

PHILOSOPHISCHE FORSCHUNGEN
HERAUSGEGEBEN VON KARL JASPERS · HEIDELBERG
1

DER MODERNE DANDY

EIN KULTURPROBLEM
DES 19. JAHRHUNDERTS

VON

OTTO MANN
HEIDELBERG



BERLIN
VERLAG VON JULIUS SPRINGER
1925

DER MODERNE DANDY

EIN KULTURPROBLEM
DES 19. JAHRHUNDERTS

VON

OTTO MANN
HEIDELBERG



BERLIN
VERLAG VON JULIUS SPRINGER
1925

ISBN-13: 978-3-642-93838-2 e-ISBN-13: 978-3-642-94238-9
DOI: 10.1007/978-3-642-94238-9

ALLE RECHTE,
INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG
IN FREMDE SPRACHEN, VORBEHALTEN.
COPYRIGHT 1925 BY JULIUS SPRINGER
IN BERLIN.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	I
I. Der zeitliche Untergrund	5
1. Die allgemeine Kulturlage	5
2. Die Gesellschaft	9
3. England und Frankreich als Länder des Dandysmus	10
4. Besondere Lage in England und Frankreich	15
II. Die Grundlagen des Dandysmus im Subjekt	21
1. Der ästhetische Spättypus	21
2. Der negative Untergrund dandyhafter Existenz	27
3. Der Wille zur Macht	37
III. Das vertretene Ideal	45
IV. Die Verwirklichungsmittel	55
1. Die angeborenen Vermögen. Das Geistige	55
2. Die angeborenen Vermögen. Der Geschmack	68
3. Das Äußere	76
V. Das System des Dandy	81
1. Die Mode	82
2. Das System als Schauspiel	85
3. Entfaltung des Systems und seine Prinzipien	90
VI. Die Konsequenzen	101
1. Der Dandysmus als Übergang zum positiven Leben	102
2. Der Umschlag in der Bekehrung	103
3. Das ausgetragene Dandyschicksal	108
Literaturverzeichnis	121
Anmerkungen zur unterliegenden Literatur	124

Abkürzungsverzeichnis.

(Vgl. das Literaturverzeichnis S. 121.)

- B. d'A. = Barbey d'Aureville, Du Dandysme et de George Brummell.
Brandes, Beaconsfield = George Brandes, Lord Beaconsfield.
Crépet = Baudelaire, Oeuvres posthumes et correspondance inédite, par Eugène Crépet.
Mon coeur = Tagebuch Baudelaires.
Der Dandy = Baudelaires einleitender Essay zum Essay über Constantin Guys.
Dandysm and Brummell = A. Forbes Sieveking: Dandysm and Brummell.
Fitzgerald, George IV.
Gautier = Vorrede Gautiers zu Charles Baudelaire, Oeuvres complètes.
The four Georges = Thackeray, The four Georges.
Germaine = Barbey d'Aureville, Germaine, siehe Grelé: Un roman de Barbey d'Aureville. Germaine.
Gide = Gide, Oscar Wilde.
Granby = Lister, Granby. Nouvelle.
Dorian Gray = Osc. Wilde, Dorian Gray. Roman.
Grelé = Jules Barbey d'Aureville. Sa vie et son oeuvre.
Greville = Charles Greville. Memoirs.
Harris = Frank Harris. Osc. Wilde.
Hazlitt = Wainwright, Essais and Criticisms, now first collected by W. Hazlitt.
Jesse = W. Jesse. The Life of Beau Brummell.
Kritik als Kunst = Osc. Wilde, kunstkritischer Essay.
Melville = Louis Melville. The Beaux of the Regency.
Memoranda = Tagebücher Barbey d'Aurevillys.
Pelham = Bulwer, Pelham. Roman.
Pitt-Lennox = William Pitt Lennox, Celebrities I have known.
Pückler-Muskau = Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen.
Raikes = Th. Raikes, A Portion of the Journal.
Die Seele des Menschen = Osc. Wilde, Essay.
Sherard, Gesch. e. ungl. Frdscht. = Sherard, Die Geschichte einer unglücklichen Freundschaft.
Sherard, Osc. W. = Sherard, Osc. Wilde.
Stift, Gift und Schrifttum = Osc. Wilde, Essay über Wainwright.
Verfall der Lüge = Osc. Wilde, kunstkritischer Essay.
Harriette Wilson = Harriette Wilson. Memoirs.

Einleitung.

Das gesellschaftliche und künstlerische Leben im 19. Jahrhundert, überwiegend in England und Frankreich, wird von einer seltsamen, als Dandysmus bekannten Macht durchzogen und beeinflusst. Er tritt als eine Lebenshaltung auf, die an der Schwelle des 19. Jahrhunderts in ihrem ersten großen Vertreter GEORGE BRYAN BRUMMELL fertige Form findet und nun gelebt, beschrieben, in ihrer Problematik behandelt den Lauf des Jahrhunderts durchzieht. Überall bemerkbar, fehlt diesem Phänomen doch die breite, fest umreißbare Realität; in der ungeheuren Symphonie dieses Jahrhunderts erscheint seine matte Stimme als schwebender, schnell sich verlierender Klang, nicht als sicher durchgeführte Melodie. Auch entzieht es sich jeder positiven Wertung; seine Gegenwart ist substanzarm, ohne Leistung, ohne wertbare Auswirkung im sozialen Leben; es besitzt keine Zukunft. Abgeschlossen in sich selbst betrachtet, in den wenigen Vertretern, die ihm deutliche Realität gegeben, bietet es eine Fülle kleiner und kleinster Züge dar, ein Sonderleben, das ohne großbewegende Idee sinnlos, selbst einfältig scheint.

Dieser selbe Dandysmus aber bewegt die bedeutendsten Köpfe des Jahrhunderts; BYRON hat ihn selbst gelebt, nach ihm BULWER, DISRAELI; in Frankreich sind STENDHAL, BAUDELAIRE, FLAUBERT merklich von ihm durchdrungen. BRUMMELL, der nichts war als Dandy, lebte geachtet und in enger Berührung mit den ersten Geistern seiner Zeit; von WILDE läßt sich nicht leugnen, daß er einen höheren Verstand, tiefere Einsicht als die meisten seiner Kritiker besaß. Wenn also im Dandysmus keine umfassende und weitwirkende Tatsache zu entdecken ist, so vielleicht doch ein bedeutendes Problem, das für die Erkenntnis ebenso fruchtbar wie der Dandysmus unfruchtbar für das Leben. Seine Bedeutung ist symptomatisch; er deutet auf Wandlungen hin, die das Kulturleben des 19. Jahrhunderts durchleidet, und will so nicht isoliert in sich, sondern vom Boden seiner Existenz aus gefaßt und begriffen werden.

In diesem großen Zusammenhang der Zeit, eingeflochten in ihr Schicksal, gewinnt er selbst Sinn und Bedeutung; er ist ein historisches Phänomen, das blitzartig eine Kulturepoche erhellt, an einem bestimmten Zeitpunkt in ihr erscheinend und nur in ihm möglich. Damit ist es im engsten Sinne historisch. Sein Ursprung liegt nicht

im Zufälligen, Zeitfreien des bloßen Triebes, der, immer wirkend, an sich akulturell, noch ragt es in das Reich letztgültiger Sinngehalte der Kultur überhaupt empor, wie sie in Religion, Philosophie, Kunst sich offenbaren und in die Historie nur als in ihr faßbares Dasein eingehen — als symptomatisches Phänomen entspringt der Dandysmus dem Verlauf einer Kultur, bezeichnet Sinn und Richtung ihres Weges, drückt sie aus und ist nur als solcher Ausdruck begrifflich und wertbar.

So mangelt ihm das freie, sich selbst genügende Kräftezentrum, woraus er zeitfrei abzuleiten wäre; doch ist er darum nicht unmittelbar Produkt seiner Zeit: zwar undenkbar ohne seinen historischen Untergrund und Geschöpf seiner Epoche, erhebt er sich in begrenzter Freiheit über sie, indem er reagiert. Die Möglichkeit seiner Reaktion gegen eine Kulturlage, die schöpferische Tätigkeit, mit der er die Form seiner Reaktion eigentümlich entwickelt, sind seine Freiheit; Mangel an freiem Aufschwung halten ihn wieder an seinem Gegensatz fest. Er verhält sich zu seinem Muttergrund wie der Planet zu seinem Zentralgestirn, in Einheit von Freiheit und Bindung, und will als Spannungsproblem begriffen werden.

In dieser Rolle als Reaktion liegt seine Bedeutung, nicht in seiner Wirklichkeit als solcher. Nirgends erscheint er als die in Schlag und Gegenschlag sich vorantreibende Zeit selbst, er bildet kein neues Ganze, sondern bleibt überall Symptom. In einzelnen verführenden Gestalten wächst er empor, die als bewußter Gegensatz ihrer Zeit existieren. Nur einmal schließen sie sich zu einer deutlich sichtbaren Sekte zusammen, zur Zeit ihrer ersten Blüte und zugleich ihrer höchsten Ausprägung, von 1800 bis 1830, und zwar in England. Den Mittelpunkt dieser Epoche bildet der überragende GEORGE BRUMMELL, Ur- und Vorbild des Dandytums überhaupt. Dieser Mann tauchte auf als Inbegriff einer höchsten, verfeinerten Kultur, deren Pflege die oberste und alleinige Aufgabe seines Lebens zu sein schien. Diese Bemühung richtete er ganz auf seine eigene Person, äußerlich wie innerlich; er vollendete seine Erscheinung mit der Sorgfalt und dem prüfenden Geschmacke, wie sie einem Kunstwerk zugewandt werden, er bildete seinen Geist zu überlegener, formbeherrschender Sicherheit heran. So schien Form als künstlerische Geformtheit sein Ideal, und sein ganzes Leben, die restlose Durchdringung seiner Existenz durch künstlerische Form deutet darauf hin, daß er mehr im Sinne hatte, als Kunstwerk zu existieren denn ein Kunstwerk zu schaffen. Wird nur freie Produktion Tätigkeit genannt, so lebte er absolut untätig, und dies zweifellos bewußt. Denn er nahm der Welt gegenüber eine Stellung ein, der des Kunst-

werkes tief verwandt; wie dieses unberührt über dem Leben steht, so auch er. Dieser Existenz aber, die scheinbar als abgerundetes, zweckfreies Kunstwerk sich jeder Vermischung mit dem Leben entzog, kam zugleich eine Wirkung wie die des Kunstwerkes zu. BRUMMELLS überlegene Existenzweise fand rasch wachsend Bewunderer und Nachahmer. Diese Wirkung trug ihn, der weder Geburt, Rang noch großes Vermögen besaß, auf den Gipfel der englischen Gesellschaft; er wurde deren ästhetisches Gewissen, ihr mächtiger Diktator. Die Gesetze der Vornehmheit lagen unwidersprochen in seiner Hand, dem gegenüber die Gesellschaft stets unterwürfige Schülerin. Er selbst nahm die ihm so reich entgegengetragene Macht mit der Lässigkeit auf, die er stets dem Leben gegenüber bekundet; er verleugnete keinen Augenblick seine letzthinnige Welt- und Menschenverachtung und hielt seine Wirkung überwiegend passiv aufrecht, indem er in überlegener Form, überlegenem Geiste unbeirrbar ruhen blieb und nie angreifbar aus seiner Reserve hervortrat. So glänzte er in England nicht weniger als 20 Jahre lang, von Neidern befeindet, von Bewunderern verherrlicht, respektgebietend selbst den Großen seiner Zeit, bis die Äußerlichkeit finanziellen Ruins ihn vom Boden seiner Wirksamkeit verbannte.

Der Widerschein dieser rätselvollen Gestalt durchwirkt das ganze Jahrhundert. Um sie bewegt sich ein Heer von Trabanten, ihr folgen bedeutende Nachahmer. Die letzteren, zu einer verwandten Rolle prädisponiert, erkennen an BRUMMELL ihre Bestimmung. Bis um 1830—1840 findet das Dandytum in England breitere Wirklichkeit, bildet selbst eine eigene Literaturgruppe, die Dandyschule, heran, sinkt dann nieder und erhebt sich in einem neuen Aufschwung in der ästhetischen Bewegung, die, von RUSKIN und MORRIS ausgehend, sich in OSCAR WILDE auskristallisiert. Wie sehr die Erzeugung dieser Gestalten Eigentümlichkeit des Jahrhunderts überhaupt, BRUMMELL nur die vorbildlichste Ausprägung, beweist Frankreich. Die dandyhaften Züge in BENJAMIN CONSTANT, CHATEAUBRIAND, STENDHAL treten zu einer Zeit auf, die, unbeeinflusst von englischen Vorbildern, für dieses Wesen noch keine Formel gefunden hatte¹⁾.

¹⁾ Nach dem „Etymological Dictionary of the English Language, Oxford 1910“ kommt das Wort Dandy um 1813—1819 in London in Mode. In BIE: Sportmen's Slang, London 1825, ist das Jahr 1816 angegeben. Der Dandysmus gewinnt demnach erst am Ende der Laufbahn BRUMMELLS, der als BEAU-BRUMMELL bekannt war, seinen bleibenden Begriff. Die für das Wesen dieses Phänomens gleichgültigen Ableitungen dieses Wortes sind schwankend. Man hat es auf dandle = tändeln zurückgeführt, auch auf die MOLIERESCHE Lustspielfigur George Dandin. Der Etymological Dictionary gibt an, daß Jack-a-dandy bis auf 1659 zurückverfolgbar ist und im 18. Jahrhundert auf dem Dandysmus ähnliche Erscheinungen angewendet worden sei. Dandy sei möglicherweise eine Variation des Namens Andrew.

Erst um 1830 setzt die Wirkung Englands ein. Die damals aufflammende Begeisterung für BYRON trägt auch den Namen BRUMMELLS nach Frankreich und reizt zur Nachahmung dieses Dandy, als dessen Schüler BYRON bekannt war, an. Der Dandysmus wird in der französischen Romantik große Mode, verfällt jedoch rasch und blüht mehr in der Literatur fort als in gelebter Darstellung.

Die Zersplitterung dieses Phänomens über ein Jahrhundert, die Reduktion seiner tieferen Wirklichkeit auf wenige Gestalten, so BRUMMELL, WAINEWRIGHT, WILDE in England, BARBEY D'AUREVILLE und BAUDELAIRE in Frankreich, wobei wiederum nur England vollkommene Ausbildungen zeigt — diese Umstände hemmen die Forschung. Dazu drängt die tiefer philosophisch gefaßte Aufgabe, den historischen Sinn des Dandysmus im anschaulichen Bilde zu entfalten, den Zwiespalt zwischen dem lebendigen irrationalen Gegenstand und der Rationalität des erfassenden Begriffs stark hervor. Zu mancher Epoche liebt es das Leben selbst, rationale Formen anzunehmen; äußerlich, indem es sich, wie in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, verstandesmäßigen Regeln unterwirft; oder innerlich, indem es, wie im deutschen Idealismus, mit wundervoller, hinreißender Energie die ganze Fülle seiner Existenz in die Klarheit des philosophischen Begriffs emporzuläutern sucht. Hier bietet sich dem nachschaffenden, wissenschaftlichen Begriff ein vorbestimmtes Objekt; er wird nicht nur ein kaltes abstraktes Gerüst eines ehemals Lebendigen aufführen, sondern es auch mit dessen Blut durchströmen können. Anders in jenen Epochen, die nicht nur irrational sind, sondern es auch sein wollen, wie in der Romantik. Hier wird der Zwiespalt deutlich und schwer überbrückbar. Auch sie arbeiten mit Begriffen und suchen Selbsterhellung in begrifflich strukturierter Theorie, ohne daß diese Begriffe noch rational in sich wären. Keine logische Zergliederung erhellt sie noch; sie sind Hinweise auf ein irrational Lebendiges, Abkürzungen ganzer Erlebniskomplexe, Symbole, deren Sinn sich nur dem Eingeweihten deutet. Die Aufklärung ist weitgehend nachzudenken; die Romantik hingegen muß im Innersten erlebt sein, um dargestellt werden zu können. Der Darsteller muß mit ihren Kräften sich durchtränkt und als Eingeweihter die Sprachmittel in sich aufgenommen haben, die Unmittelbarkeit seiner Anschauung in einer suggestiven, das Erlebnis der Romantik wieder heraufbeschwörenden Darstellung zu bannen. Da er wissenschaftlich arbeitet, wird er mit Begriffen arbeiten, doch mit solchen Begriffen, die nicht logisch zu zergliedern, sondern von der suggestiven Kraft durchdrungen sind, bestimmt gerichtete Erlebnisse zu vermitteln.

Diese Methode, die den feinsten Verästelungen einer komplizierten Lebendigkeit nachtastet und sie übermittelt, ist notwendig für die Erfassung des Dandysmus. In ihm lodert eine altgewordene Kultur noch einmal mit zerrissener Flamme empor; die überlegene Kraft und Einheit kulturellen Lebens, die Auszeichnung aller gefüllten Epochen, haben sich in tausend kleine und kleinste Phänomene atomisiert, statt linearer Struktur bietet nur noch ein Extrem des Malerischen sich dar, nur noch Glanz, Atmosphäre, Stimmung — und diese flüchtigste aller Erscheinungen zu bannen, verfeinert auch die Darstellung die Maschen ihrer Erfassung und ist selbst gezwungen, neue Ausdrucksmittel sich zu erobern.

Durch diese Mittel im lebendigen Gewebe der Zeit anschaulich zu machen, welche Mächte den Dandysmus in seiner Epoche hervortreiben, welche Existenzform er gewinnt, welches sein historischer Sinn ist, hat die Untersuchung sich als Aufgabe gestellt.

I. Der zeitliche Untergrund.

Der Dandysmus setzt als historisches Phänomen eine Zeit voraus, die ihn grundlegt, sodann ein Subjekt, das ihn in sich hervorbringt. Diese beiden bedeutendsten Faktoren bieten sich auch seiner Erfassung als deutlich getrennt sichtbare Stützpunkte dar. Nicht unmittelbar Ausdruck einer Zeit, sondern gegen sie wachsend, ihr Gegengesetz repräsentierend und ihr Gesetz erst an dem seinen, das seine an ihrem klärend, erscheint der Dandysmus selbst aus seiner Zeit herausgelöst und als Sonderexistenz in ihr. Mangel an freiem Aufschwung, Gebundenbleiben am Gegensatz verknüpfen jedoch wiederum die Zeit und das sich von ihr lossplattend Subjekt; hier ist nicht die Zeit ein Erstes, das Subjekt ein Zweites und die Folge des Ersten; sondern eine entfaltete Fülle von Beziehungen, die im Spiele und Gegenspiele sich auswirken.

