des Geldes* eine eigenwillige Dialektik ein, wenn diese, neben dem Zynismus als »[d]ie andere Bedeutung der Nivellierung, die nicht sowohl die Verschiedenwertigkeit, als die Verschiedenartigkeit der Dinge trifft [...]«¹¹⁹, angeführt wird. Für Simmel zeigt sich die Herkunft der Blasiertheit wie folgt: »In der Regel gelten erschöpfende Genüsse als Ursache der Blasiertheit, und mit Recht, indem die allzustarken Reize schließlich alle Reaktionsfähigkeit aus den Nerven herauspumpen.«¹²⁰ Auf den zweiten Blick folgen Simmels Zuschreibungen dem Dekadenzdiskurs des *Fin de Siècle*, demjenigen des durch den *Ennui*, die Langeweile und durch den Überdruss einer moribunden Gesellschaft enervierten Künstlers. Simmels Charakterisierung des Blasierten ist auf ein dekadentes Dandybild zugeschnitten:

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

¹¹⁷ Vgl. ebenda.

¹¹⁸ Blasiertheit wird ausführlicher behandelt im Kapitel 5.1 Produktive Blasiertheit.

¹¹⁹ Vgl. Simmel: *Geld*, 334.

¹²⁰ Simmel: *Geld*, 335.

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

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

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

Maschine und große Industrie

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

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

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

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

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

¹²⁴ Vgl. Marx: *Kapital*, 391ff.

¹²⁵ Ebenda, 454.

¹²⁶ Vgl. Schaukal, 45.

¹²⁷ Ebenda, 69.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁰ Vgl. Benjamin: *Passagen* 1, 273.

¹³¹ Vgl. Marx: *Kapital*, 393f.

¹³² Vgl. ebenda, 392.

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

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

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

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

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

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

133 Schneider, 60.

134 Vgl. Asendorf, 76.

135 Böhme, 319.

136 Marx: Kapital, 86.

137 Vgl. ebenda, 90.

4.3 Kunstmachine: Baudelaire und die dandyistische Ästhetik

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴¹ Baudelaire: Maler, 241.

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

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

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

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

Bemerkungen zur Kunst

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

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

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

¹⁴⁴ Charles Baudelaire: *Spleen et Idéal*. Spleen und Ideal. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 3. Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. München 1989, 2. Aufl., 59–218, 68f. Im Original heißt es: »L'homme y passe à travers des forêts de symboles/Qui l'observant avec des regards familiers.« (Im Folgenden: Baudelaire: *Spleen*).

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

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

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

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

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, 183.

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

¹⁴⁹ Vgl. ebenda, 231f.

¹⁵⁰ Vgl. Guattari: *Chaosmos*, 93.

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

¹⁵² Benjamin: Paris, 66.

¹⁵³ Vgl. Schmidgen, 218.

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

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

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

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

¹⁵⁴ Ebenda.

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

¹⁵⁶ Guattari: *Chaosmose*, 77.

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

¹⁵⁸ Baudelaire: Salon 1846, 196.

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

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

¹⁶¹ Baudelaire: Maler, 220.

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

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

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

Die Drogen und die Künstlichen Paradiese

Einen Vorläufer des Diskurses um künstliche Umgebungen, oder auch eines technischen oder im Weiteren medialen Apriori, findet sich im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit Rauschmitteln; wie etwa Opium, Haschisch und Absinth. Mit seinen *Les Paradis artificiels*, den künstlichen Paradiesen, schreibt Baudelaire der Auseinandersetzung um die Drogen einen Diskurs der Substitution und Künstlichkeit ein. Der Dichter rekuriert mit dem Titel auf das Topos¹⁶⁷ des ›Alten vom Berge‹ und der religiös-politischen Sekte der ismailitischen Assassinen.¹⁶⁸

¹⁶² Baudelaire: Herz, 236.

¹⁶³ Vgl. Baudelaire: Maler.