1. Die allgemeine Kulturlage.

Die Einheit aber zwischen Dandysmus und umgebender Zeit liegt so hoch, daß das forschende Auge nur den Gegensatz erblickt, nicht dessen Zusammenschluß. Dieser Zusammenschluß ist hier in keiner bestimmt füllbaren Formel mehr zu ergreifen, wie dies in den dem Dandysmus vorangehenden Epochen möglich gewesen. Auch hier trieb der Strom der Kultur nicht in gleichmäßigem Laufe fort, sondern wogte in Stoß und Gegenstoß gewaltsam voran; wahrte jedoch stets die Feste seines Bettes und die unbrechbare Kraft seines Laufes. Für seine Zeit, was der Nil für Ägypten, Leben und die Quelle alles Lebens, durchdrang er deren Boden mit Fruchtbarkeit, und kein Leben war denkbar, das nicht mit oder ohne Bewußtheit seine Segnung genoß. Dieser Strom verebbt unverkennbar im 19. Jahrhundert. Die organischen Kulturkräfte hören nicht nur auf, das allgemeine Leben zu umspannen, sie werden selbst dessen Gegensatz. Die Einheit des Zeitbewußtseins, Einheit des Stils, die mächtig und den widerstreitenden Elementen selbst unbewußt das Gegensätzliche zusammenschlossen, lösen sich auf und werden unfähig, die abschließende Synthese zu leisten. Die selbständig werdenden Mächte der Zivilisation gehen keinen Bund ein mit den absinkenden kulturellen; kein umschließender Begriff scheint möglich, und nichts ist

sichtbar als zerstörender Kampf. In dieser Epoche reift das westliche Europa einem neuen Schicksal entgegen, das überall verspürbar, viel behandelt, dennoch dem gegenwärtigen Menschen, der mitten in ihm steht, wissenschaftlich abschließend nicht zugänglich ist. Dieser Umstand fordert Vorsicht; es können abschließende Urteile kaum gefällt werden, ehe das zu erforschende Feld dem Betrachter frei liegt, indem er mit Wünschen und Hoffnungen sich von den behandelten Problemen hat lösen können. Dies ist bis heute nicht geschehen und bei lebendigstem Interesse an diesem schicksalvollen Problem auch kaum zu erwarten; es ist mehr bekannt worden als forschend erkannt.

Doch auch der unbefangene Betrachter kann das neue Schicksal Europas im 19. Jahrhundert nicht verkennen. Die Auflösung der organischen Lebensform, die wachsende Vorherrschaft politischer und wirtschaftlicher Mächte, deren unüberbrückbarer, feindlicher Gegensatz, Verzweigung auf der einen, Triumph auf der anderen Seite, sind unleugbar. Hier ist noch kein Ziel zu erkennen, keine rational faßbare Einheit, doch ein ungeheures Schicksal zu verspüren, das in diesen Gegensätzen, sie umspannend, fortrollt. Die Forschung wendet sich noch nicht auf dies Ganze, sie beschränkt sich auf einzelne Phänomene, die, an sich unbedeutend, doch problematisch scheinen, da sie dieser Epoche allein zukommen. Ein solches Phänomen ist der Dandysmus. Im Kampfe dieses Jahrhunderts erscheint er als Repräsentant der Kultur und in dieser Rolle oppositionell gegen eine Umwelt, die im Begriff ist, kulturellen Idealen sich zu entfremden.

Die Wandlung der Zeit, gegen die der Dandy sich erhebt, wird sichtbar im Schicksal der Kunst, dem unmittelbaren Willensausdruck einer Gemeinschaft, organische, kulturell gebundene Innerlichkeit Gestalt werden zu lassen. Mit Ausgang des Rokoko löst sich der geschlossene künstlerische Rahmen, worin bislang die europäische Welt existiert, endgültig auf. Die schöpferischen Kräfte, die das westliche Europa von der romanischen Epoche an durch die Jahrhunderte geleitet und jedes seinen überzeugenden Ausdruck hatten finden lassen, versiegen. Die repräsentativen, den allgemeinen Kunsttrieb am mächtigsten offenbarenden Künste sterben ab oder verlieren ihre echte Monumentalität. Im Eklektizismus des Empire erstirbt die Baukunst, um nie wieder zu erwachen. Plastik und Malerei kränkeln in einer Zeit fort, die ihnen keine würdigen und umfassenden Aufgaben mehr zu stellen weiß. Nur wenige Inseln echt künstlerischer Gesinnung bestehen fort; im übrigen ist mit Auflösung des gewachsenen ästhetischen Rahmens in allen Schichten

der Kunstsinn erschreckend schnell gesunken und entartet. Dieser verderbte Kunstsinn findet sich durch eine Klasse von Pseudokünstlern befriedigt, die die Gunst des Publikums, die Herrschaft an sich reißen. Der echte Künstler, in dessen Brust der alte Kunstgeist noch fortlebt, wird in eine verzweifelte Lage gedrängt. Er gleicht einem Siedler, der einen Urwald von Ungeschmack erst ausrodern muß, ehe er sein Feld bebauen kann. Er war zur Gotik selbstverständlich eingebundenes Glied seiner Zeit gewesen, ihr Bedürfnis war das seine, sein Ziel das ihre; so trugen und befruchteten ihn gemeinsamer Wille, gegenseitiges Verständnis. Die Renaissance hatte ihn selbst zum bedeutenden Exponenten ihrer Zeit erhoben und sich vor ihm als der Verkörperung ihres Willens gebeugt. Gegenwärtig steht er einsam, unverstanden von einer Zeit, die aufhört, echter Kunst offen zu sein. Von seiner Zeit in den Gegensatz gedrängt, will er deren Reformator sein und hebt zum Kampfe an. Dieser Kampf offenbart das Verhängnis in seinem Schicksal. Die Losspaltung hat ihn ausgehöhlt. Nicht mehr Sprachrohr ewiger Sinngehalte, wie in jenen glücklichen Epochen, als ein allgemeiner Wille ihn hervortrieb, findet er, von seiner Zeit verlassen, in sich nur noch das Subjekt und dessen wechselnde Zustände; statt der Fülle einer Zeit bekennt er nur sich selbst. Er sieht sich nicht nur isoliert; er erfährt sich im eigenen Inneren schwächer, schwankender, weniger göltig; er wird leidend: so bringt das 19. Jahrhundert den negativ gerichteten ästhetischen Typus hervor.

Die große Bewegung, die in Frankreich die letzte organische Ordnung zerstört, ist zugleich die Geburtsstunde einer neuen Gesinnung, deren Herrschaft das 19. Jahrhundert bestimmt, der Demokratie. Die große französische Revolution hat das neue, mit ihr anhebende Schicksal nicht ahnen können, nicht den Wandel, den das Wort Demokratie, von einer späteren Generation wieder aufgegriffen, erfahren sollte. Sie stand vor einem zerrütteten, rückständigen, die Gerechtigkeit und die Würde Frankreichs beleidigenden Staatssystem; dazu vor unmittelbar brennenden Finanzproblemen, in denen sich die Ohnmacht des alten Regimes enthüllte. Sie zerbrach im Namen menschlicher Würde eine aristokratische Ordnung, die, korrumpiert in sich, wie eine Lähmung über dem aufstrebenden, Kraft und Geist des Staates in sich fassenden Bürgertum gelegen hatte. Demokratie in ihrem Munde bedeutete Gerechtigkeit, Freiheit. Doch sie arbeitete einer Macht in die Hände, die sie nie gewollt hatte, nie gerufen hätte. Die alte organische Ordnung war gestürzt; keine neue erhob sich. Die alten Ideenmächte, die als mächtige Säulen, geheiligt durch die Tradition der Jahrhunderte, im Leben

gestanden, das Königtum, die katholische Kirche, stürzten oder wankten. Eine Auflösung der ideenhaften Bindungen war angebahnt, die nun in langwierigen innerpolitischen Kämpfen fortschritt. Der Freiheitsbegriff der Demokratie fand nicht die inhaltliche Erfüllung, die ihm von seinen Vätern zugehört gewesen. Da keine Ideenmacht noch stark genug, ihn zu adeln, verfiel die Demokratie, so auch er dem Utilitarismus, der mit dem Anwachsen der Wirtschaftsmächte sein Haupt erhob. Damit wandelte er sich im Laufe des Jahrhunderts zum Inbegriff zivilisatorischen Fortschritts, zur Anbetung der Massenhaftigkeit und Herrschaft zahlenmäßiger Überlegenheit, zum Anspruch mittelmäßiger, äußerem Gewinn nachjagender Geister auf Macht und Geltung; so zum Ausdruck des Mittelmäßigen, Uniformierenden, Entwertenden und Entgeistenden überhaupt — womit er zum mächtigen und gehaßten Feind derer aufstieg, die ihre Existenz nicht in der Schlagkraft der größten Masse, sondern im angeborenen und unverlierbaren Werte innerer Überlegenheit, organischen Geformtseins, ideenhaften Gefülltseins suchten.

2. Die Gesellschaft.

Das Medium, worin diese Veränderungen verlaufen und im Kampfe sich entfalten, ist umfänglichst die Gesellschaft als die Konkretheit einer Epoche überhaupt. Das neue Schicksal an der Schwelle des 19. Jahrhunderts ist das ihre. Die Wandlungen, in denen sie existiert hatte, nehmen hier einen neuen Charakter an; nicht eine Gruppe in ihr wandelt sich, sondern sie schicksalhaft in ihrer Ganzheit; von bestimmten Gesichtspunkten aus hört sie selbst auf zu bestehen. In ihrem kompliziert abgestuften Bau, von der führenden Gesellschaft bis zur letzten Schicht, die die Zwecke ihrer Zeit noch bewußt trug, hatte sie die Inhalte ihrer Epoche vollendet in sich gefaßt. Ihr vielfältiger Organismus wuchs organisch; ihre Glieder durchdrang ein Bewußtsein, ein Formwille. Mit ihrer Macht nach außen war ihr Reichtum nach innen unmittelbar verknüpft. So blühte sie geschlossen in doppelter Existenz, in den praktischen Zielen der Wirtschaft und Politik, in den idealen kulturhaften Ausdrucks. Sie war Ausdruck einer über den Machtgedanken hinaus kulturbedürftigen Gemeinschaft, blieb dazu bei sich selbst als Formwerdung der eine Gemeinschaft bewegenden Mächte; damit war sie zugleich als äußere Macht und kultureller Reichtum deren Spitze.

Diese doppelte Existenz der Gesellschaft ist schon im frühen Mittelalter sichtbar, sobald sich nur die noch äußerliche Aneignung der zersetzten Antike zur Karolingerzeit unter Ottonen und Saliern

ins einheitliche Bewußtsein der romanischen Epoche umgeschmolzen hatte. Von nun an blickt dem Betrachter stets das Doppelantlitz der gesellschaftlichen Ordnung entgegen: die Kaisermacht, der ritterlich heldische Geist und mächtige bauliche Repräsentation und kühne Epen; Erstarkung der bürgerlichen Welt und sogleich eine städtische, bürgerlich gebundene Kunst; über die Renaissance hinweg wachsender Absolutismus und eine neue höfische Kunst, der Hof als Mittelpunkt geistigen Lebens, wie am ausgeprägtesten unter Ludwig XIV.

So bleibt in diesen Prozessen der geschlossene Rahmen des die ganze Gesellschaft durchdringenden Lebensbewußtseins und ästhetischen Ausdrucks gewahrt, zum ändern bringt jede aufsteigende Gesellschaft sich zugleich als eine Modifikation des Gesamtbewußtseins zur Geltung; eine neue Ordnung bildet ein neues Bewußtsein heran und verleiht der zeitlichen Kultur ein neues Gepräge.

Die Seiten dieses Doppelprozesses sind kausal nicht gegeneinander abzugrenzen. Wirtschaftlich politischer Aufstieg und kulturelles Erstarken, Abstieg und kulturelles Ermatten erfolgen zugleich und reizen gegenseitig sich an. Ihre höhere Einheit empfangen sie im Kulturganzen selbst, das keine Willkür zu zersprengen mächtig ist: das Puritanertum bricht vernichtend in die englische Gesellschaft ein, sich zum alleinigen Gesetz zu machen, und es wird auf sein Maß zurückgedrängt; unter Ludwig XIV. steigt eine neue Plutokratie auf, und sie wird dem Gesamtgeiste der Zeit einverleibt.

Ende des 18. Jahrhunderts löst diese Doppelexistenz der Gesellschaft sich auf; ihre politisch wirtschaftlichen Kräfte verselbständigen sich, sie hört auf, als kulturelle Einheit, als ästhetisches Phänomen zu existieren. Ihre aus innerer Notwendigkeit geborene organische Form, ihr lebendiges ästhetisches Gewand tauschen sich gegen eine von außen aufgegriffene Umhüllung aus, die sich mit historischen Stilen schmückt. Die überwuchernden praktischen Antriebe verschlingen die abgeschwächten metaphysischen, formgebenden Gehalte; ein neuer ungeistiger, unkünstlerischer Begriff der Gesellschaft bildet sich; der kulturgefüllte Organismus gestaltet sich zu einem wirtschaftlichen Mechanismus um.

Die schicksalshaften Wandlungen einer Gesellschaft, ihrer Ganzheit oder einzelner Gruppen, durchdringen die Totalität ihrer Sphären; sie sind sichtbar von den außen- und innerpolitischen Überzeugungen, den Formen ihrer religiösen, philosophischen, künstlerischen Gehalte bis zu den letzten Ausschwingungen der Mode. Auch dieses letzte, äußerliche Gebiet eines zeitlichen Gesamtgeistes existiert in Epochen organischer Gebundenheit, geschlossenen Bewußtseins nicht rein äußerlich, nicht zufällig, sondern tritt gleichsam als Kleinmünze der

umfassenden Mächte auf, die eine Zeit durchwalten. Als ästhetische Form betrachtet, unterordnet es sich dem künstlerischen Gesamtgeist, als gesellschaftlich ausgetauschter Inhalt bewegen sich in ihm die Ideen fort, die, vom Genie geboren, in das allgemeine Bewußtsein einfluten. Mode also existiert hier als ästhetische Form, ist kultureller Inhalt, ein Phänomen, das der Totalität kulturellen Zeitgeistes angehört und ihn sichtbar macht. Als solche ermöglicht sie es bestimmten Geistern, kulturelle Absichten in ihr auszudrücken und auf ein sich wandelndes Gesellschaftsideal hinzuweisen.

Dies ist die Rolle des Dandysmus, wenn er sich der Mode als Mittel seiner Darstellung bedient. Er wird geboren zur Zeit einer ungeheuren kulturellen Umwälzung, die auf die Auflösung der Kultur überhaupt abzielt, und erhebt sich in Reaktion gegen dieses Schicksal. Den Gestalten aber, die ihn ausmachen, eignet nicht die überlegene Kraft, die eine Gesellschaft neuen Gipfeln zuträgt, noch tiefer prophetischer Zorn, der von der Vernichtung einer Gesellschaft sich ablöst — sie bleiben an die enger gesellschaftliche Sphäre gebunden, an die Mode, in der sie ihre Absichten darstellen. In diesem begrenzten Reiche bringen sie eigentümliche Formen und Inhalte hervor, die, an sich unbedeutend, durch ihre Eingebundenheit in ein größeres Zeitschicksal als dessen Klärung zur höchsten Bedeutung aufwachsen; sie zeigen die Auflösung der Gesellschaft als organische Kulturform an und stellen sie in ihrer Reaktion dar.

3. England und Frankreich als Länder des Dandysmus.

Die Auflösung der Gesellschaft als organische Kulturform ist Schicksal ganz Europas. Die Formen der Vergangenheit entleeren, verflüchtigen sich, sinnlos geworden; bei Völkern stark konservativer Gesinnung bestehen sie als bloße Hülsen fort, in ihrer Starrheit, ihrem Unverständnis das Leben der Gegenwart mehr hemmend als es in sich fassend. Die durchgängig europäische Geltung dieses Schicksals offenbart sich in der allgemeinen Auflösung des Romans, dem gegebenen Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen, zudem tiefer metaphysisch Lautwerdung der Ideen und Bildungsmächte, die eine gesellschaftliche Ordnung tragen und bewegen. Diesen letzten und höheren Zweck zu erreichen, ist eben die organische Gebundenheit der Gesellschaft, ihre Existenz in kulturellen Zielen notwendig, deren wachsenden Mangel das 19. Jahrhundert beklagt. Hier genügt nicht eine Gesellschaft auf der einen, ein schilderndes Subjekt auf der anderen Seite; die Produktion eines solchen Romans verlangt engere, zugleich tiefere Bindung zwischen geschildertem Gegenstand und schilderndem

Individuum; eine Bindung, die nur aufzeigbar in der Eigenheit des künstlerischen Produkts. Dieses Produkt ist die Zeit selbst, in der Person des Romandichters zusammengeballt und in ihm Sprache geworden. So entstanden in Deutschland die Romane GOETHEs, der die Bildungsmächte seiner Zeit als lebendiges Gut in sich empfang; ein Beispiel reiner Einheit von Stoff und Gestalter, wie kein anderes Land sie aufzuweisen. Hier war die hohe Forderung an das gestaltende Subjekt, Inbegriff der Zeit zu sein, nahezu restlos erfüllt; es besaß das Vergangene in sich als die Wurzel, der es entsprungen, die Gegenwart aber war es selbst. Gemessen an der zentralen Stellung GOETHEs nimmt BALZAC in seiner „Comédie“ einen schon peripheren Standpunkt ein; ein mächtiges Subjekt von scharfem Auge, glühender Phantasie, maßlosem Gestaltungswillen stürzt sich auf eine Zeit, mit der es nicht wie GOETHE ursprünglich eins; die es gestaltet, um deren höchste Idee, das Geld, zu verdammen; hingegen GOETHE gestaltete, die höchste Idee seiner Zeit, den vollendeten, harmonischen Menschen, als eigenes Ideal zur Anschauung zu bringen. Die letzte umfassende dichterische Gestalt Englands auf dem Gebiete des Romans, DICKENS, zeigt, BALZAC verwandt, Züge satirischer Zeitablehnung, obgleich stärker eingebunden als dieser, steht zudem dem französischen Romancier weit nach durch stark fortgeschrittene Verengung ins Bürgerliche; in Rußland deckt TOLSTOI in „Anna Karenina“ den Zerfall einer Gesellschaft auf, deren Blüte er in „Krieg und Frieden“ geschildert hatte.

Diese Gestalten sind die letzten, in denen eine höhere Einheit zwischen gestaltendem Subjekt und ergriffenem Stoffe vollendet oder noch fühlbar ist. Wie die Zeit aufhört, in ihrer Gesamtheit von kulturellen Triebkräften bewegt zu sein und dem künstlerischen Subjekt in prästablierter Harmonie ein künstlerische Form suchendes Objekt darzubieten, hört sie auf, Gestalten zwischen sich hervorzubringen, die diese Aufgabe leisten könnten. Das nachfahrende künstlerische Subjekt findet entweder bildbaren Stoff in der engeren Landschaft seiner Geburt, in der nach Zerfall der großen, kosmopolitisch gültigen Kultureinheit begrenztere, provinzial gerichtete Bindungen in lebendiger Tradition fortbestehen, und hieran sich klammernd verengt es den Roman zur Heimatkunst; es findet nur noch sich selbst von Bildungsmächten durchdrungen und im Kampfe um organische Selbstvollendung und mündet in den Bekenntnisroman; es entflieht der unbildbaren Gegenwart und rettet sich in die historische Gattung; oder es wirft seine Talente auf die Gegenwart selbst, ohne sich über künstlerisch gefärbte Berichterstattung zu erheben — Möglichkeiten, zwischen denen neben anderen unbe-

deutenderen der Roman des späteren 19. Jahrhunderts suchend hin und her schwankt.

So reißt die Gesellschaft den Roman mit in ihren Sturz hinein und macht seine Wandlungen zum Reagens ihres Niederganges. Diese ganz Europa beherrschende verwandte Situation der Gesellschaftsauflösung hat nun keineswegs in allen Ländern den Heros gesellschaftlichen Niedergangs, den Dandy, hervorgebracht. Wenn auch kein Land ganz frei von Gestalten, die dem Dandysmus nahe, so prägen doch nur England und Frankreich ihn in historischer Faßbarkeit aus. Die Gründe hierfür müssen in der Beschaffenheit dieser beiden Länder selbst zu suchen sein.

Der Dandysmus erscheint als Reaktion ästhetisch gerichteter Individuen gegen die Auflösung der Gesellschaft. Auflehnd, aber doch an ihre Formen gebunden, setzt er als oberste Bedingung eine respektgebietende Stellung der Gesellschaft, ein Haften des Individuums an ihr voraus, die selbst in den Zeiten ihrer Auflösung noch wirkend bleibt. Schreitet man über die unreflektierte Bindung an das soziale Leben hinaus, die das ganze europäische Mittelalter umspannt, so wird Gesellschaft als Nötigung des Individuums, in objektiven, von ihm nicht durchreflektierten Normen zu existieren, überwiegend als Eigentümlichkeit romanischen Geistes gefunden; sie ist Produkt der ihn stets bedrängenden Notwendigkeit, die Inhalte seiner Lebendigkeit in deutlich regulierende und übersichtliche Gesetze einzufangen. Hier findet das Individuum seine Existenz, indem es den herrschenden Normen sich unterwirft. Sein religiöses Leben fließt in den gegebenen Formenkodex der katholischen Kirche ein, seine Kunst klärt sich in einer Kunsttheorie, die ihre Regel vom Objekt, nicht vom schaffenden Subjekt her zieht; im gesellschaftlichen Leben existiert es in dessen Gültigkeiten und identifiziert mit ihnen weitgehend seine eigene Innerlichkeit. Anders in den germanischen Ländern des Nordens und Nordwestens, denen mit der Reformation die Geburtsstunde des eigenlebendigen Individuums schlug¹⁾. Seit der Reformation trennte sich die unmittelbar der eigenen Lebendigkeit entspringende religiöse und sittliche Forderung des Individuums von der außen geltenden Norm. Der Stimme seiner Brust vertrauend, begriff es sich selbst als autonom, drückte das äußerlich Normhafte zur gesellschaftlichen Anpassung herab und räumte ihm nur so weit konstituierenden Einfluß auf seine

¹⁾ Der analoge Vorgang der Renaissance in den romanischen Ländern rückte auch den Menschen in den Mittelpunkt des Interesses, ohne doch das ursprüngliche Verhältnis zur äußeren Norm zu ändern. Auch dieser nun das Interesse beherrschende Mensch blieb äußeres meßbares Maß, ist nicht schöpferisches, die Welt erst gestalten- des Kräftezentrum.

Innerlichkeit ein, als es in ihm seine eigene Forderung wiederfand. Nur Deutschland dachte die Folgen dieser Akzentverlegung zu Ende und trug sie im eigenen Schicksal aus; es fand im deutschen Idealismus die höchste philosophische Aufgipfelung seiner erhabenen, erfüllten Freiheit; erlitt aber zugleich die Folgen der Reformation, indem die hier gewonnenen Prinzipien die deutsche Neigung zur Dezentralisation förderten und analog der politischen Zerspaltenheit mitwirkten, die Bildung führender, die Gesellschaft als ästhetische Form aufs höchste treibender Zentren zu verhindern, wie Frankreich und England sie besaßen. Nicht weniger erschüttert durch die religiöse Erneuerung, fand Englands unbeirrbar politischer Geist doch eine glückliche und einigende Wendung in die Diesseitigkeit, wie sie den Nutzininstinkten dieses Volkes angemessen; was in den romanischen Ländern der Glaube an die äußere Norm leistete, ward hier durch die Pflicht, im allgemeinen Leben sich zu vollenden, vollbracht und schuf eine neue Ganzheit. Nachdem der Anglikaner seine Intoleranz gegen den Puritaner ausgewütet, dieser im Gegensatz sich zur Alleinherrschaft gebracht, wurde langsam ausgeglichen durch Verminderung der Weltlichkeit auf der einen, ihrer Vermehrung auf der anderen Seite und ein Protestantismus von gemäßigter Strenge herangebildet, der seine geschlossene Kraft auf die Größe Englands richtete und der Gesellschaft als ordnender und erhaltender Institution eine Festigkeit verlieh, die, für jedes Individuum verbindlich, Aufruhr gegen sie von vornherein scheitern ließ.

So wurden in England wie in Frankreich zentrale, weithin gebietende Gesellschaften geschaffen, stark genug, sich in ihrer Eigenart zu entfalten, reich genug, diese Entfaltung zur höchsten Geltung zu erheben. Nur Madrid und Wien konnten in der neueren Zeit sich ähnlicher Vorzüge rühmen, ohne doch an Englands oder Frankreichs lebendige gesellschaftliche Entfaltung heranzureichen. Spanien, dessen Gesellschaft im 16. Jahrhundert blühend und vorbildlich für Europa, hatte bei schnellem Sinken seiner politischen Macht seinen gesellschaftlichen Ruhm an Frankreich abtreten müssen und war immer tiefer im Zeremoniell erstarrt, dem Tode freier ästhetischer Entfaltung. Seiner Gesellschaft mangelte die kraftvolle Weltlichkeit, die England und Frankreich auszeichnete und dort einen in Spanien stets unbekanntem Reichtum gesellschaftlicher Formen hervortrieb. Die Gesellschaft Spaniens war von der Englands ebenso tief getrennt wie ein Drama CALDERONS von dem SHAKESPEARES, jenes streng, zeremonienhaft, eingebunden in starre religiöse Überzeugung; dieses frei schwellend in überlegener, umfänglicher Weltlichkeit und wuchernd in stets neuen Überraschungen ästhetischer

Spiel- und Nebenformen. In England wie in Frankreich blieb die Phantasie der oberen Gesellschaft weit umfangreicher spielfreudig, somit ästhetisch produktiver als die Gemessenheit Spaniens; in England durch Festhalten volkstümlicher Einschlüge, Fortwuchern der angeborenen „wit“ und „humour“ bis in die obersten Gesellschaftsschichten, in Frankreich durch echte Verfeinerung des Geistes, die stets neuen Formen zustrebte. Dieses freilebendige Spiel mangelte auch Wien, so sehr es an ehrwürdiger Pracht seiner Gesellschaft Paris und London gleichkam, selbst übertraf, Konservativismus, gepflegt durch das schwerfällige Zeremonienwesen des Habsburger Kaiserhauses, dämpften die unmittelbare Entfaltung einer in ästhetischer Form frei sich bewegenden Gesellschaft; dazu traten Eigenheiten des Wiener Temperaments überhaupt, Neigung zur Ruhe, ein Sichkreuzen von Lässigkeit und Steifheit, die weder den kraftvollen Reichtum Londons noch die selbstverständliche Gewandtheit der Pariser Gesellschaft zuließen. Schließlich besaßen England und Frankreich zur Ausbildung diesseitiger vollendeter Form einen gesellschaftlichen Stoizismus, der die sichere Grundlage ihrer gesellschaftlichen Entfaltung bildete. Dieser Stoizismus war echt und unzeremoniell; unbetont hielt er die Ausschwingungen gesellschaftlichen Lebens in Grenzen, er war die letzte, stets das Vornehme wahrende Reserve des Kavaliere, der Rückhalt gesellschaftlicher Form und ihre schweigende Regelung. In Frankreich zuerst fertig und hier unterstützt durch kalt ehrgeizigen Intellekt, siedelt er im 18. Jahrhundert in die sich verfeinernde englische Gesellschaft über und findet dort natürlichen Halt in der kühlen Verschlossenheit englischer Psyche. Seine Existenz macht den Dandysmus erst möglich, und er wird in eigentümlicher Modifikation im Wesen des Dandy wiederkehren.

4. Besondere Lage in England und Frankreich.

England ist das Land des getätigten Dandysmus, hingegen in Frankreich mehr dessen Ursprünge sichtbar werden, als daß es konsequente und ausdauernde Dandys aufwies; ein Unterschied, der sich in der genaueren Eigenart und Situation der beiden Länder gründet. Bei Zugehörigkeit des Dandysmus zur ästhetischen Sphäre überrascht es, England im Vorrang vor Frankreich zu sehen; dazu der zutiefst negative Ursprung dandyhafter Haltung, als Produkt negativer Zeiterfahrung unzeitgemäßer Individuen, der Frankreich als geschaffenen Boden des Dandysmus erscheinen läßt. Trotzdem will BARBEY D'AUREVILLY im Dandysmus ein spezifisch englisches Phänomen finden und räumt ihm auf französischem Boden nur die

Rolle einer Mode ein. In Wahrheit taucht dieses Problem in beiden Ländern gleich ursprünglich auf und findet nur verschiedene Grade der Ausgestaltung, Frankreich bleibt hier schwächer, reflektierender durch seine überwiegende Negativität, England, im innersten positiver, treibt die volle Ausgestaltung des Dandysmus hervor.

In Frankreich scheinen alle Faktoren sich zusammenzuschlingen, ein negatives Bewußtsein in seinem Geiste heranzubilden. Zuerst das angeborene Temperament, das dem äußeren Wechsel und seinen Einflüssen leicht unterwerfbar, seine, am englischen Phlegma gemessene, so heftige Beweglichkeit, die Fähigkeit rascher Erhebung, sein Unglück schnellen Sturzes, frühe Ermattung, mit der es seine überraschende Leuchtkraft bezahlt. Dieses Temperament findet eine Zeit, vorgeschaffen, seinen Pessimismus zu entfalten. Seit Ludwig XIV. sinkt die innere Kraft der aristokratischen Gesellschaftsordnung Frankreichs, und das Königtum selbst untergrub diese unentbehrliche Stütze seiner Herrschaft. Sich selbst übersteigernd, seine Sicherheit in einem servilen Beamtenstaat suchend, verdrängte es den Adel weitgehend aus seiner freien, sich und den Staat erhaltenden politischen Tätigkeit, worin der englische Adel immer Kraft und Erneuerung gefunden. So einten sich Tatenlosigkeit und Auflösung kultureller Form im französischen Rokoko verhängnisvoll. Die geistigen fortschrittlichen Kräfte Frankreichs ballten sich im Bürgertum zusammen, drückten sich in der Literatur aus, durchdrangen das Bewußtsein der gebildeten Stände und manifestierten sich endlich in der Tat der Revolution, dem Tod der aristokratisch begründeten Gesellschaftsordnung Frankreichs, darüber hinaus, auch über den Willen der Revolutionsmänner hinaus der Tod organisch gebundener Gesellschaft überhaupt. Entartend verlangte die Revolution zu ihrer Bändigung mächtigere Tyrannen, als sie gestürzt hatte, und fand in Napoleon ihren Meister. Unter ihm vollendete sich das begonnene Zerstörungswerk. Die alte Aristokratie war zertrümmert, die Kunst lag am Boden. Die positive Arbeit dieses Regiments, allein auf praktischem Gebiet geleistet, fesselte die geistige Freiheit Frankreichs. Alle Kräfte wurden dem Wachstum eines mächtigen, kriegerischen Staates unterworfen, schärfste Tyrannei schuf Frankreich zur schnell stoßkräftigen, stets bereiten Kriegsmaschine um. Hier blieb nicht Muße zu langsamer Reife und fortschreitender Erneuerung; die Herrschaft nach innen und außen stützte sich auf traditionsbewährte Suggestionen. Das Konkordat pflanzte die entwurzelte Herrschaft der Kirche in Frankreich wieder ein; der neugeschaffene Kaiserhof umgab sich mit stolzem Gepränge und stellte eine kalt eilfertige Kunst in den Dienst seiner Verherrlichung. Nur ein Gedanke, dem Napoleon

selbst seinen Aufstieg verdankte, der Sieg des Tüchtigen allein um seiner Tüchtigkeit willen, wurde festgehalten und erwies sich notwendig, um ganz Europa zu unterwerfen; er führte die goldene Zeit des Emporkömmllings herauf.

Die Restauration fand ein Land vor, das erschöpft, verblutet, sich zu Tode gesiegt hatte. Der Adel war zu traurigen Resten zusammengeschmolzen, das Bürgertum nicht weniger dezimiert und verzweifelt unterdrückt; Frankreichs edle Geister, die Ehre gesucht hatten — und sie war damals nur auf dem Schlachtfeld zu finden —, hatten mit ihrem Blute die Fluren Europas getränkt, die niedrigen Seelen aber, die nach Gewinn strebten, hatten aus den Bedürfnissen des Krieges maßlosen Nutzen gezogen und waren der Stamm einer neuen Plutokratie geworden, deren Macht nicht mehr übersehen werden konnte.

Die neue Monarchie, zuerst Freiheit zusichernd, dann dem Schrecken der jüngsten Vergangenheit erliegend, nutzte bald Dunkel und Erschöpfung, die trostlos über dem Lande lasteten, die von Napoleon geleistete Einschnürung weiter zu sichern. Sie wurde Glied der heiligen Allianz und unterwarf sich den wachsenden Ansprüchen des Klerus. Das religiöse Interesse schwand hier weitgehend vor dem politischen dahin; als der konservativste, somit staaterhaltendste wurde der katholische Glaube zu beherrschender Macht erhoben und eine neue Ordnung bezweckt, die in die alte Autorität der Kirche sich gründete — wie dies das einige Ziel der bedeutendsten kirchlichen Vorkämpfer, DE MAISTRE, BONALD, LAMENNAIS.

1830 scheiterte Karl X. und das bourbonische Königtum an seiner übersteigerten Willkür, sodann am neugesammelten Geiste Frankreichs, und mit der Wahl Louis Philipps schien die Demokratie sich verwirklichen zu wollen, die seit der Revolution als geistiger Freiheitsbegriff die fortschrittliche Jugend ungebrochen bewegt hatte. In neuer Freiheit des Geistes sollten die Früchte reifen, die zu früh vom Baume der Revolution abgedorrt. Ein gewaltiger Ansturm der künstlerischen Jugend hob an, die Literatur wieder zur überragenden und bestimmenden Höhe zu heben, die sie im 18. Jahrhundert innegehabt. Wie sie den Geist dieser Epoche geschaffen hatte, das gebildete Frankreich so entscheidend durchdrungen, daß sie identisch geworden mit Bildung überhaupt, dazu Mutter der gewaltigsten aller Revolutionen, so sammelte sich nun, diese Macht zurückzuerobern, das künstlerische Genie Frankreichs unter VICTOR HUGO. Der kühne Ansturm scheiterte jedoch in seinen letzten Zielen; die geistige Revolution blieb literarisches Ereignis, ohne Möglichkeit, das Volksbewußtsein anfeuernd zu durchdringen und neue politische Tendenzen zu schaffen. Die hoffnungsvoll begrüßte neue Regierung

zeigte sich dem künstlerischen Geiste Frankreichs nicht mehr und nicht weniger zugetan als die gestürzte, sie suchte ihren politischen Rückhalt in der wachsenden Macht der französischen Plutokratie. Sie hatte, wie jede Regierung, die praktische Gegebenheit höher zu schätzen als die ideale Forderung und machte ihren Bund mit den Mächten, deren Zeit kam, übte dagegen Zurückhaltung einer Romantik gegenüber, deren Zeit aufhören sollte zu sein.

Diese neuen kapitalistischen Mächte aber, die begonnen hatten, den Geist Frankreichs entscheidend zu beeinflussen, besaßen nicht die Instinktsicherheit, nicht das echte Kulturbedürfnis der älteren, in langer Tradition verfeinerten Generationen; sie nahmen die Kunst snobistisch als guten Ton auf und suchten in ihr prächtige Repräsentation ihrer Geldmacht. Das Aufkommen der Pseudokunst, ihre Verlogenheit und anspruchsvoll verbrämte Banalität mußte in einem ursprünglich so kunstliebenden, kunstverstehenden Lande schärfste Gegensätze erzeugen. An Stelle der zuvor einigen Kunst, die auf allen Stufen sichtbar, von ihrer höchsten Vollendung bis zur letzten handwerklichen Vergröberung, zeigte diese Zeit das bedenkliche Schauspiel zweier Kunstübungen, der offiziellen Pseudokunst, der die Gunst des Publikums anhing, und echter Kunst, die als Gegensatz der Zeit auftrat, von ihr bekämpft, statt getragen, und oft in vergeblichem Ansturm sich verblutend.