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

¹⁶⁵ Baudelaire: Maler, 222.

¹⁶⁶ Baudelaire: Salon 1846, 282.

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

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

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

Baudelaire stützt sich unter anderem auf die Narration Marco Polos:

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

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

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

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

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

¹⁶⁹ Baudelaire: Paradiese, 61.

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

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

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

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

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

Das Baudelairesche Ding

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

¹⁷² Vgl. Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur*. Münster, Wien 2012, 95.

¹⁷³ McLuhan, 191f.

¹⁷⁴ Agentur Bilwet: Keine Medien ohne Drogen, keine Drogen ohne Medien. In: Dies.: *Der Dattendandy. Über Medien New Age Technokultur*. Mannheim o.J. [ca. 1994], 195-206, 205. (Im Folgenden: Bilwet: Drogen).

¹⁷⁵ Ebenda, 195.

¹⁷⁶ Vgl. Baudelaire: *Paradiese*, 64.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda, 65.

¹⁷⁸ Vgl. ebenda, 66.

¹⁷⁹ Vgl. Baudelaire: *Paradiese*, 77.

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

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

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

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

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

¹⁸¹ Vgl. Sartre, 51.

¹⁸² Vgl. Kapitel 6 Pathologie der Ästhetik.

¹⁸³ Vgl. Vgl. Balzac, 84.

¹⁸⁴ Vgl. Kapitel 8.

¹⁸⁵ Vgl. Baudelaire: Paradiese, 77.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda, 188.

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

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

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

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

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

¹⁸⁸ Vgl. Ronell, 205.

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

¹⁹⁰ Vgl. Ronell, 45 u. 91.

¹⁹¹ Vgl. ebenda, 122.

¹⁹² Vgl. ebenda, 95.

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

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

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

Narziss, Mode und Fotografie

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

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

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

Das Ensemble aus Mode, Texten und der mit der weiteren Industrialisierung des 19. Jahrhunderts parallel wachsenden Portraitfotografie bildet ein interessantes Narrationsstableau des Dandyismus. Die Fotografien Nadars²⁰¹ von Barbey oder Baudelaire sind Medien einer Elitenstilisierung. Ubiquität des (Selbst-)Portraits als

¹⁹⁵ Vgl. Asendorf, 53.

¹⁹⁶ Vgl. Baudelaire: Raketen, 224.

¹⁹⁷ McLuhan, 73.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Vgl. Asselineau, Charles Baudelaire – Sa Vie et son Oevre, Lemerre, 1869, S. 10-11. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 12.

²⁰⁰ Vgl. Charles Cousin: Bibliotaph, in Charles Baudelaire Souvenirs – Correspondances, Pincebourde, 1872, S. 7-8. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 9.

²⁰¹ Hinter dem Pseudonym Nadar verbarg sich Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910). Er fertigte als Freund und Briefpartner Baudelaires unter anderen mehrere Porträts von ihm und ande-

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

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



© gemeinfrei Wikimedia Commons²⁰²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰³ Vgl. Baudelaire: *Salon 1859*, 137.

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

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

verdirbt uns die Meisterwerke, ohne uns völlig zufriedenzustellen.«²⁰⁶ Delacroix kritisiert einen »Mangel an Stil«²⁰⁷ verstanden als eine Form von »gnadenloser Objektivität«.²⁰⁸ Die Fotografie aus dandyistischer Perspektive ist jedoch auf keinen Fall egalitär naturalistisch oder objektiv, sondern Medium der Distinktion.²⁰⁹ In den Augen der Künstler bietet die Fotografie, wie es sowohl Baudelaire als auch Delacroix betonen, eine Möglichkeit zur Neuakzentuierung von Mimesis:

»[D]ie Daguerreotypie hat dem Maler eine Art Relais geliefert, dessen Einführung in den Kreislauf der Mimesis genügen sollte, um die Frage der ›Imitation‹ radikal neu zu stellen, ebenso wie jene des ›Modells‹, wenn nicht des ›Referenten‹, ganz zu schweigen von jener des Gedächtnisses.«²¹⁰