Diese in Gegensatz getretenen Künstler hatten für sich selbst Geschlossenheit und durchdringende Kampfkraft, wie die literarischen Kämpfer des 18. Jahrhunderts sie besaßen, weitgehend eingeübt. Nirgends zeigt sich mehr, wie das Schicksal einer Zeit als einheitliches Gewebe sich zusammenflecht und das Erzeugnis dieses Webstuhls plötzlich durchgehend Änderung in Muster und Farbe aufweist. Auflösung der Gesellschaft als organische Kulturform, Isolation des ästhetischen Subjekts gehen nicht auseinander hervor; die Einheit dieser Prozesse liegt in metaphysischer Sphäre, und sie sind nicht kausal gegeneinander abzugrenzen. Die Herauslösung des ästhetischen Subjekts, Auskristallisierung der Ichheit, Kultus des freien Genius, Auflehnung gegen das Allgemeine gehen auf ROUSSEAU zurück und liegen früher als die Zertrümmerung der Gesellschaft selbst. Sie prägen sich in deutlicher, moderner Form in CHATEAUBRIAND aus und werden aus dessen Hand unmittelbar von der romantischen Schule empfangen. Die Eigentümlichkeit dieser Gestalten ist ein auf die Gegenwart zu dauerndes Anwachsen ihrer negativen Zeiterfahrung; dies nicht aus religiösem Skrupel, auch nicht positiv prophetisch in Aufstellung einer geahnten Zukunft, sondern in Rückwendung auf ein Vergangenes als das Höhere. In ROUSSEAU nur angedeutet, führt

diese Rückwendung bald einen Zustand der Sehnsucht herbei, der von der Gegenwart abzieht und doch das Vergangene als unerreichbar stehen lassen muß. Der ästhetische Mensch stellt der kulturellen Auflösung um sich die Geschlossenheit der Kultur und Religion des Mittelalters entgegen, doch des Gestaltungsvermögens beraubt, das Renaissance und deutsche Klassik durchpulste, als sie schaffensfreudig, geschwellt vom Bewußtsein kühnen Vordringens und Neuvollendens ihre Schöpfermächte in der Antike als Mythos schauten.

Dieses Heer subjektiv gewordener, in sich schwankender Gestalten war nicht mehr geschaffen, eine geschlossene Zeit hervorzubringen, es drückte mehr deren Not aus. Die Abwendung der Zeit von den Mächten der Kunst wurde nun allmählich ebenso deutlich gesehen wie die Isolation und Entleerung des ästhetischen Subjekts. Dieser späte Künstler, unfähig, der Zeit ein neues Antlitz zu verleihen, vergnügte sich nun wenigstens mit der Opposition, das Gegenwärtige zu beschimpfen; er stieß den Bourgeois, seinen bald geheimen, bald offenen Feind, mutwillig vor den Kopf, und gegenseitige Ablehnung, aufwachsend bis zum Haß, ließ die Parteien unüberbrückbar auseinanderklaffen. Damit hatte der Künstler seine innere Sonderexistenz auch im Außen manifestiert, seine Isolation verschärft und sich in eine Lage gebracht, die bei ausgeprägter Neigung des Franzosen zum gesellschaftlichen Gelten ihm schwer erträglich und sein angeborenes Leiden förderte. Zur Zeit Ludwigs XIV. hatte die Literatur unmittelbar unter der Sonne des Hofes, im Glanze der Gesellschaft überhaupt geblüht, im 18. Jahrhundert hatte sie die alte Zeit aus den Angeln gehoben und eine neue eingesetzt; im 19. Jahrhundert war es möglich, daß einem künstlerischen und in seiner Eigenheit sich behauptenden Individuum nicht nur Anerkennung versagt blieb, sondern es selbst als Paria betrachtet wurde.

Nachdem die romantische Schule in ihrem Ansturm gegen die Zeit enttäuscht, ihre Einigkeit in individuelle Glieder auseinanderfällt und zur Unfruchtbarkeit ihrer ersten gesammelten Vorstöße sich noch Zersplitterung in ihr selbst zufügt, bricht ihr Negatives im Bewußtsein deutlich aus, und sie wandelt sich in die Dichtergruppe hinüber, die von ihren Zeitgenossen als „décadents“ gekennzeichnet ihre höchste Vertretung in BAUDELAIRE und VERLAINE fand. In ihnen vollendet sich der eigentümliche, in ROUSSEAU geborene Bewußtseinszustand, das mal du siècle, der ennui, spleen oder Welt-schmerz. In diesem sehr komplizierten schwankenden Bewußtsein drückt sich in einem unhebbbar negativen Lebensgefühl, einem zur Dauer gewordenen, auf keine bestimmten Ursachen beziehbaren

Leiden die unglücklich negative Lage des Individuums aus, seine Isolation nach außen, seine wachsende Sterilität im Innern.

Ohne dem allgemeinen Schicksal der Zeit sich zu entziehen, bleibt England frei von der extremen Negativität Frankreichs. Seine Gesellschaft ist seit der Restauration der Stuarts 1660 nicht mehr ernstlich erschüttert worden; ihre angeborene kühle Verharrung wurde unterstützt durch Gunst der Zeit und geographischen Lage, die umsturzlose Dauer ermöglichten. Zur selben Epoche, als Frankreichs Gesellschaft entmündigt wurde, festigte die englische sich in ihrer Herrschaft und Freiheit; während schon in der letzten Regierungszeit Ludwigs XIV. Frankreichs Ruhm sank, stieg im 18. Jahrhundert Englands Macht, ungebrochen durch den unglücklichen Rückschlag in Amerika. Der gewaltige Kampf zwischen England und Napoleon ließ Frankreich verblutet zurück, England siegreich, ohne tiefe materielle Verluste, als Herrscherin der Meere bewußt auf die Bahn der Kolonisation getrieben und mit einer Industrie, die seiner sich ausbreitenden politischen Macht die wirtschaftliche des Reichtums hinzufügen sollte. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sah kein Land, in dem rücksichtslose Tatkraft und freudige Fortschrittsgesinnung sich mächtiger regten.

Dieses wirklichkeitsmächtige, nüchterne Land kannte keine offene Dekadenz. Seine gemäßigte Romantik unter WORDSWORTH, COLERIDGE, SCOTT ist unromantisch, nüchtern und der Wirklichkeit nahe genug, sich in das Volksbewußtsein einzuverleiben. Verrät das Schicksal BYRONS, SHELLEYS auch in England den Zeitenwandel, so doch auch in seiner Negativität den englischen Positivismus nicht verleugnend. Die im Protestantismus starr gewordene Gesellschaft ist unfähig, ihre größten poetischen Geister noch in sich aufzunehmen; hingegen diese, auch in ihrer Entwurzelung noch Engländer, antworten nicht mit der Verzweiflung des Franzosen, seiner zersplitternden Reflexion, sondern als echte Empörer und furchtlose Richter ihrer Zeit.

Dieses Zeitschicksal wird in England bald deutlich; bis zur Mitte des Jahrhunderts verderbt sich der Geschmack bei weitem bösertiger als in Frankreich, ohne doch die negativen Konsequenzen dieses Landes nach sich zu ziehen. Die Baukunst schwankt zwischen seelenloser Klassik und einer grotesken Gotik. Der geschmackliche Rahmen des Lebens, unglaublich verplattet, entbehrt jedes Bewußtseins für Echtheit und Stil. Die große Weltausstellung in London 1851 bietet ein Schauspiel ästhetischer Fühllosigkeit, das durch die Pracht seiner Entfaltung doppelt abstößt. Es gibt dort keinen Stil von Bedeutung, der nicht zu finden gewesen wäre, keinen, den man nicht zu elendem Handwerk herabgewürdigt hätte. Gleichzeitig eröffnet sich auch hier

in der Literatur die Reihe der verkannten Künstler; BROWNING, SWINBURNE bleiben lange unbekannt, während mit ungeheurem Erfolge MARTIN FARQUHAR TUPPER blüht, ein Mann, oberflächlich, platt, ohne jegliches dichterische Fühlen und von dilettantischer Ohnmacht seines Verses.

Diese Verrohung des ästhetischen Bewußtseins machte selbst englische Nüchternheit und Fortschrittsgesinnung stutzig und führte zu einer für England charakteristischen Reaktion, der tatkräftigen Reform. Die Präraffaeliten auf der einen, RUSKIN auf der anderen Seite begannen das Volksbewußtsein auf die Quellen wahrer Kunst zurückzuleiten. RUSKINS Schüler MORRIS gründete seine berühmte Kunstwerkstätte, aus der veredelter Geschmack sich über das Land ergoß. Diese Erziehung blieb nicht ohne Erfolg. Die Mächte lebendiger künstlerischer Gestaltung, einmal abgestorben, vermochte auch sie nicht zu erneuern, doch war sie kräftig, ein neues reineres Gesetz des Geschmacks zu schaffen, das bis in die Gegenwart sichtbar geblieben.

Trotz seiner nach außen gewandten Tatkraft, seiner sicheren Ruhe, mit der es dem Übel entgegentritt, bleiben diesem Lande die Erscheinungen der Dekadenz nicht fremd. Auch hier bildet sich ein neuer ästhetischer Typus heraus, der als ästhetischer Spättypus gekennzeichnet werden mag und das Schicksal der Zeit offenbart. Er findet sich auf diesem Boden lebenskräftiger als in Frankreich, mehr der ästhetischen Sphäre verhaftet, unreflektierter in ihr dauernd, während in Frankreich negative Reflexion unvermeidlich seine ästhetische Gesetzlichkeit selbst erschüttert und ihn endlich zu ihrer Aufgabe zwingt. Der Dandy, als ästhetischer Typus, nimmt an der Gesetzlichkeit des ästhetischen Spättypus teil, dessen Vermögen in sich zu dauern auch das seine ist; womit eben Englands innere und äußere Stabilität ihn vollkommener macht als seinen französischen Nachbarn. Das Dandytum wird in seinen genaueren Prinzipien selbst darlegen, wie sehr es dieser Sicherheit und Kraft der Diesseitigkeit bedarf, die England ihm bietet.

II. Die Grundlagen des Dandysmus im Subjekt.

1. Der ästhetische Spättypus.

Genauere Analyse der französisch-englischen Kulturkonstellation des 19. Jahrhunderts hatte die Eingeflochtenheit des ästhetischen Spättypus in das Schicksal der Zeit deutlich gemacht. Dieser tiefere Ursprung in der Lage der Zeit wird immer festgehalten werden müssen,

um die Geburt des Dandysmus im Subjekte selbst wahrhaft zu erkennen. Wenn BARBEY D'AUREVILLY Eitelkeit und Originalitätssucht als die Triebe nennt, die den Dandysmus im Subjekte hervortreiben, so deutet er doch sogleich das zeitliche Moment mit an, die notwendige Voraussetzung einer altgewordenen Gesellschaft, die im toten und langweilenden Gehäuse ihrer Konventionen noch fortexistiert¹⁾. Eitelkeit, Originalitätssucht sind als allgemeine Triebkräfte der Gesellschaft überhaupt eigentümlich und werden zu jeder Zeit in ihr gefunden; darüber hinaus kann ihnen historische Bedeutung zukommen. Diese Triebe erscheinen auf dem Höhepunkt einer gesellschaftlichen Ordnung breiter entwickelt als zu ihrem Beginne, sie verstärken sich mit zunehmender Spätzeit, endlich mächtig genug, sich in einem Typus auszuprägen. Hier werden sie symptomatisch. Der späte Mensch, der in das Zentrum seine Absicht stellt, original zu sein, verkündet sinkende Originalität um ihn herum; er verrät in seiner Eitelkeit eine Substanzverflüchtigung, durch die das selbstbewußte Ruhen im erfüllten Inneren sich ausgetauscht hat gegen einen unermüdlichen Wirkungswillen nach außen. Ein solcher Typus, als Gewächs der Zeit, wird von geschlossenen Prinzipien durchdrungen sein, in denen sein notwendiges Wachstum aus dem Schicksal einer Zeit sich verkündet. Er ist nicht bloß eitel, bloß wirkungssüchtig; er lebt eine Idee, er verwirklicht eine Philosophie, er gehört der Geschichte der Kultur an und ist für ihre Erkenntnis bedeutsames Glied. Die bloß Eitlen und ihre Sonderbarkeiten haben sich immer bekannt gemacht, man findet sie in England seit der Rückkehr Karls II. in Mode und in den Memoiren jener Zeit aufgezeichnet; Männer ohne zentrales Gesetz, ohne geschlossenen Charakter, ohne Verstand; eitel, ohne Höheres in ihrer Eitelkeit zu vertreten, absonderlich, ohne original zu sein. Aus diesen Beaux taucht BRUMMELL auf, von Vorläufern angekündigt und dennoch überraschend, mit seiner Bildung und nie versagendem Verstand, aus festgefügtten Prinzipien heraus ein in sich einheitliches Dasein entfaltend, ein Dandy und Philosoph, dieses seltsame, kühl bewußte Produkt einer in Verwirrung geratenen Zeit.

Hier liegt nicht triebgeleitete Willkür vor, sondern ein im ästhetischen Typus sich vollziehender Schicksalwandel, der auf dem Boden der Zeit selbst verfolgt und begriffen werden muß. Das äußere geschichtliche Bild dieser Epoche, des ästhetischen Typus in ihr ist in großen Zügen entworfen worden; dem Wechsel der äußeren Sichtbarkeit entspricht ein Wandel im Innern, die Heranbildung eines neuen ästhetischen Typus, des ästhetischen Spättypus.

¹⁾ B. D'A.

Dieser Umschwung vollzieht sich in Europa mit dem Aufkommen der romantischen Schulen. In ihnen gewinnt die Kunst ihr modernes Antlitz. Die klassische Kunstgesetzlichkeit wird hier teils übersteigert, teils überwunden. An Stelle der einzelnen faßbaren, auf die einzelne Kunstart sich beziehenden Regel tritt eine Kunstmetaphysik; das Allwalten des Kunstgeistes, das einige Reich der Kunst wird proklamiert. Diesem übersteigerten Ideal, das nur Kunst will, nur Kunst sieht, vermag keine Gegenwart zu genügen, und die Romantik versinkt, vor ihr sich flüchtend, in Traum oder Vergangenheit. Ihr mangelt das mächtige Auge GOETHES, dessen Allkünstlertum das Erscheinende wahrhaft als künstlerische Form sich anverwandelte; Vorkämpfer eines Ideals, das nur dem welthaltigen Genie erfüllbar, zerbricht sie an der Überspannung ihrer Theorie. Der Glaube an das Allwalten des Kunstgeistes, in einem Individuum lebend, dessen Bewußtsein für die klaren konkreten Forderungen der Formung schon geschwächt, das zugleich sehnsüchtig nach neuen ästhetischen Reizen, dieser Glaube löst die Grenzen der Künste auf. Das metaphysisch als einig Begriffene, in der Erscheinung nur in gesonderter Gestalt real, soll auch hier seinen gemeinsamen Ursprung nicht verleugnen, und so vertauscht sich die fest umreißbare Gestalt mit seltsam zwitterhaften Hervorbringungen. Die Autonomie des Subjekts als Inkarnation des Kunstgeistes wird aufs höchste getrieben, und der gefährlichen Saat der Freiheit entwächst die Willkür. Das Subjekt wird eingeschränkt und nach Sturz objektiver Regel selbst als Grenze gesetzt, und diese Ironie, in das Werk selbst eindringend, vollendet die Willkür des Ich. Überall wird dieser Schule das Genie, wie GOETHE es dargestellt, KANT und SCHILLER es theoretisch durchdrungen, zum Fluch; sie besitzt nur dessen Theorie, während sie dessen Schöpfermacht zu besitzen glaubt. Am Ende dieser theorieverirrten Epoche wird ein ästhetisches Subjekt bemerkbar, das, der Gegenwart entwandt, sich in einer reicheren Vergangenheit befriedigt, dessen geniale Freiheit als Willkür sich die Stofflichkeit unterordnet, das, zersetzt in sich, sich in regellose Produktionen ergießt.

Dieses umgewandelte ästhetische Subjekt findet in Frankreich seine letzte Ausprägung. Hier schreitet die Kunstgesinnung zu den extremen Konsequenzen fort, die in Deutschland sich nur anbahnten; zur Auflösung des Schönen selbst, zum anderen zu dessen maßloser Vergötterung; beides dem gleichen Prinzip eines rasch wachsenden Subjektivismus entspringend. In seiner berühmten Vorrede zum „Cromwell“ bricht VICTOR HUGO mit dem klassischen Grundsatz der Schönheit, er gibt dem Häßlichen in der Kunst Raum, er fördert das Interessante, das subjektiv Wirksame. Das Häßliche, Schreck-

liche, bei SHAKESPEARE, REMBRANDT Ausdruck ihrer Tiefe und Totalität, dargestellt aus der Verwurzelung in das Seiende und ohne Tendenz, wandelt sich in ihm in das subjektive Mittel der Aufpeitschung. Die Kunst sinkt, indem sie sich an die Erregbarkeit der Nerven mehr wendet als an die ästhetische Urteilskraft. Die zweite Form des Subjektivismus, der Kultus des Schönen um seiner selbst willen, die Anrufung der ästhetischen Urteilskraft als höchstes Gesetz in THEOPHILE GAUTIER. Hier wird eine Kunstgesinnung kultiviert, die auf reine Kunst, befreit von den anhaftenden Wertgebieten des Lebens, abzielt. Die Schönheit, bei HUGO im Kampfe gegen die Klassik im Schrecklichen, Aufpeitschenden untergegangen, muß wieder auskristallisiert werden. Eine neue klassische Gesinnung wird geboren, die den französischen Klassizismus nur als nicht echtklassisch und zur Formalität verfälscht bekämpft, und die im unmittelbaren Zurückgehen auf die Antike hier ihr wahres Ideal findet. GAUTIER vollzieht als erster diese Wendung bewußt, ihm folgen BAUDELAIRE und FLAUBERT. Diese neue klassische Gesinnung, fern der sicheren reifen Fülle wahrer Klassik, verleugnet nirgendwo ihren verhängnisvollen Ursprung. Sie erscheint als Gegenschlag gegen die umgebende Zeit und die Romantik; gegen die Zeit, die, in den Wirtschaftsmechanismus einlenkend, den Künstler mächtig zum Festhalten einer idealen Schönheit anreizt, gegen die Romantik, die nach Entfesselung des Ich, seiner Ausschweifungen und entnervenden Nöte Beruhigung fordert. So wird von GAUTIER Rettung gesucht durch Flucht in die Antike und Entleerung des Ich zur kalten Formkraft, in Wahrheit aber sein Verhängnis gesteigert. Der mächtige Strom HUGOS durchwältzt noch das Bett der Zeit, er reißt deren Schlamm, ihre wachsende Unechtheit, ihre falsche Effektsucht mit sich, er wird getrübt, aber nicht von ihr erstickt und zugleich von vielen einmündenden Flüssen genährt; GAUTIER sucht Reinheit um jeden Preis und findet Sterilität. Die Romantik hat die Selbständigkeit des Kunstgeistes herausgearbeitet; er geht einen Schritt weiter und stellt das l'Art pour l'Art-Prinzip auf; sie hat die Freiheit des Ich betont, und er findet sich als freies isoliertes Ich. Er ist bloße Formkraft ohne Sinn und Erfüllung.