Baudelaire und die Mode

Mit der Mode »entsteht ein Ensemble von Objekten und Situationen, die weniger von einer Logik der Verwendung oder der Zeichen zusammengehalten werden, als vielmehr von Zwängen einer ganz anderen Art, nämlich der Erzählung.«²¹¹ In vielen Fremdbeschreibungen und Urteilen seiner Zeitgenossen wird bemerkenswert oft, wie oben bereits angedeutet, auf Baudelaires Bevorzugung für schwarze Kleidung hingewiesen.

Das Schwarz hat für Baudelaire eine klare Funktion: »Eine einförmige Livree der Verzweiflung bezeugt die Gleichheit; und die Exzentriker, die man früher leicht an ihren grellen und heftigen Farben erkannte, begnügen sich heutzutage mit Nuancen im Muster, im Schnitt, mehr noch als in der Farbe.«²¹² Bedenkt man die anscheinende Diskussionswürdigkeit der schwarzen Kleidung durch seine Zeitgenossen, scheint es gerade nicht die Gleichheit zu sein, sondern die Distinktion, welche den schwarzen Anzug bei Baudelaire ausmache. Die Analyse Baudelaires ist für die heutige Anzugmode immer noch gültig und weist durchaus auf die damalige Antizipation heutiger Dresscodes.²¹³ »Darum auch besteht, in seinen Augen [des Dandys (F.H.)], denen es vor allem um *Distinktion* geht, die Vollkommenheit des Anzugs in der absoluten Einfachheit, die in der Tat immer noch die beste Art

²⁰⁶ Tagebuchauszug von Eugène Delacroix von 1853. Zitiert nach: Hubert Damisch: *Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie*. Berlin 2005, 73. (Im Folgenden: Damisch.).

²⁰⁷ Vgl. ebenda, 73.

²⁰⁸ Vgl. ebenda.

²⁰⁹ Auf die Fotografie als Medium des Dandyismus wird in Kapitel 7.1 ausführlicher eingegangen.

²¹⁰ Vgl. Damisch, 73. (Hervorhebungen im Original).

²¹¹ Vgl. Roland Barthes: Rhetorik des Signifikats: Die Welt der Mode. In: Silvia Bovensen (Hg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a.M. 1986, 291–308, 291.

²¹² Baudelaire: *Salon 1846*, 281.

²¹³ Der schwarze Anzug ist in der heutigen ›Business-Mode‹ immer noch eher unüblich und lediglich bei Fest- oder Traueranlässen angebracht.

ist, sich zu unterscheiden.«²¹⁴ Diese Bekleidungsregel Baudelaires erinnert nicht zufällig an die Narration des modischen Understatements *Beau Brummells*.

Mit Baudelaires Akzentuierung der Kleidung selbst kann man diese im Weiteren als Medium charakterisieren. Es lässt sich »als Zusammentreten heterogener Momente begreifen, zu denen technische Apparaturen oder Maschinen genauso gehören wie Symboliken, institutionelle Sachverhalte, Praktiken oder bestimmte Wissensformen.«²¹⁵ Die schwarze Kleidung Baudelaires suggeriert zum einen Abgrenzung und Alterität, zum anderen eine Form des Sakralen »mit dem Aussehen eines feinen, wahrscheinlich bereits verdammten Bischofs, der sich für eine Reise die auserlesene Kleidung eines Laien zugelegt hätte [...].«²¹⁶

Mit diesem sakralen Akt des Kleidens und der »theologischen Mucken«²¹⁷ der Performanz des Tragens und Inszenierens zeigt sich ein Teil eines größeren Prozesses.