Dem erfüllt ästhetischen Typus stand die Leistung der Kunstaufgabe, die ihm als überindividuelle Sendung eingeboren, im Zentrum seines Bewußtseins und seiner Betätigung. Die Verwurzelung in der Gültigkeit, die ihn bewegte und zur Entfaltung antrieb, war unzerstörbar; sie lieh ihm die Kraft prophetischer Berufung. Das Leben in und um ihn trug ihm reich und lebendig Stoffe zu; die Kräfte seiner Lebendigkeit durchdrangen sein Inneres, das Äußere mit den

veredelnden, klärenden Gesetzen künstlerischer Formung. Er schuf nicht Kunst, er war sie. In ihm erblickte das Leben selbst sich vollendet und überdauerte nun, Form geworden, in unverwelkbarer Frische den zerstörenden Zug der Jahrtausende. Diese fruchtbare Einheit ist dem ästhetischen Spättypus unwiederbringlich zerfallen. Nur noch Formkraft, trägt er sie an einen Stoff heran, den er von außen aufgreift. Die Dinglichkeit sinkt zum Vorwand ästhetischer Formung, damit zum Mittel einer Willkür herab, die in vielen Graden sichtbar sein kann. In der deutschen Romantik vorherrschend durch subjektiv gefühlsmäßige Darstellung des Stoffes, bei GAUTIER ausgedrückt durch Auseinanderklaffen von Form und geformtem Inhalt, zeigt sie sich später als loses geistvolles Spiel des Ich, das im Stoff sich spiegelt. Im Gegensatz zur deutschen Romantik, die nicht bloß ichhaft sein wollte, zur französischen Neuklassik, die, wenn auch ohnmächtig, nach neuer Objektivität ringt, zeigt sich hier eine bewußte Herabdrängung des Stoffes zum geistvollen Ichausdruck, zur Verhüllung der Substanzarmut unter dem blendenden Spiele des Geistes, wie dies am extremsten in OSCAR WILDE.

Der ästhetische Spättypus wird willkürlich, weil er die Korrektur durch gültiges, schöpferisches Bewußtsein eingebüßt; künstlich, weil seine Formkraft der Durchdringung durch das Leben selbst entbehrt. Dieses Leben bleibt ihm fremd, feindlich; sein ästhetisches Auge, das nicht mehr formenträchtig Kunst in das Leben hineinsieht, sondern steril der fertigen Form zur Befriedigung bedarf, wendet sich von der Ungeformtheit des Lebens angeekelt ab. So wird das empirische Leben ausgeschaltet; es ist nicht Feld der Tätigkeit; es muß als Beleidigung der Sinne selbst diesen entzogen werden. Der ästhetische Spättypus kettet sich selbst in einen künstlich geschaffenen Rahmen raffinierten Geschmackes ein und steigert in ihm seine ästhetische Erstarrung. Das Natürliche, empirisch Gegebene wird ihm zum Kunstfeindlichen überhaupt.

Schließlich verbannt dieser ästhetische Radikalismus selbst die Natur. Der Genuß der reinen Form, das wachsende Raffinement übersteigerten Formenkultus' hat eine Künstlichkeit der Sinne herangebildet, zu der die große Einfachheit ungeschminkter Natur nicht mehr spricht. OSCAR WILDE drückt diesen extremen Standpunkt aus: „Was uns im Grunde die Kunst von der Natur offenbart, das ist ihr Mangel an planvoller Absicht, ihre seltsame Ungeschliffenheit, ihre furchtbare Eintönigkeit, das ganz Unfertige ihres Zustands. — Die Kunst ist ein flammender Protest, ein ritterlicher Versuch, die Natur in ihre Schranken zurückzuweisen. — Die Natur verblaßt

vor den Zimmereinrichtungen jener Straße, die von Oxford ihren Namen entlehnt¹⁾.“

Bei Ablehnung des Lebens um ihn, der Natur, bleibt dem ästhetischen Spättypus nur ein Reich, das er als wahrhaft seiend anerkennt, die Kunst selbst. Sie ist die einzige Wirklichkeit, Vorbild der künstlerischen Formung, Vorbild selbst des Lebens, das so dem künstlerischen Formprinzip unterworfen wird. Man höre wieder WILDE: „Der Kritiker erinnert uns immer daran, daß große Kunstwerke etwas Lebendiges sind, ja, daß sie das einzig Lebendige sind. Ich bin überzeugt, daß er dies immer stärker empfinden wird, so daß sich die erlesenen Geister, die kritischen und verfeinerten Menschen der kommenden Zeit, je mehr die Kultur fortschreitet und je höher unsere Organisation steigt, um so weniger mit dem wirklichen Leben befassen werden. Sie werden versuchen, ihre Eindrücke nur noch dem zu entnehmen, was die Kunst berührt hat. Das Leben läßt in erschreckendem Grade die Form vermissen. Seine Katastrophen treten am falschen Orte ein und treffen falsche Menschen. Um seine Komödien spielt groteskes Entsetzen, und seine Tragödien enden mit einer Farce. Es verwundet immer, wenn man ihm naht; alles währt zu lange oder zu kurz²⁾.“ Sodann in ‚De profundis‘: „Die Kunst behandelte ich als die oberste Wirklichkeit, das Leben nur als einen Zweig der Dichtung.“

In diesem Extrem seiner ästhetischen Einstellung hat der ästhetische Spättypus sich völlig vom Leben abgeschnitten: er wird der künstliche Mensch, als der im Verlaufe der Untersuchung auch der Dandy sich vorstellen wird. Die Bestimmungen, die über den Dandy machbar, werden sich in die hier gewonnenen umfassenden Kategorien des ästhetischen Spättypus einordnen und dessen Bezirk genauer ausfüllen. Er teilt mit ihm die restlose Überzeugtheit zur ästhetischen Form und Aufgehen in ihr, innere Ablehnung der Umwelt und Natur als ästhetisch unwertbar und seine übersteigerte Verfeinerung zum Leiden stimmend, Vermischung eines Formenkultus mit dem Kultus des herausgelösten Ich, schließlich die letzt-hinnige Folge der Sterilität. Dazu werden noch andere Bestimmungen bemerklich, die sein Wesen eigentümlich modifizieren, ihm eine Sonderstelle leihen innerhalb des umfassenden ästhetischen Spättypus und ihn in seiner Eigenheit als Dandy im Genaueren grundlegen.

¹⁾ Verfall der Lüge. ²⁾ Kritik als Kunst.

2. Der negative Untergrund dandyhafter Existenz.

Herauslösung aus den metaphysischen Zusammenhängen des allgemeinen Wesens, damit Sinken in bloße Ichheit und Isolation nach außen haben den ästhetischen Spättypus, vom produktiven Leben her betrachtet, negativ gemacht. Tritt diese Negativität deutlich ins Bewußtsein, so erscheint sie als offene Dekadenz, das Subjekt wird einem durchgängigen, unlösbaren Leiden unterworfen. Dieser offene Ausbruch charakterisiert Frankreich und zeigt hier den Dandysmus in unmittelbarer Nähe ausgeprägter Dekadenz. Er erscheint als kühle, ästhetisch betonte Haltung, hinter der dem Dekadenten seine Negativität sich noch verhüllt wie bei BAUDELAIRE, oder als Versuch des zur Dekadenz Geneigten, durch ihn als Sprungbrett sich über die Dekadenz hinauszuschwingen wie bei BARBEY D'AUREVILLY.

Für BAUDELAIRE hat der Dandysmus nie aufgehört, ein ihn bewegendes Problem zu sein. Versuche, dieser eigentümlichen Erscheinung theoretisch beizukommen, durchziehen seine Werke und Tagebücher bis in seine letzten Lebensjahre; er plante über die Dandys zu schreiben und gab einen fruchtbaren Ansatz hierzu in seinem Essay über CONSTANTIN GUYS. Er legt an dieses Problem nicht die kühle Sonde der Wissenschaft an, er hat selbst als Dandy gelebt und das Gebaren eines Dandy nie vollkommen aufgegeben. Bei ihm steht das Dandytum am Anfang seiner Laufbahn. Bei früher Neigung, Schriftsteller zu werden, stürzt er sich, 19—20 Jahre alt, in das gesellschaftliche Leben von Paris, dort eine extravagante Rolle spielend und bedacht, durch Eigenheit des Äußeren und Gebarens sich Geltung zu verschaffen. Er besitzt alle Vorzüge, wie die Gesellschaft sie fordert und denen sie sich beugt; seine Kleidung ist von äußerster Gewähltheit, dabei mit dem unmerklichen Hauch des Nachlässigen, worin Vornehmheit sich verkündet; er ist jung, von geistiger Schönheit, endlich geistvoll und überlegen sprühend in seiner Unterhaltung. Zu dieser wirkenden Erscheinung fügt er eine Gemessenheit, die in seinen lebendigsten Augenblicken ihn nicht verläßt; er repräsentiert seine gewählte Schönheit, schleudert seinen Geist in die erstaunten Salons, bleibt dabei doch reserviert, undurchdringlich und verbirgt sich in der Hülle vielfältiger Mystifikationen; er lebt als Dandy. Diese souveräne Überlegenheit einer Lebenshaltung, die unbeweglich die Welt um sich heftig und erstaunend bewegt, scheint für den jungen BAUDELAIRE einstweilen unerschütterlich; der Versuch seines Stiefvaters, ihn durch längere Orientreise dem unfruchtbaren Pariser Treiben zu entreißen, bleibt ohne Erfolg; mit dandyhafter Gleichgültigkeit besteigt BAUDE-

LAIRE sein Schiff, als Dandy und unverwandelt beschließt er seine Reise¹⁾).

Bald großjährig, damit im Besitze eines mäßigen Vermögens, treibt er nun seine raffiniert ästhetische Lebensweise aufs äußerste, gesuchteste Auserlesenheit überall, in Aufzug, Benehmen, Heim, Wahl des Verkehrs, bis Verschwendung und Mangel an Erwerb ihn dem Ruin nahebringen. Nun, bei Häufung äußerer Schwierigkeiten, mangelnder Hoffnung und Kraft, sich in ein produktionsloses, nur im ästhetischen Scheine fortrollendes Dasein zurückzuzuflichten, bricht die Dekadenz reißend in ihm aus, die das ästhetische Schauspiel des Dandysmus ihm nur verborgen und die sein endgültiges Schicksal bleiben soll^{2,3)}).

Umgekehrt im Verlaufe, dem Sinne nach gleich das Schicksal BARBEY D'AUREVILLYS (1808—1889). Ein junger normannischer Schriftsteller, einer alten, in strenge Traditionen gebundenen Familie entstammend, entreibt sich der Tradition, damit dem gegebenen Boden seiner Existenz. Er kommt nach Paris, wie für viele, so auch ihm eine Stadt schneller Enttäuschungen. Sein Leben bleibt unproduktiv, isoliert; sein nie müder Ehrgeiz treibt ihn in wachsende Enttäuschtheit und zerstörende Reflexion über die Ursache seiner Leiden. Er entdeckt sich ohne Religion, ohne Heimat, ohne politischen Glauben, ohne tragende schöpferische Kraft überhaupt; dazu ohne Möglichkeit der Betäubung, ohne linderndes Verhältnis zur Natur und schnell übersättigt vom Weibe. Die Verplattung der Zeit ekelt ihn an; er hat als Jüngling dem Fortschritt und der Demokratie gehuldigt, schnell aber von deren Äußerlichkeit sich abgewandt. Er sucht vergeblich nach einem tragenden und beruhigenden Ideal; zu stark, restlos zu verzweifeln, ist er zu schwach, zu unschlüssig, sich in entscheidenden Taten zu erheben. Seine Verzweiflung wächst bis zu seinem 28. Lebensjahre und findet ihren Niederschlag in Werken⁴⁾ und Tagebüchern⁵⁾ jener Zeit. Da kündigt sich ein entscheidender Umschwung in seinem Tagebuch an. Er sucht Beruhi-

¹⁾ In Wahrheit war diese Reise von tiefem Einfluß auf BAUDELAIRE, der als Dandy Gleichgültigkeit spielte. Seine Poesie ist gefüllt mit exotischen Bildern und Düften, nach denen seine nach neuen Reizungen fahndende Phantasie stets begierig. Die seit CHATEAUBRIAND in der französischen Literatur hervortretende Vorliebe für das Exotische spielt bei BAUDELAIRE deutlich die Rolle eines Reizmittels und darf nicht als Natureindruck überhaupt gewertet werden, gegen den er als dekadent und künstlich unempfänglich.

²⁾ CRÉPET.

³⁾ Bei HUYSMANS in „A rebours“ tritt der Dandysmus in gleichem Zusammenhang auf. Der dekadente DES ESSEINTES betäubt sich in Dandyhaltung, bis ausbrechende Dekadenz seine ästhetische Stellung durchbricht.

⁴⁾ Germaine. ⁵⁾ Memoranda.

gung, er will seine Leiden hinter stoischer glänzender Maske verbergen. Schon als Student in Caën hat er in diesem Versteckspiel sich erprobt und zu Zeiten der Verzweiflung sich in ein bizarres, oppositionelles Kostüm gehüllt. Im Jahre 1837 hat er den Umschwung vollzogen; die kühle Sonderbarkeit seines Äußeren und Betragens wird ihm zur durchgängigen Methode. Der Leidende scheint seine innerste Natur verwandelt zu haben; er ist aus seiner Einsamkeit herausgetreten und glänzt als Herrscher der Salons. Wie BAUDELAIRE ist er reich an äußeren Vorzügen, von überlegenem, paradoxem Witz; betonte Eigenheit in Kleidung und Benehmen machen ihn auffallend; dazu vertritt er aristokratische Ideale der Sitte und politischen Überzeugung. Endlich bleibt er über dieses Schauspiel in stoischer Reserve wieder erhaben und hält sich im Spiele selbst kalt und verborgen. Er ist Dandy geworden¹⁾.

So bringt der ästhetische Spättypus, indem er seine dekadente Negativität hinter der Maske der Dandyhaltung verbirgt, den modernen Stoizismus hervor. Sein Prinzip ist es, um jeden Preis ruhig, unbeweglich zu bleiben, das Leben nicht in sich eingreifen zu lassen, nicht in das Leben einzugreifen; jenes Prinzip, das als das Nil admirari zu den zentralen Grundsätzen des Dandytums gehört. BRUMMELL hat dieses Prinzip zuerst zur Wirksamkeit erhoben und es zum unerschütterlichen Grundsatz des Dandytums überhaupt gemacht²⁾. Wo Dandysmus nur faßbar ist, erscheint es, wesenhaft, modisch; als Mode gerade auf englischem Boden in den Jahrzehnten nach BRUMMELLS Herrschaft sich mit der Deutlichkeit ausprägend, wie die Vergrößerung der Nachahmer sie hervorbringt; hingegen dem Meister und Urbild selbst jede grobe und das Dandytum erniedrigende Ostentation fehlt. Über diese nachahmenden Dandys berichtet PÜCKLER-MUSKAU in den „Briefen eines Verstorbenen“ charakteristische Anekdoten, deren Zugespitztheit die Eigenheit dandyhaften Gebarens erhellen. Ein englischer Dandy wird als Muster gefühlloser Kaltblütigkeit dargestellt: „Sein bester Freund und Regimentskamerad ging nach Indien, und als dieser, gerührt von ihm Abschied nehmend, in hoher Bewegung seine beiden Hände ergreifen wollte, um sie zum letztenmal vielleicht zu schütteln, hielt der Incroyable ihm halb abwehrend nur die Fingerspitzen hin, indem er lächelnd lispelte: ‚Sonderbare und höchst fatigante englische Gewohnheit, sich gegenseitig die Körper zu pumpen, indem man ihre Schwengel auf und ab bewegt.‘“ Dieser Dandy, hirnlos und roh, verrät eben in übertreibender Nachahmung die feste Herrschaft des von BRUMMELL vorgelebten Prinzips. Der Dandy Pelham

¹⁾ GRÉLÉ. ²⁾ B. D'A.

in BULWERS gleichnamigem Roman stellt als eine seiner frühesten gesellschaftlichen Erfahrungen fest, daß der hervorstechende Zug der in guter Gesellschaft sich bewegenden Welt eine kalte, unverwundbare Ruhe sei, welche sie in all ihren Handlungen und Gewohnheiten durchdringe, von den größten bis zu den kleinsten; und er selbst vertritt diese Haltung¹⁾. Wenn WILDE einen Dandy vorführt, wie Lord Goring im „Idealen Gatten“, verfehlt er nicht, ihn mit diesem hervorstechenden Zuge der Unbeweglichkeit auszustatten; und BAUDELAIRE, eingeweiht in die Geheimnisse des Dandytums, bemerkt: „Der Schönheitscharakter des Dandy besteht vor allem in der kühlen Miene und Haltung, in der sich der unerschütterliche Vorsatz ausspricht, sich nicht bewegen zu lassen²⁾.“

Die Nähe der Dekadenz, das Auftreten des Dandystoizismus gleichsam als deren Verhüllung offenbaren einen neuen Sinngehalt, der diesen modernsten Stoizismus vom antiken abtrennt. Der antike Stoizismus, mindestens zu seinen besten Zeiten, war positiv gerichtet, Überwindung des Negativen der Außenwelt durch Abhärtung und Überlegenheit und hierin Freiheit zur Verwirklichung der menschlichen Bestimmung. Hier wurde nicht repräsentiert; der Stoiker war der Stoizismus selbst, und ihm entströmte die überzeugende Kraft der gesammelten, willensmächtigen Persönlichkeit; hingegen der Dandystoiker in dieser Haltung seine negative Zeiterfahrung verbirgt. Er wird Stoiker, um in angenommener Festigkeit sich selbst über den Krampf seiner Leiden hinwegzutäuschen, zugleich eine negative Freiheit gegen die Umwelt zu behaupten, deren Einbruch in ihn seiner überdifferenzierten Natur schmerzvoll und zerstörend. Er will nicht verwirklichen; er wünscht nichts als Selbsterhaltung und Schutz vor dem fremd und feindlich gewordenen Außen. BARBEY D'AUREVILLY hat diese Grundlage des dandyhaften Stoizismus erkannt: „Der Dandysmus bringt die Ruhe der Antike mitten in die moderne Beweglichkeit; aber die Ruhe der Alten kam aus der Harmonie ihrer Fähigkeiten und der Fülle eines mit Leichtigkeit entfalteteten Lebens, während die Ruhe des Dandy die Pose eines Geistes ist, der durch viele Ideen hindurchgegangen sein muß und zu sehr angewidert ist, sich für irgend etwas zu erwärmen³⁾.“

BARBEY D'AUREVILLY hat das Moment des Leidens, der Schwäche, die hinter dem Grenzwall des Stoizismus Rettung sucht, leicht verhüllt; und da er selbst, als er diese Worte schrieb, noch die Rolle eines Dandy spielte, wird man billigerweise von ihm keine Erkenntnisse und Bekenntnisse erwarten, in denen er sich selbst als Spielball überlegener Mächte darstellt. Hingegen sich als Gegensatz der Zeit

¹⁾ Pelham. ²⁾ Der Dandy. ³⁾ B. D'A.

zu fühlen, von ihr ennuyiert und ihr überlegen, sie verachtend, und sich in das aristokratisch isolierende Gewand eines beobachtenden Stoizismus zu hüllen: dies betonte Würde und Überlegenheit des Ich, und der Dandy hatte sich nicht zu scheuen, seine Haltung aus solchen Quellen abzuleiten. Hier konnte er sich verbergen, daß die stoische Haltung, in der er repräsentierte, nicht weniger negativ blieb als ihr Ursprung, negative Spannung zur Außenwelt und gewaltsame, entleerende Herauslösung des Ich. Gerechtfertigt in seiner letzthin höheren Kulturidee, empört gegen ein materiell werdendes Außen, konnte er dennoch nicht leugnen, daß dieses Außen stärker war und ihn zum Leiden zwang. Diesem Leiden selbst nun fehlte Erhabenheit und tiefe Geltung des Propheten, der, Stimme Gottes, für seine Berufung lebt, leidet und stirbt. Weit mehr glich es dem eines Liebhabers, der vergeblich um eine Schöne buhlte und nun mit gekränkter Verachtung sich zurückzieht. Sein Ich, verwundet, zerrissen von Ehrgeiz und Ohnmacht, Anmaßung und Verzweiflung, verbarg sich hinter der lächelnden Maske des Stoizismus und rettete in ihm einen Schein von Macht. Dieser Stoizismus schmeichelte seinen Wunden und reichte ihm statt der sauren Speise „Ich kann nicht“ das freundliche, freie „Ich will nicht“. Zweifellos, daß dieses Ich den Selbstgenuß der Freiheit erstrebte, nachdem der Genuß des Leidens ihm erloschen. In dieser krampfvollen Sehnsucht nach erfüllendem Inhalt werden alle Möglichkeiten restlos ausgesogen. BARBEY D'AUREVILLY hat nach dekadenter Art im Leiden Erlösung gesucht, doch umsonst. Da ein solcher Unglücklicher nie an einer umrissenen Dinglichkeit litt, nie den süßen Trost fand, williges Opfer höherer Zusammenhänge zu sein, so blieb dieses Leiden die traurige Wonne der Selbstzerfleischung, die am Ende nichts läßt als einen seziierten ekelvollen Kadaver. Die Ohnmacht und Würdelosigkeit dieses Leidens, die schamlose Analyse, das Aufreißen selbstgeschlagener Wunden, das Schwanken zwischen gefühlloser Erschlaffung und gewaltsamer Aufpeitschung — sie wurden letzthin von dem ästhetischen Spättypus selbst empfunden. Er erkannte, daß Herauslösung aus dem allgemeinen Zusammenhang ihm die Echtheit jeglichen Gefühls, des Leidens wie der Freude, verdorben, daß er ohne Leidenschaft, ohne Fülle fortschwanke und Erhaltung im Stoizismus ihm gemäß sei als fruchtlose Erschütterung seines Ich.

So erscheint Unvermögen zu echter Bewegtheit, echtem Leiden, echter Leidenschaft als eine neue Wurzel dieses Stoizismus. Die Heftigkeit des späten ästhetischen Menschen war der Flügelschlag eines ohnmächtigen, krampfhaften Willens, nicht Entladung aufgespeicherter Kräfte. Ihm bleibt letzthin nichts als die starre, zu-

schauende Kälte des Stoizismus, die echt ist, insofern die Wärme seines Gemüts sich in die kalten Erregungen seines Gehirns verflüchtigt hat, verlogen, insofern diesem Gehirn Ruhe, seinem Wesen überhaupt Gewicht fehlt, in einem gelassenen Zustand zu dauern. Diesem Stoizismus also kommen letztthin drei begründende Bestimmungen zu; er entspringt dem Mangel echter Bewegtheit, dem Triebe, die aufpeitschenden inneren Beunruhigungen in ihm zu stillen, der Notwendigkeit, durch ihn gedeckt sich den zerstörenden Einwirkungen eines feindlichen Lebens zu entziehen.

Die Nähe der Dekadenz, der deutlich negative Ursprung des Stoizismus in der dandyhaften Existenz und dessen Negativbleiben in ihr machen für Frankreich den negativen Untergrund unzweifelhaft. Anders in England, diesem offener Dekadenz so abgeneigten Lande. Der Franzose weiß gemeinhin, ahnt es wenigstens, daß er im Dandysmus den dekadenten Abgrund sich verhüllt; und dieses Wissen, wenn es zu deutlich, hebt sein Dandytum notwendig auf. Hingegen bleibt der Engländer kräftiger der dandyhaften Sphäre verhaftet, ohne sie überfliegende Reflexion; die Anreize der Erscheinung, ihr Genuß bewegen seine Diesseitigkeit mächtig genug, tatlos und nur am Glanze dieser Hülle sich zu befriedigen; das Negative, der Betrug dieser Existenz, offenbart sich ihm erst in ihren Auswirkungen. Hier will zur Erkenntnis der Negativität die Existenzform vorerst nicht in ihren Gliedern, sondern in ihrer Ganzheit erfaßt werden, in ihrer letztthinnigen Realisationslosigkeit, deren Grund in einem weltanschaulich bestimmten Willen¹⁾.

Insofern Leben Prozeß ist, muß Realisation ganz allgemein als dessen Merkmal begriffen werden. Auf dem Boden der Kultur werden ihr engere Bestimmungen zugefügt; es wird unter ihr nicht das natürliche Hervorbringen, sondern die bewußte kulturgerichtete Umsetzung eines Inneren in ein Äußeres von überindividueller Gültigkeit verstanden. Im Akte kultureller Realisation erhebt sich das Individuum über die begrenzte Gültigkeit seines Ich, es wird Verwirklicher der Ideen, die an der Zeit sind für ein höher Allgemeines, von begrenzter Gemeinschaft bis zur umfassendsten Kultur, in höchster Ausprägung selbst zum Darsteller des Sinnes, der immer wieder als tiefster Gehalt aller menschlichen Existenz erfahren wird; und hierin zum Prototypen der Menschheit überhaupt. Abgewandt von sich als bloßem Ich, vergessend auf ein Objekt gerichtet, erlebt es in der Selbstentäußerung an die Aufgabe den überpersönlichen

¹⁾ Auch England ist darum nicht ganz frei von sichtbaren Umschlägen. BULWER gesteht über seinen Dandysmus, daß er seine Byronkrankheit besiegt habe, indem er sie um jeden Preis einer männlicheren Tollheit unterwürfe.

Sinn und in ihm den unwankenden Boden seiner Existenz. Die Auskristallisierung der Ichheit, wie sie im ästhetischen Spättypus verwirklicht, hat diese Kraft des Allgemeinseins zu substanzloser Form verdünnt; verschärft sich dieser Mangel durch den bewußten negativen Willen, nicht zu produzieren, in bloßer ästhetischer Form zu verharren, so ist hiermit die Realisationslosigkeit total.

Der wahre Dandy realisiert nicht. Er wird in seinem Stoizismus betonen, daß er nichts wolle und nichts mehr verachte, als ein nützlicher Mensch zu sein. Da die Menschen zu sehr im Begriff sind, bloß nützlich zu werden, Kraftsummen und berechenbare Faktoren in einem wirtschaftlichen Getriebe, wünscht sein Sondergefühl seine Würde als Kulturwesen, als Selbstwert unangetastet; und indem er in dieser Welt nicht realisiert, protestiert er gegen deren fortschreitende Entseelung.

Damit ist seine Realisationslosigkeit lebensanschaulich verankert und entspringt einer gerechtfertigten Abneigung gegen das banalisierende Nutzstreben der Umwelt. Ihm gegenüber existiert er ostentativ als zweckfrei; als schöner selbstwertiger Kulturmensch zieht er sich auf seinen Stoizismus zurück, lebt der Pflege seiner Innerlichkeit und verachtet das entseelte Außen. Indem er so als stoische Sonderexistenz in Verachtung sich über die äußere Gemeinheit erhebt und durch Betontheit seinen Kulturwert der Umwelt entgegenstellt, erhält sein Stoizismus eine weitere Rolle; er dient nicht nur als Rettung, er drückt zugleich verachtende Opposition aus. So kann dieser Stoizismus mehr der Rücksicht auf das Innere oder mehr der Opposition gegen das Äußere entwachsen; das erste im reflektierteren Frankreich, das zweite in England.

Das Negative des englischen Dandystoizismus drückt sich in seiner dauernd negativen Opposition aus. Als durchgängige, bewußte Lebenshaltung trennt er sich ab von der bloß natürlichen Realisationslosigkeit, die unweltanschaulich sich in Naturhemmungen gründet. Er ist bewußt negativ und besitzt als solcher einen deutlich negativen Untergrund, analog dem Leiden im französischen Stoizismus; er basiert auf der negativen Opposition, dem Zynismus, ausgeprägtem Merkmal englischen Dandytums.

Dieser Zynismus entspringt dem Innersten der dandyhaften Lebenseinstellung überhaupt, ist auch Frankreich nicht fremd, wenn auch hier Temperament und überflutendes Leiden die kalte, konsequente Ausentwicklung und Auswirkung, wie er in England sie gefunden, verhindern. Er verneint die Wertungen der Gegenwart und erscheint als Genuß an deren Brüskierung; er wurzelt im negativen Zeiterlebnis eines Subjekts, das ohne entscheidende Kraft,

seine innere Herauslösung aus dem sozialen Zusammenhang auch nach außen hin unzweideutig zu manifestieren. Der moderne Zyniker bedarf der Gesellschaft als dem Material, worin er seinen Zynismus auswirkt; ist damit an die von ihm verachtete Ordnung gebunden und ohne die Freiheit des Nihilisten; hierin dem Dandy im tiefsten verwandt, der gleichfalls das Außen verachtet, ohne es doch entbehren zu können. Dieser Zynismus ist Voraussetzung vollkommen getätigten Dandytums überhaupt. Als negative Erhebung über die Werte, denen die Gesellschaft sklavisch anhängt, verleiht er dem Dandy Freiheit und Macht gegen diese, womit er, wie auch der Stoizismus, weitreichend in das dandyhafte Wirkungssystem gehört. Diese Doppelstellung modifiziert ihn und bestimmt den Dandy, ihn verhüllt auftreten zu lassen.

Der Dandy wirkt in der Gesellschaft und findet an ihr seine Grenze. Der Salon kann zum Schauplatz des Stoizismus, eines verhüllten Zynismus werden, der seine scharfen Pfeile lächelnd absendet, kaum aber offener zynischer Haltung. Sobald der Dandy seine wahre Natur offenbart, hat er sein System, das ihn in den Salons triumphieren läßt, zerbrochen. BRUMMELL, der dieses System am glänzendsten beherrscht, läßt seinen Zynismus am verhülltesten. Zwar schon seinen Zeitgenossen bekannt als kalt herzlos, bedurfte es doch des nachspähenden Scharfsinns der nächsten Generation, diesen negativen Untergrund der Brummellschen Existenz herauszuanalysieren und ihn vergrößert dem System des Dandy einzuverleiben. BRUMMELL ist im letzten Grunde Zyniker¹⁾, ohne deutlich zynisch zu scheinen; die ihm nachfahrenden Dandys affektieren zum guten Teil Zynismus, ohne ihn zu besitzen. In den Jahren zwischen 1820 und 1830, in denen PÜCKLER-MUSKAU England bereiste, findet er Zynismus als selbstverständliche Eigenschaft dortigen nachbrummellschen Dandytums²⁾. Wenn BARBEY D'AUREVILLY die Wirkung BRUMMELLS damit charakterisiert, daß er Anmut und Impertinenz, Anziehung und Furcht meisterhaft habe zu mischen verstanden³⁾, so schimmert hier schon die zynische, negative Freiheit dieser Existenz durch, die im Gewande losen gesellschaftlichen Spiels mächtig gegen die gebundenere Zeit wurde.

1) BULWER betont den Zynismus BRUMMELLS aufs deutlichste. RUSSETON-BRUMMELL über sich selbst: „Ich wurde bald in ihren Himmel (der großen Gesellschaft) aufgenommen — noch mehr, ich wurde einer ihrer Heiligen. Ich wurde nachgeahmt und geweiht. Ich wurde die Modeleidenschaft — der Löwe der Gesellschaft. Warum? War ich besser — reicher — hübscher, war ich klüger als die meines Geschlechts? Nein! Nein! Nur weil ich sie mit Füßen trat, sandten sie mir, zermalmtem Laube gleich, zum Dank ein Weihrauchopfer empor.“ (Pelham.)

2) PÜCKLER-MUSKAU. 3) B. D'A.

Mit BRUMMELL stürzt der Meister des Dandysmus, als solcher die Gestalt, die in Ermangelung freier Offenbarung der Analyse am hartnäckigsten trotzt. Im späteren Dandysmus scheiden sich die kunstvoll vermischten Farben seines Gemäldes, die einzelne Nuance wird faßbarer, das Bild selbst jedoch verliert an Kunst. Der Zynismus isoliert sich selbst so weit, daß seine ätzende Säure den ursprünglichen Farbenschmelz der raffinierten Komposition zerfrißt. Ohne sich an Echtheit mit dem Brummellschen Zynismus messen zu können, ist der BAUDELAIRES doch offener, betonter, dazu herausgehoben durch zuviel Reflexion und stark in ein Verblüffungssystem eingespannt. Diesen zynischen Untergrund der Dandyexistenz, praktisch von ihm getätigt, hat BAUDELAIRE auch theoretisch deutlich genug gesehen. „Ein Dandy tut nichts. Kann man sich einen Dandy vorstellen, der zum Volke redet, es sei denn, um es zu verhöhn¹⁾?“ — er schildert meisterhaft die zynische Einstellung und ihr Negatives: „Am Abend, wenn er einige Stunden des Vergnügens dem Schicksal entwendet hat, sagt sich dieser Mensch — gewiegt von seiner Verdauung, das Vergangene möglichst vergessend, zufrieden mit der Gegenwart und resigniert für die Zukunft, berauscht von seiner Kaltblütigkeit und seinem Dandytum, stolz darauf, daß er nicht ebenso niedrig ist wie die Vorübergehenden — an solchem Abend sagt sich dieser Mensch, die Rauchwolken seiner Zigarre betrachtend: was schert es mich, wohin diese Seelen gehen²⁾?“

BAUDELAIRES Zynismus bleibt Programm und Geste; ihn durchgängig zu verwirklichen, ist nur den Engländern gelungen, und WILDE und WAINWRIGHT geben kräftigere Beispiele ab. WILDE fand die zugespitzteste Formel des Zynismus, wenn er behauptete, kein Zyniker zu sein, doch Erfahrung zu besitzen, was dasselbe; wie er überhaupt reich in Erfindung zynischer Glosseure, deren markantester, Lord Henry Wotton in Dorian Gray, gewiß rechtmäßig als partikulare Selbstdarstellung WILDES aufgefaßt wird. Das Extrem dieser Haltung stellt THOMAS GRIFFITH WAINWRIGHT dar, blühend von 1794—1852, überlegener Dandy, umfassend begabt und tätig als Schriftsteller, Maler, Kunstkritiker, leidenschaftlicher Sammler in Gegenständen der Kunst, dazu berüchtigt als vielfacher Giftmörder.

Die Anlässe seiner Verbrechen sind trivial, gemein. Er beginnt mit einem Betrug. 1824 fälscht er ein Dokument, kraft dessen er eine Summe von 5000 Pfund an sich bringt, von der ihm nur der Zinsgenuß zukam. Diese Mittel gestatten ihm ein Leben voll Luxus, Einrichtung eines Hauses mit den differenzierten Anforderungen

¹⁾ Mon cœur.