»Routiniert, beiläufig, manchmal von eleganter Nonchalance, manchmal von ungeschickter Nachlässigkeit, ist die Bewegung doch nicht unbedeutend: Sie ist die Handlung, welche der Kleidung erst die mannigfaltigen sozialen, politischen und ästhetischen Funktionen ermöglicht.«²¹⁸

Baudelaire macht die Kleidung nicht nur zum Distinktionsmerkmal, sondern zu einem Teil seiner Ästhetik:

»Und dennoch, hat er nicht seine Schönheit und seinen eigenen Reiz, dieser so viel verunglimpte Frack? Ist er nicht das notwendige Kleidungstück für unsere leidende Epoche, die auch noch auf ihren schwarzen, hageren Schultern das Symbol einer ewigen Trauer trägt? Und wohlgernekt, der schwarze Frack und der Gehrock haben nicht nur ihre politische Schönheit, als ein Ausdruck der öffentlichen Gemütsverfassung; – ein unabsehbarer Heereszug von Leichenbittern, politischen Leichenbittern, verliebten Leichenbittern, bürgerlichen Leichenbittern. Wir tragen jeder etwas zu Grabe.«²¹⁹

Mit Baudelaire zeigt sich eine Perspektive der Mode, nicht nur in der Frage der Eleganz oder der Stilisierung in Form des Luxus, sondern sie ist ebenso geprägt

²¹⁴ Baudelaire: Maler, 242.

²¹⁵ Vgl. Joseph Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hg.): *Mediale Historiographien*, Weimar. 1 (2001), 115-123, 122.

²¹⁶ Catulle Mendès, Vorwort zu *Roman d'une Nuit Doucē*, 1883, 19-22. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 21f.

²¹⁷ Vgl. Marx: Kapital, 85.

²¹⁸ Anna-Brigitte Schlittler: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Anna-Brigitte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, 143-152, 143.

²¹⁹ Baudelaire: Salon 1846, 281.

von aggressiver Subversion. »Charles Baudelaire gehörte jenem nüchternen Dandytum an, das seine Kleider mit Glaspapier aufraut, um ihnen den sonntäglichen und funkelnagelneuen Glanz zu nehmen [...].«²²⁰ Die Anekdoten seiner modischen Devianz reichen von einem getragenen roten Schal bis zu grün gefärbten Haaren.²²¹ Mit dieser Perspektive, bei aller gepredigter Schlichtheit, zeigt sich, dass mit dem Dandy die Kleidung als ein zusätzliches Element im »emphatischen Theater des Alltäglichen« ebenso gesetzte Kleiderrituale unterläuft: »Das Boudoir wurde nun zum Ort der Stigmatisierung devianter Männlichkeit, das Ankleiden zum Akt der Bloßstellung des effeminierten Mannes.«²²² Es ist eine Unterwanderung nicht zuletzt der Geschlechtergrenzen. Die Auseinandersetzung mit dem Textilen erklärt sich unabhängig von einem starken Männlichkeitstypos und macht Platz für spielerische Hybridstellungen.

»Doch soll man die Moden, wenn man sie recht genießen will, nicht wie abgestorbene Dinge betrachten [...]. [...] Man muß sie sich verlebendigt vorstellen, zum Leben erweckt [...].«²²³

Blick auf die Frau

Diese Hybridstellung in der Kleidung und der Betrachtung von *Gender* manifestiert sich ebenso in Baudelaires Auseinandersetzung mit literarischen Texten anderer Autoren. Dies wird deutlich in Baudelaires Äußerungen zu Flauberts *Madame Bovary* (1857): »Um seinen Geniestreich zu vollenden, blieb dem Verfasser [gemeint ist Gustave Flaubert (F.H.)] nur noch eines zu tun: sich (soweit möglich) seines Geschlechts zu entäußern und sich zur Frau zu machen. Dabei ist ihm ein wahres Wunder gelungen.«²²⁴ Baudelaire billigt Emma Bovary in seinem Frauenbild eine Sonderstellung zu, da er sonst durchaus der Misogynie anheimfällt.²²⁵ Er schreibt in aller Deutlichkeit: »Das Weib ist das Gegenteil des Dandy. [...] Das Weib

²²⁰ Theophile Gautier: Vorwort zur »édition définitive« der *Fleurs du Mal*, Michel Lévy frères, 1886, 2-3. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 14-16, 15.