²⁾ Fusées 26.

seines Geschmacks, Anlage einer Kunstsammlung, ausgedehnte, geistvolle Geselligkeit und erlesene Symposien. Diese Lebenshaltung, dazu Heirat mit einem vermögenslosen Mädchen, bringen seine Mittel bald auf den Rest. 1829 stirbt plötzlich WAINEWRIGHTS Oheim, G. E. GRIFFITH; 1830 gleich plötzlich WAINEWRIGHTS Schwiegermutter; und die ererbten Mittel treiben das junge Paar zu solcher Aufwendung, daß sie Ende des Jahres mit Schulden überhäuft sind. Da stirbt plötzlich WAINEWRIGHTS Schwägerin, nachdem er sie zuvor in mehrere Lebensversicherungen eingekauft. Die Gesellschaften, mißtrauisch, schieben eine formale Verfehlung vor und verweigern die Auszahlung; WAINEWRIGHT strengt einen Prozeß gegen sie an und reist unterdessen nach Boulogne. Dort veranlaßt er einen englischen Gastfreund, sich bei einer der ablehnenden Gesellschaften für 3000 Pfund zu versichern; und dieser Freund stirbt plötzlich. WAINEWRIGHT hat hierbei keinen anderen Nutzen als den befriedigter Rache. Er begibt sich nach Paris; dort wird es ruchbar, daß der elegante englische Reisende Gift bei sich führe; er wird verhaftet, 6 Monate in Haft gehalten, kommt dann frei. Heimlich nach England zurückgekehrt, wird er erkannt, verhaftet, einer Klage der Bank zufolge, wegen Fälschung, nicht wegen Giftmordes. Im Gefängnis gibt er einem Besucher eine ihn charakterisierende Selbstauffassung seiner Handlungsweise: „Sie Geschäftsleute beginnen Ihre Spekulationen und schlagen nach dem Erfolg. Einige von ihnen gelingen, einige nicht. Die meinen sind mißlungen, die Ihren Ihnen geglückt, dies, mein Herr, ist der ganze Unterschied zwischen Ihnen und mir. Aber ich will Ihnen gestehen, worin ich stets erfolgreich war. Ich habe mir vorgenommen, stets in meinem Leben ein Gentleman zu sein. Ich bin es immer gewesen; ich bin es noch heute.“

Zur Deportation nach Van Diemensland verurteilt, beklagt er nichts mehr, als gezwungen zu sein, mit Bauerntölpeln zu reisen, abgeschnitten zu werden von den Anregungen der geistigen Welt, in der er bislang existiert, und sucht 1844 Enthftung nach mit der Begründung, daß ihm Ideen quälten, die nach künstlerischer Gestaltung drängten, der Fortschritt seines Wesens ihm unmöglich gemacht sei und er jedes anständigen Gesprächs entbehren müsse. Sein Gesuch bleibt erfolglos; er bleibt verbannt, fährt fort, Giftmorde zu versuchen, freilich vergeblich; sein Zynismus wächst und raubt ihm die letzten Sympathien in seiner Einsamkeit; er stirbt 1852, verlassen und verachtet¹⁾.

WAINEWRIGHTS Haltung stellt ein Extrem dar: sie zerbricht die Ausgeglichenheit dandyhafter Existenz, erhellt jedoch deren negativ

¹⁾ HAZLITT.

zynischen Untergrund. Seine Verbrechen entspringen der zynischen Opposition des isolierten, von keinem Außen mehr regulierten Subjekt. Das materielle Interesse löst das Verbrechen aus, aber erzeugt es nicht. Als letzter Untergrund erscheint das Stürzen jeder Hemmung, die das Ich in sich selbst beschränkt, ein schrankenloses Sich-ausleben, das vom angeborenen Hasse vergiftet ist und erst die letzten, von äußerem Interesse freien Mordversuche erklärt. WILDE hat zynisch über diesen Zyniker geschrieben: „Erst viel später suchte er sich mit der Feder oder dem Gifte auszudrücken¹⁾“ — und hiermit als Verwandter im Geiste und Schicksal die Lagerung der verbrecherischen Triebe, ihren Ursprung im zynischen Ichsausdruck erkannt.

In BRUMMELL dagegen bleibt der Zynismus zu verhüllt, um an ihm unzweifelhaft den Ursprung seines Dandytums aus dem Negativen bestimmen zu können; es erscheint, flüchtig gesehen, nicht unmöglich, seine Realisationslosigkeit als natürlichen Müßiggang aufzufassen. Hier muß man aufdecken, daß diese Existenz im Ehrgeiz begann, ihr der Wille zur Tat nicht fremd war, wie der Wille zur Herrschaft ihr immer verblieb; erkennen, daß die Entfaltung seines Dandyspieles eine schweigende Resignation voraussetzt.

3. Der Wille zur Macht.

BRUMMELL begann seine Herrschaft 1794, 16 Jahre alt, Fähnrich im vornehmsten Regiment der englischen Armee und Freund seines Regimentskommandeurs, des Prinzen von Wales. Der Prinz galt damals für den elegantesten Mann Europas und betrachtete BRUMMELL als seine Entdeckung, seinen Schüler, bald als seinen überlegenen Meister. Dieser Prinz, der spätere Georg IV., hat der Nachwelt ein unrühmliches Andenken hinterlassen; von ausschweifender Verschwendung, brutal in der Gesinnung, lässig in den Geschäften, war er für den wohl denkenden Engländer stets Gegenstand der Scham und Verachtung. Geißelnd enthüllt THACKEREY die innere Armut dieses Monarchen: „Was war dieser Georg selbst, was war er? Ich durchdenke sein ganzes Leben und sehe nichts von ihm als eine affektierte Kopfneigung, ein geziertes Lächeln. Ich will es versuchen und ihn in einzelne Stücke zerlegen, da finde ich seidene Strümpfe, wattierte Polster, eine Schnürbrust, einen Rock mit Borten, einen Pelzkragen, einen Ordensstern und ein blaues Band, ein herrlich duftendes Taschentuch, eine nußbraune, mit Öl gesalbte Perrücke, eine Reihe Zähne, einen großen schwarzen Stock, Westen, Unterwesten, noch mehr Westen und weiter nichts²⁾.“ . . . Georg IV.

¹⁾ Stift, Gift und Schrifttum.

²⁾ The four Georges.

war nicht ohne Geschmack, doch ohne Überlegenheit hierin; er besaß selbst die Gabe kurzer, echter Liebenswürdigkeit, mit der er auch tiefere Geister anzog, freilich sie bald zu enttäuschen und von sich abzustoßen. Sein Leben wird getragen durch die Stellung, in die er hineingeboren, durch die Sicherheit äußerer Haltung, wie sie Unangreifbarkeit mit sich bringt; es bleibt hingegen ohne Prinzip und schwankt zwischen Genuß und Willkür. — BRUMMELL nun, auf Jahre enger Begleiter des Prinzen und im äußeren Leben oft nicht sehr von ihm unterscheidbar, hat sich bemerkenswert besser in der Nachwelt durchgesetzt; bewundert, angefeindet, aber nie verachtet; immer das respektvolle Erstaunen auf sich ziehend, das eine seltsame, wirkungsvolle Persönlichkeit um sich verbreitet. Des Prinzen Treiben ward geduldet seines Ranges wegen, anerkannt nur bei den Genossen seiner Ausschweifung; BRUMMELL macht sich berühmt und gesucht durch sein Leben, das von dem des Prinzen nicht so sehr verschieden. Hier ward von den Zeitgenossen ein Unterschied bemerkt, der mehr in der Wirkung einer Erscheinung gefunden werden konnte als in ihr selbst; die äußere Hülle der Eleganz, bei Georg alles, erschien bei BRUMMELL nur als Mittel eines Prinzips, das unterjochte und beherrschte; hier trat die Erscheinung als Manifestation eines zentralen Herrscherwillens auf; Georg suchte Befriedigung seiner Eitelkeit, BRUMMELL forderte Herrschaft¹⁾.

BRUMMELLS Erfolg war vollständig, der Antrieb zu diesem Erfolge erst durch die Nachwelt enthüllt. Man sehe die Charakterisierung, die BULWER BRUMMELL gibt, den er als Russelton in seinem Romane „Pelham“ auftreten läßt: „Vor mir stand der Zeitgenosse und Rivale Napoleons, der Herrscher in der großen Welt der Eleganz und Kravatten, der mächtige Genius, vor dem die Aristokratie sich beugte und die Mode sich schämte, der mit einem Kopfnicken den höchsten Adel Europas unterwarf, an dessen Name jeglicher Triumph sich knüpfte, den die größte Tugend der Welt, die Kühnheit, erringt — der berühmte unsterbliche Russelton.“ — Dann Russelton selbst: „Ich ward mit einer ungewöhnlichen Neigung zum Ruhm und Original in die Welt geboren; diese Anlagen hätten einen Shakespeare aus mir machen können; sie nahmen einen noch höheren Flug und machten mich zu einem Russelton.“

In BRUMMELL, der schon als Kind im Hause seines Vaters die Überlegenheit und rednerische Gewalt hervorragender Männer, unter

¹⁾ Vgl. LISTER, GRANBY. TREBECK-BRUMMELL: „Gesellen Sie mich nicht zu den harmlosen, vergnügungsliebenden Charakteren um mich herum. Ich lache über sie, während ich mit ihnen lache. Sie sind mir nur Stufen auf meiner Leiter. Ich betrachte sie als Werkzeug und behandle sie entsprechend.“

ihnen FOX und SHERIDAN, erfährt, erwacht der Ehrgeiz zur eigenen Auszeichnung früh und bestimmt unbeirrbar folgerichtig seine Laufbahn. Ihm bleibt der zerstörende Zwiespalt zwischen hochfliegendem Wollen und steriler Isoliertheit fremder als den französischen Dandys; die Kluft zwischen ihm und seiner Zeit ist nicht so verhängnisvoll tief aufgerissen; schnell und sicher sich beschränkend findet er die Mittel seines Hochkommens und bleibt in sich kühl genug, sich ihrer unfehlbar zu bedienen. Er ist sich seines Mangels an Überzeugtheit zur durchgreifenden Tat, selbst an ausgesprochenen, ihn eindeutig bestimmenden Talenten früh bewußt. Er weiß zugleich um die Überlegenheit seines Geschmacks und die Wirksamkeit kühler Zurückhaltung. Schon in Eton entfaltet er diese Mittel seiner späteren Herrschaft, Gewähltheit der Kleidung, vornehme Gemessenheit, in seiner Exklusivität unterstützt durch klugen, gewandten, in seiner Schärfe gefährlichen Geist; entwickelt diese Haltung in Oxford aus und ist fertig in Wesen und Willen, als er 1794 bei den 10. Husaren eintritt. Die Zuneigung des Prinzen, der rasche Erfolg in London verblüffen ihn nicht, sondern treffen ihn vorbereitet; ruhig, sicher, ohne Zögern, ohne Übereilung ergreift er die Zügel der Herrschaft, er steigt mit der Festigkeit eines Menschen empor, der seiner Absicht, seiner Mittel gewiß ist; diese Absicht ist unerschütterlich, diese Mittel unfehlbar, und er beherrscht die Gesellschaft Englands mehr als 20 Jahre lang¹⁾.

Ehrgeiziger Wille zur Macht erscheint als die große Leidenschaft dieses Dandy, die ihn völlig durchdringt und jede seiner Handlungen bestimmt. Dieser Trieb, an sich unerstaunlich, wird problematisch bei Betrachtung der ursprünglichen Wesensart BRUMMELLS und des Gebietes, auf dem er ihn entfaltet. BRUMMELL ist absolut ästhetischer Typus, in seinen Talenten zum Zeichnen, zu leichten, gewandten Versen, seinem unfehlbaren Geschmack, seiner Kunst der Unterhaltung; dazu Spättypus in seinem Aufgehen im ästhetischen Rahmen, seinen raffinierten geschmacklichen Neigungen, seiner Ablehnung alles Natürlichen. Was bewegt diesen überfeinerten, ganz für ästhetischen Genuß geborenen Menschen, die Gesellschaft zu beherrschen?

Diese Absicht zu verstehen, halte man die Situation des ästhetischen Spättypus überhaupt fest. Er sieht sich unmittelbar in eine Doppelstellung von Anspruch und Resignation hineingeboren. Er blickt auf sich und findet sich der Zeit überlegen; er ist Verwalter ästhetischer, kulturhafter Formen, Vertreter höherer Prinzipien, an denen die banalisierte Zeit kaum noch teilhat; doch sind die kulturellen Vermögen in ihm zur Form entleert; in ihnen kann er sich

¹⁾ JESSE. — B. D'A.

der Zeit als Form entgegenstellen, nicht als wahrhaft wirkende Substanz. Umgekehrt ist die Kraftfülle dieser Zeit nicht herabgesunken; kulturellen Zielen abgewandt, in ihnen schlaff, hat sie darum nicht aufgehört, sich ungebrochen zu verwirklichen; sie existiert in nützlicher Tat, und dieser Idee lebend, entfremdet sie sich dem ästhetischen Typus, der, in Formalität versinkend, ihren Sinn für das Nützliche, Tätige unbefriedigt läßt.

Der späte ästhetische Mensch ist nicht gewillt, sich vor der Zeit kampflos zurückzuziehen. Die Herauslösung seines Ich aus dem sozialen Zusammenhang hat dessen maßlosen Trieb zur Geltung entfesselt, das Sinken der Substanz in ihm den Trieb zur eitlen Darstellung unwiderstehlich gemacht. Die Zeit als das ihm Fremde, Leidenbereitende verachtend, sieht er mehr seine formale Überlegenheit als seine substantielle Ohnmacht. Sein Ehrgeiz in sich, sein Haß auf die Zeit, die ihn unter die Füße zu treten droht, wächst in dem Maße, als er fürchten muß, ohnmächtig zu sein. Er will aufhören, an einer Zeit zu leiden, die er verachtet; er durchdenkt seine Lage, seine Machtmittel und faßt den Plan, die Gesellschaft durch ihre eigenen Gesetze zu schlagen. Er macht sich zum modischen Ideal der Gesellschaft und wird ihr damit vorbildlich. Hier kann er als Form sein kulturelles Ideal wirken lassen und die Gesellschaft ihm unterwerfen; er wird mächtig. Er hat seine bestmögliche Lage gefunden; sein Trieb zum Mächtigsein, in den Willen zur äußeren Macht umgeschlagen, wird gesättigt. Im äußeren Mächtigsein rächt er sich an einer Gesellschaft, die im Begriffe war, ihn verachtend zu vernichten, und nun zu ihm als ihrem Herrscher emporblickt. Er wahrt in diesem Kampfe seine Wesenheit, denn er siegt mit den ihm angeborenen ästhetischen Mitteln; schließlich verwirklicht er sein kulturelles Ideal, repräsentiert es im Gewande modisch ästhetischer Form und zwingt die Gesellschaft, von ihm es anzunehmen.

Für Frankreich ist diese Lagerung unzweifelhaft. Es wird eine Geltung gesucht, die mit formalen Mitteln erreichbar und zugleich die Opposition gegen das Bestehende ausdrückt. Dieser Absicht entspringt die Haltung BAUDELAIRES, die BARBEY D'AUREVILLYS. In ihrem Dandytum verbergen sie ihre Negativität und erheben zugleich ihr Sonderdasein zur Macht. In England wächst die Deutlichkeit dieses Prozesses mit dem Fortschreiten der Zeit, ohne je ganz aus der Verhüllung herauszutreten. Die Resignation in formale, statt substantieller freier Macht bleibt uneingestanden, oft selbst schwer sichtbar. Sie drückt sich nicht in vorangehender offener, reflektierter Negativität aus, sondern in der Tatsache des Dandytums überhaupt. Selbst der vielleicht dekadenteste aller Engländer,

OSCAR WILDE, weiß noch den Anschein eines freien, kraftvollen Menschen hervorzuzaubern, der aus höherer Absicht, nicht aus Notwendigkeit seine Erfolge im flüchtigen Leben statt in überdauernder Produktion sucht. Er gesteht offen, daß sein Ehrgeiz maßlos sei, daß er sich der größten Tat fähig fühle, hingegen die Kunst des Lebens selbst vorziehe^{1,2)} — und er findet Glauben. Es ist nirgends genau einsichtig, ob er mit solchen Aussprüchen die Umwelt oder sich selbst betrügt; wahrscheinlich tat er beides. Er ist unmittelbar fertig als Dandy geboren; er wird es nicht wie die Franzosen. Schon in Oxford weiß er durch ästhetische Interessiertheit, Vertretung extremer ästhetischer Grundsätze zu wirken. Er sammelt einen Kreis um sich und fesselt ihn mehr durch unbekümmerte Gewandtheit seiner Unterhaltung als durch überlegenes Wissen und Können³⁾. Ermutigt durch frühen Erfolg, schreitet er an die große Aufgabe, London zu erobern, und ist auch hier erfolgreich. Auch hier bleibt er Vorkämpfer extrem-ästhetischer Gedanken; er wirkt durch Grundsätze, Programme, nicht durch Leistung. Er weiht, mit ihm selbst zu sprechen, sein Genie dem Leben, dem Werke hingegen nur sein Talent⁴⁾. Durch formale Mittel mächtig geworden, resigniert er endlich auf die schöpferische Erfüllung produktiver Tat, die nur seine Ohnmacht enthüllt.

Trotz Täuschung gegen sich und Umwelt ist die Resignation im Leben WILDES nicht übersehbar. 1882 in Paris, strebt er nach Abgeschlossenheit und ernster künstlerischer Arbeit; er spart nicht mit Suggestionen, sich zur Arbeit zu zwingen⁵⁾. An dieser Absicht gemessen, bleibt das Produkt dieser Bemühungen, die Tragödie „Die Herzogin von Padua“, ein dürftiger Erfolg. Die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, die Verschwendung an Effektmitteln finden keinen Ausgleich in einem dichterischen Gestaltungsvermögen, das Mängel und Äußerlichkeiten adeln könnte. Dieses Drama soll zu sehr Tragödie sein, um rein als Theaterstück wirken zu können; es ist zu sehr Theaterstück, um das Tragische zur Geltung zu bringen. Der Mangel an blutvoller Gestaltung, überzeugender Menschen-

¹⁾ Diese Verhüllungstaktik, die den letzthinnigen Zwang in Freiheit umdeutet, ist auch bei BRUMMELI bemerkt worden. „Zu der Anmut der Lässigkeit gelang es TREBECK (BRUMMELI), das Ansehen hinzuzufügen, daß er zu großer Leistung fähig sei, wenn er sich nur zu ihr herablassen wolle“ (GRANBY).