²²¹ Vgl. dazu. W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 183f., 187f.

²²² Anna-Beritte Schlittler: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Anna-Beritte Schlittler, Katharina Tietze (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, 143-152, 151.

²²³ Baudelaire: Maler, 248.

²²⁴ Charles Baudelaire: »Madame Bovary« von Gustave Flaubert. In: Friedrich Kemp, Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe. Band 5. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*. München. 1989, 65-76, 70f. (Im Folgenden: Baudelaire: Bovary).

²²⁵ Vgl. Hiltrud Gnüg: Charles Baudelaires Bestimmung des Dandyismus und sein Entwurf einer Femme Dandy in den *Fleurs du Mal*. In: Joachim H. Knoll u.a. (Hg.): *Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin 2013, 109-126, 114f. (Im Folgenden: Gnüg: Baudelaire) Vgl. auch Kapitel 7.1.

ist natürlich, das heißt abscheulich.«²²⁶ In seiner typischen Ambivalenz bekennt er aber ebenso in *Raketen*: »Was am Weibe anziehend wirkt und seine Schönheit ausmacht: Blasiertheit, Herrschsucht, Gelangweitsein, Willensstärke [...] Lässigkeit und Spottsucht.«²²⁷ Er attestiert damit einer bestimmten Weiblichkeit auch typische Zuschreibungen eines vermeintlich rein männlichen Dandy-Diskurses. »Weiblichkeit bedeutet [bei Baudelaire (F.H.)] Nicht-Offenbarung, die Unmöglichkeit der Offenbarung, das, was sich nicht offenbaren lässt, was als das absolut Geheimnislose geheimnisvoll sich ausnimmt, was den Sinn der Offenbarung und des Geheimnisses exzediert [...].«²²⁸ Baudelaire schreibt in diesem Sinne vom »Dandyismus des kalten Weibes«²²⁹.

Die archetypische Narration einer *Femme Dandy* findet Baudelaire in *Madame Bovary*.²³⁰ »Wie Pallas Athene, die gewappnet dem Haupt des Zeus entsprang, hatte dieser bizarre Androgyn alle Verführungen einer männlichen Seele in dem reizenden Körper eines Weibes bewahrt.«²³¹ Emma Bovary²³² zeige über jedwede Grenzen hinweg

»Unmäßiges Gefallen an der Verführung, an der Beherrschung und sogar an allen vulgären Mitteln der Verführung, bis hinab zum Charlatanismus des Kostüms, der Parfüms und der Pomade, – was alles sich in zwei Worten zusammenfassen lässt: *Dandyismus, ausschließliche Herrschsucht.*«²³³

Baudelaire macht, indem er die Subjekte sowohl ›die Frau‹ als auch ›den Mann‹, im Dandyismus auflöst, Platz für ein Prinzip der Ästhetik:

»Baudelaire löst die Frau in Licht, Farbe, Bewegung, Stoffe auf und fügt die irisierenden Wahrnehmungsdetails wieder zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Das dandyistische Konzept [...] drückt sich in seinem Stil aus, in dem ästhetischen Prinzip der Dekomposition des Vertrauten und der überraschenden Zusammenfügung des Heterogenen.«²³⁴

²²⁶ Vgl. Baudelaire: *Herz*, 223.

²²⁷ Vgl. Baudelaire: *Raketen*, 203f.

²²⁸ Vgl. Alexander García Düttmann: Die Ehrfurcht vor der Maske. Mode, Erotik, Geschlecht. In: Silvia Bovensen (Hg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a.M. 1986, 438-457, 448f.

²²⁹ Vgl. Baudelaire: *Raketen*.²⁰⁹

²³⁰ Vgl. zur *Femme Dandy*: Grundmann: Früh, 64ff.

²³¹ Vgl. Baudelaire: *Bovary*, 71.

²³² Es gäbe viel über den Dandyismus Emma Bovarys zu sagen, ihre Verlust-Ökonomie, ihre Drogenkapaden, die Verschwendung, die Melancholie und Langeweile etc.

²³³ Vgl. ebenda, 72. (Hervorhebung F.H.).

²³⁴ Vgl. Gnüg: Baudelaire, 115.

Lob auf die Schminke

In der Akzentuierung der Künstlichkeit spielt ein weiterer, vornehmlich im Diskurs um Weiblichkeit angesiedelter Punkt eine Rolle. Sowohl Baudelaire als auch in Reaktion auf ihn Max Beerbohm setzen sich mit der Kosmetik und ›prothetischen‹ Optimierung des (weiblichen) Körpers auseinander. Francis Magnard schildert folgende Anekdoten über Baudelaire:

»Sehen Sie, dort geht eine Frau mit prächtigem Haar«, sagte einer seiner Freunde und machte ihn auf eine Engländerin aufmerksam, die einen wunderbaren goldenen Chignon trug. Baudelaire sah genauer hin. »Sie irren sich«, antwortete er, »das sind ja ihre eigenen Haare; sie hat keinen Sinn für Kunst, sie ist abscheulich.«²³⁵

Wenn gleich man natürlich diese Anekdoten wiederum in den Diskurs um das bloße ›erstaunen zu machen‹²³⁶ einordnen könnte, trifft diese Bemerkung doch viel mehr einen Kern, als auf den ersten Blick deutlich wird. Das Primat der Künstlichkeit Baudelaires steht gleichsam unter folgendem Motto: »Man lasse alles, was natürlich ist, Revue passieren, man untersuche sämtliche Handlungen und Begierden des bloß natürlichen Menschen, und man wird nichts als Scheußlichkeiten finden.«²³⁷ Die Mimesis- bzw. Authentizitätskritik und Absetzung Baudelaires von der Natur setzt sich in der *Lobrede auf das Schminken* fort:

»Entschließen wir uns jedoch, schlechthin den Augenschein gelten zu lassen [...], so sehen wir, daß die Natur nichts lehrt, oder fast nichts, das heißt, sie nötigt den Menschen, zu schlafen, zu trinken, zu essen [...]. Und es ist die Natur, die den Menschen dazu treibt, seinesgleichen zu töten, zu verzehren, einzusperren und zu foltern; denn kaum verlassen wir den Bereich des Notwendigen und der Bedürfnisse, um jenen des Luxus und der Vergnügungen zu betreten, so sehen wir, daß die Natur außerstande ist, uns anderes zu raten als das Verbrechen.«²³⁸

Das Schminken, die künstliche Optimierung des Gesichtes bzw. des ganzen Körpers stellt einen ›tugendhaften‹ Gegendiskurs zum Verbrechen der Natur dar: »Das Schminken – so heißt es dort – verfolgte keineswegs die vulgäre Absicht, die schöne Natur nachzuahmen, mit der Jugend zu rivalisieren, sondern suche die Natur zu übertreffen.«²³⁹

²³⁵ Vgl. Francis Magnard: ›Paris au jour le jour‹, *La Chronique de Paris*, 27. September 1867. In: W.T. Bandy, Claude Pichois (Hg.): *Baudelaire im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M. 1969, 184.

²³⁶ Vgl. Baudelaire: *Maler*, 243.

²³⁷ Ebenda, 248.

²³⁸ Vgl. ebenda, 247f.

²³⁹ Gnügen: Baudelaire, 111.

Max Beerbohm pointiert in Rekurs auf Baudelaire die Ablehnung der Natur, indem er zu einer »Epoche Artifizias« auffordert.²⁴⁰ Die Fokussierung auf die Künstlichkeit zeigt zum einen, wie Baudelaire bemerkt, dass »das Gute [...] immer das Ergebnis einer Kunst«²⁴¹ ist. Zum anderen vollzieht sich damit eine dezidierte Oberflächenrezeption. Oder, wie es Beerbohm pointiert: »Wir werden eine Frau nur um ihrer Schönheit willen bestaunen, nicht besorgt auf ihr Gesicht starren wie auf ein Barometer.«²⁴² Das Gesicht wird unter dieser ästhetizistischen Ausgestaltung nicht mehr als »Indikator für Charakter und Gefühl«,²⁴³ als Medium des Inneren betrachtet, sondern dezidiert als ästhetische Maske, um sich »mit seinem Reiz von Farbe und Linie zu befassen«²⁴⁴. Es ist eine Kriegserklärung an die Natürlichkeit: »Der Gebrauch von Kosmetika, die Maskierung des Gesichts werden dies verändern.«²⁴⁵ Das Gesicht ist kein Sender oder Medium der (Gefühls-)Botschaft, bzw. kein »adaptierbares Interface zwischen Innenleben und Umwelt«²⁴⁶, sondern der fasziale Affekt wird mittels der Kosmetik blockiert. Die Schminke oder auch die Maske ist ein ›Störsender‹, ein Rauschen, d.h. Medium der Antivermittlung.²⁴⁷

Wie es in Baudelaires Ausführungen zu Emma Bovary schon beobachtbar war, tritt auch hier in der Künstlichkeit der Kosmetik, im Sinnbild der Maske, ein spieldrischer Hybrid in Form einer ambivalenten Relation der Geschlechtlichkeit zutage: »Die Maske als Körpermaske verdeckt das Geschlecht und legt es zugleich frei.«²⁴⁸

Die zwei Seiten der Aufgabelung des Dandyismus zwischen elitärem, statischem auf der einen und prozessualen Dandyismus einer proliferierenden Medienästhetik auf der anderen Seite wird in der Fortsetzung zu diesem Kapitel im Zusammenhang der Kultur- und Diskursgeschichte des Dandyismus nach dem ersten Weltkrieg in Kapitel 7 zum *Analogen Dandyismus II* wieder aufgegriffen. Der zweiten, mit Baudelaire hier elaborierten, Perspektive, der Medienästhetik des Dandyismus, liegen im Weiteren zwei miteinander verschrankte Expositionsformen zugrunde. Es handelt sich um den Komplex aus einer als produktiv verstandenen

²⁴⁰ Max Beerbohm: Die Ausbreitung von Rouge. In: Eike Schönfeld (Hg.): *Max Beerbohm. Dandys & Dandys. Ausgesuchte Essays und Erzählungen*. Zürich 1989, 139-160, 139. (Im Folgenden: Beerbohm: Rouge).

²⁴¹ Vgl. Baudelaire: Maler, 248.

²⁴² Beerbohm: Rouge, 146.

²⁴³ Vgl. ebenda.

²⁴⁴ Vgl. ebenda.

²⁴⁵ Vgl. ebenda.

²⁴⁶ Anna Tuschling: Gesichter der Werbung, Gesichter der Wissenschaft. Benettons Beitrag zur Globalisierung des faszialen Affekts. In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 9. Werbung. Zürich, Berlin 2013. 31-42, 32.

²⁴⁷ Vgl. zum Begriff der Antivermittlung: Eugene Thacker: Vermittlung und Antivermittlung. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin 2011, 306-332.

²⁴⁸ Alexander García Düttmann: Die Ehrfurcht vor der Maske. Mode, Erotik, Geschlecht. In: Silvia Bovensen (Hg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a.M. 1986, 438-457, 439.

Blasiertheit und ihrem Gegenstück der zersetzenden Langeweile, dem *Ennui*. Diese Produktions- und Expositionsfaktoren des Dandyismus werden im nächsten Abschnitt an zentralen Metaphern, Narrationen und philosophischen Auseinandersetzungen erläutert.