²⁾ SHERARD: Gesch. e. ungl. Frdscht.

³⁾ SHERARD: Osc. W. — HARRIS.

⁴⁾ GIDE.

⁵⁾ Hierüber SHERARD: Gesch. e. ungl. Frdscht. Hier auch bei WILDE Einsicht in das Unproduktive seiner Existenzweise. „Er sagte oft, wenn er von Vergnügungen und Triumphen gesprochen hatte, mit Bedauern zu mir: Ich sollte das nicht tun. Ich sollte nur Schwarz auf Weiß setzen — Schwarz auf Weiß.“

darstellung, Ersatz der dichterischen Erfülltheit durch technisches Vermögen des Wortes und der interessanten Behandlung konnten einem so feinsinnigen Kritiker wie WILDE nicht verborgen bleiben, und er zog aus dieser bittersten Erfahrung eines aufrichtig nach Kunst strebenden Menschen seine Konsequenzen. Er spricht mit Verachtung von eindringender künstlerischer Arbeit, die zu leisten er unfähig ist. Er erklärt, daß ihn das Schreiben langweile, seine Arbeiten überwiegend Wetten entsprungen, er um die Mittelmäßigkeit seiner Komödien wisse, er sie jedoch zum Vergnügen des Publikums schreibe¹⁾. Trotzdem gibt er den höheren Anspruch im Innersten nie ganz auf. Inmitten nebensächlicher Produktion entsteht die „Salome“, nach seinem Sturze sammelt er sich noch einmal in der „Zuchthausballade“; „De profundis“, worin er seine künstlerische Geltung verfißt, ist zugleich ein Meisterwerk seiner Sprachkunst. Die beiden letzten Werke werden ihm durch ein Schicksal abgezwungen, das nicht in seiner Voraussicht lag; so ist seine Laufbahn äußeren Glanzes und Erfolges, wie Wille und Absicht sie ihm schufen, fast frei von gültiger Hervorbringung. WILDES Anspruch, aus der Produktion verbannt, zieht sich auf das Leben selbst zurück, es selbst als geleistetes Kunstwerk zu betrachten.

Positiv begriffen faßt dieser Gedanke das Leben als Entwicklung, dessen Harmonie, Organik, Sinneinheit den Gesetzen künstlerischer Komposition entspricht, und gründet sich in einer Kunstmetaphysik. Das Leben, in seiner Totalität betrachtet, wirkt als vollkommenes Schauspiel. Dieser Gedanke mag an ein Leben angelegt werden, das selbst notwendig sich aus seinen Prinzipien entfaltet hat und ohne Störungen von außen seine Gesetzlichkeit ungebrochen hat Erscheinung werden lassen; es mag im Individuum selbst Bewußtsein werden, wenn die wache Reflexion wahrhaft so reiner Spiegel des immanenten Prinzips wie bei GOETHE — für WILDE wird dieser Gedanke formal und verhängnisvoll. Hier entfaltet sich das Leben nicht mehr als großes, würdiges Schauspiel, nur ein schauspielerndes Subjekt ist sichtbar; es wird nicht mehr getragen und geschwellt von dem Walten eines großen Kunstgeistes, der tausend Gestalten ihm entspringen läßt, nur ein künstlicher Rahmen bleibt als kalte Hülle des isolierten Subjekts. Dieses Leben als Kunst ist nicht Flucht vor der Sterilität, sondern eben deren Ausdruck; es ist nicht Leistung, sondern bloß ästhetische Darstellung.

WILDE resigniert als Künstler, indem er sich aus dem freien Schaffen aufs Leben zurückzieht, er resigniert noch einmal, indem er dieses Leben nicht zweckfrei in sich selbst zu befriedigen vermag,

¹⁾ GIDE.

sondern es nach außen zur Wirkung erheben muß. Diesem nach außen gewandten Wirkungswillen werden nun alle Tätigkeiten WILDES unterworfen, in ihm wird sein stärkster Handlungsantrieb gefunden. Sein Spiel in und mit der Gesellschaft erscheint als andauerndes Ringen um den Einfluß; die Sterilität seiner letzten Jahre zeigt an, wieweit er unfähig zur Handlung geworden, seit ihm die Möglichkeit des Einflusses nicht mehr winkt¹⁾.

WILDE selbst hat die Tatsache seiner Resignation, den Ersatz des erfüllten Ruhens in sich durch Wirkung nach außen nie ausgesprochen, verrät sie aber durch ein Schwanken innerhalb seiner Existenz, fruchtlosen Aufschwüngen in die freie Kunst sowie dem unverkennbaren Bestreben, seine Resignation in einen freien, das höhere Gut wählenden Willen umzudeuten. Anlage zu selbständigem Künstlertum, Trieb zur Freiheit der Gestaltung öffnen hier einen deutlichen Einblick in die negativen Ursprünge seines Dandytums.

Die aus dem späteren, offeneren Dandysmus gezogenen Erkenntnisse beleuchten die Eigentümlichkeit des Brummellschen Machtstrebens. In diesem geschlossensten aller Dandys schlingen sich alle Bestimmungen zu der Ganzheit eines einigen Phänomens zusammen, ohne sich gesondert dem Blicke darzubieten. Ein Zusammenwirken mehrerer Faktoren verbirgt in BRUMMELL die aufhellenden Prozesse des späteren Dandytums. Seine einzigartige Prädisposition zum Dandysmus lassen ihn nahezu reibungslos in seine Rolle einfließen; dazu unterstützt ihn mächtig seine zeitliche Stellung, von der an anderer Stelle noch zu sprechen sein wird²⁾.

Der Zeitpunkt der Resignation bleibt verborgen; als BRUMMELL im Alter von 16 Jahren seine Herrschaft beginnt, ist er fertig und dauert in diesem Wesen ohne Brüche und Umschwünge. Seine unbeirrbarere Konsequenz beraubt den Nachforschenden fast jeden persönlichen Geständnisses. Nur ein bedeutsamer Ausspruch BRUMMELLS ist bekannt und nur bedeutsam, da sein Leben ihn rechtfertigt. Auf den Vorwurf einer ihm befreundeten Dame, warum er seine vielfachen Talente so unnütz vergeude, antwortet er, daß er aus Einsicht in die menschliche Natur die bestmögliche Haltung angenommen, die ihn sichtbar heraushebe und von den verachteten Menschen trenne³⁾.

In diesen Worten liegt die Resignation BRUMMELLS vor sich, vor der Zeit ausgedrückt, eine Lage, über die er sonst nicht sprach,

¹⁾ SHERARD: *Gesch. e. ungl. Frdscht.* — HARRIS.

²⁾ Siehe auch BARBEY D'AUREVILLY: „Aber bei BRUMMELL gab es keinen Zwiespalt zwischen Natur und Schicksal, zwischen Anlage und Glück“ (B. D'A.).

³⁾ JESSE.

nach der er jedoch folgerichtig handelte und so verriet, daß er um sie wußte. Die unleugbare Bewußtheit seines Dandytums setzt voraus, daß BRUMMELL die Negativität seiner Lage durchreflektiert hat und jenen Umschwung zur äußeren Macht vollzogen, der den Dandysmus hervorbringt. Daß er diese Macht durch ein kunstvolles, auf Täuschung abzweckendes System hebt, befestigt und dauernd macht, zeigt ferner Einsicht in deren Negativität selbst. BRUMMELL gesteht seine Negativität nicht durch sichtbaren Umschwung oder Reflexion, sondern durch Machtentfaltung auf bewußt negativer Grundlage.

So ist als ästhetischer Spättypus dem Dandy die Außenwelt keineswegs ursprünglich gegebenes Material seines Machtwillens wie bei geborenem Herrschertum; erst sein Drang nach Ausgleich innerer Ohnmacht, Auflehnung gegen die Außenwelt, auf die sein innerlich Negatives als Ursache bezogen wird, treiben den Willen zur Macht hervor. Hiermit bringt er sich in die eigentümliche Doppelstellung, die Gesellschaft zu verachten und sich doch von ihr nicht lösen zu können. Sein Machtstreben wird zur Rache des Unterlegenen und zur Verhüllung seiner Negativität. In BRUMMELL bleibt diese Doppelstellung noch gebunden; Anziehung durch den Erfolg, Abstoßung durch Verachtung halten bei ihm einander die Wage. Die übrigen Dandys, aus Schwäche aggressiver in sich, weniger erfolgreich in der Zeit, lassen das Problem dieser Doppelstellung deutlicher hervortreten, indem plötzlich der versteckte Aufruhr gegen die Gesellschaft offen wird und das Dandytum zerbricht.

Dieses Machtspiel des Dandy bleibt überall negativ. Sein Ursprung im Subjekt ist negativ, Ersatz substantieller Erfülltheit durch äußeren Machtwillen, negativ das Bewußtsein, worin es sich als Rache auf die Gesellschaft richtet. Nichts soll in diesem Spiele geleistet werden; weder im Dandy etwas verwirklicht noch in der Gesellschaft. Der negative Ursprung dandyhafter Macht läßt diese selbst negativ, keine Substanz entfaltet sich und wirkt; ein vielspältiges System von Täuschungen erschleicht einen Anschein wahren Mächtigseins. Wie kann hier das Negative mächtig genug werden, ein Subjekt anzutreiben, eine Zeit zu besiegen? Wo ist die letztgreifbare, wirksame Substanz, die diesem Spiele Echtheit und Notwendigkeit verleiht? Man wendet sich zu dem vertretenen Ideal, das die Brücke schlägt zwischen aufstrebendem Individuum und unterliegender Zeit.

III. Das vertretene Ideal.

In seiner Abhandlung „Du dandysme et de George Brummell“ bemerkt BARBEY D'AUREVILLY die Schwierigkeit, den Einfluß BRUMMELLS auf seine Zeit in seiner genaueren Beschaffenheit, dessen tiefste Grundlagen aufzudecken. Zeit und Blut trennen den nachfahrenden Betrachter von jener Epoche, deren einmalige, unwiederholbare, nie völlig zu durchdringende Atmosphäre BRUMMELL trug, die nun verrauscht nur dürre, schweigende Fakten bietet, nicht das Geheimnis ihres Ursprungs. In Wahrheit, das historische Bild des Brummellschen Dandytums in seinem ungebrochenen Reichtum unmittelbar nachzuschaffen, wird niemand sich unterfangen, und man wird die ungeheure Wirkung BRUMMELLS, die BYRON ihn über Napoleon stellen ließ, als so rätselhaft auf sich eindringen lassen, wie sie ist. Doch eben das Geheimnis dieser Wirkung, die Notwendigkeit, aus der unbestimmten Atmosphäre jener Epoche das feste Gesetz herauszuheben, worauf BRUMMELLS Einfluß allein sich gründen kann, ein gültiges Wirkungsmittel des Dandy, eine gültige Unterwerfung der Zeit zu finden — treibt die Reflexion zu diesem Grunde Brummellschen Erfolges fort und läßt sie aus ihm als der festen Wirklichkeit seines Dandytums dessen schwebende Erscheinung sinnvoll und geklärt nachgestalten.

Schon BARBEY D'AUREVILLY erkennt, daß der Dandysmus, um wirksam zu sein, sich auf eine bestimmte Zeitlage gründen müsse. BRUMMELL ist wirksam, weil er das Bedürfnis einer gelangweilten und in strenge Konventionen eingeeengten Gesellschaft nach Kaprizen befriedigt¹⁾. Ohne falsch zu sein, dringt diese Erklärung nicht zur untersten Wirkungsbasis BRUMMELLS vor. BRUMMELL war ein ausgezeichnete Gesellschafter, dessen Gegenwart die Langeweile verbannte; doch es ist schwer, aus diesen Eigenschaften BRUMMELLS Ruhm, seine Bewunderung auslösende Wirkung auf die Zeitgenossen zu erklären, die tiefer anspruchsvoller, urteilsfähiger als die schnell befriedigte Masse der Gesellschaft. Das wahre historische Moment, das den Dandy gültig macht, wird von BAUDELAIRE tiefer gesehen: „Der Dandysm erscheint mit Vorliebe in Übergangszeiten, wenn die Demokratie noch nicht allmächtig ist, wenn die Aristokratie erst zum Teil wankt und herabsinkt. Im Trubel solcher Zeitläufte ist es möglich, daß manche deklassierten, degoutierten, müßigen Menschen, die im übrigen jedoch reich sind an ursprünglicher Kraft, den Plan fassen, eine Art neuer Aristokratie zu begründen, die um so

¹⁾ B. D'A.

schwieriger zerstörbar ist, als sie sich auf die kostbarsten, unaustilgbarsten Eigenschaften gründen soll, auf die Himmelsgaben, die Arbeit und Geld nicht zu verleihen vermögen. Der Dandy ist der letzte Ausbruch von Heroismus in den Niedergangsepochen¹⁾.“

BAUDELAIRE hält das Moment einer bestimmten zeitlichen Konstellation fest, umreißt es als die Übergangsepoche von der Aristokratie zur Demokratie, bestimmt zugleich den Dandy als Vertreter der Aristokratie, den heroischen Darsteller ewiger Kulturgüter gegen die absinkende Zeit. Im Spiele des Dandy offenbart sich ein historischer Sinn, der ihn hervortreibt und in seiner Zeit trägt: der Dandy, sich über seine Zeit erhebend, folgt nicht bloß subjektiver Laune, die Zeit, sich ihm unterwerfend, ist nicht sinnlos betäubt durch Raffinement, Zauber einer begabten, beweglichen Persönlichkeit; in der Form des Dandy repräsentiert sich ein Ideal, das die Zeit im Begriff ist zu verlieren, es zu achten aber noch nicht aufgehört hat; und die objektive Gültigkeit dieses Ideals erscheint als die innerste Macht, durch die der Dandy sich herrschend über seine Zeit erhebt.

Unfähig, aus sich selbst genugtuende, tragende Inhalte zu gebären, wendet er sein Auge zum Vergangenen zurück und findet in ihm die geschlossenen, gefüllten Lebensformen, zu deren Herold und Wiederverkörperer er sich aufwirft. Er hört nicht auf, der Moderne anzugehören, er stellt sie als moderner, zerfaserter Mensch selbst dar. Er kennt, wie BARBEY D'AUREVILLY und BAUDELAIRE, den Ansturm der Jugend in die Zukunft, er vertritt eine Geistigkeit, die als neu, als romantisch oder dekadent begriffen werden muß; das Neue dieser Geistigkeit wird jedoch eben in jener Sehnsucht nach rückwärts gefunden, die zum Konservatismus führt. Diese Gesinnung ist nicht unreflektiert, weder die Verwurzeltheit traditionsgenährter und -treuer Überzeugung noch der Stumpfsinn eines Scheuklappengeistes, sondern hellste Erkenntnis der Gegenwart, ihres Sturzes, ihrer Entwertung und aus ihr heraus Flucht und Rettung in das Vergangene.

Unreflektiert fortschrittlich hebt sie an. Die junge Begeisterung BARBEY D'AUREVILLYS verschreibt sich selbst der Demokratie, um nach Erkenntnis ihrer Ideenlosigkeit, ihres Mangels an Rangbewußtsein mit Haß sich von ihr zu trennen. Am Gegensatz zu ihr, zum Materialismus moderner Politik überhaupt, beginnt er sich seiner kulturellen Aufgabe, seines Selbstwertes, seines Aristokratentums bewußt zu werden; er stellt seine aristokratische Gesinnung als Dandy dar und lehnt Demokratie, das platte Fortschrittsgeschrei mit einer

¹⁾ Der Dandy.

Verbitterung ab, die sich gleich ausgeprägt und nicht weniger scharf geäußert in BAUDELAIRE findet¹⁾.

Die Neigung des ästhetischen Typus überhaupt, sich in seinen Erlebniskomplexen zu isolieren und in Sonderstellung zur Außenwelt zu fühlen, kommt diesem aristokratischen Bewußtsein entgegen. In der Aristokratie findet er alle Güter, deren Mangel ihn der Gegenwart entfremdet, die sicheren Instinkte für das Besondere, das doch im Rahmen des Allgemeinen bleibt, lange bewährte Tradition und in ihr Auslesung der Werte: Demokratie erscheint als der Zusammenschluß derer, die durch gegenseitige Versicherung aufhören wollen, sich ihrer Unwertigkeit zu schämen und wünschen, sie gerechtfertigt zu finden; die Aristokratie als Zusammenschluß derer, die dem höheren Einzelwert nachringen, die Gemeinschaft der Auserlesenen, Kulturtragenden, Verantwortungsvollen; Demokratie als der Wille, durch Masse zu wirken; Aristokratie hingegen als Wirkung durch Rang. So biegen diese Begriffe aus politischen Gegensätzen sich in wesenhafte um, als Gegensatz von Kultur und Zivilisation, von Wert und Unwert; Aristokratie wird erstrebt als Gebundenheit, Erfüllung, Rang; Demokratie abgelehnt als Auflösung, Entseelung, Minderwertigkeit.

Das aristokratische Ideal des Dandy, in der Vergangenheit angeschaut, wird im Medium der romantischen Sehnsucht erfahren; sein bloß formales Vermögen bleibt gleich ohnmächtig, ein Ideal frei aus sich zu erzeugen, wie das im Vergangenen Geschaute konkret zu erfüllen. Damit bettet er sich in die große Welle der Sehnsucht zur Vergangenheit, der Empörung gegen die Gegenwart ein, die Europa im Beginne des 19. Jahrhunderts überflutet, die in Deutschland, in Frankreich die Romantik heraufspült und in England am mächtigsten in BYRON aufschwillt. Die romantische Sehnsucht aber wird schwerer in der Erscheinung des Dandysmus zu finden sein als das Moment der Auflehnung; und Gegensätze können nicht schärfer aufeinanderprallen als vertretener Stoizismus und romantische Sehnsucht. Sehnsucht wie Empörung — beide zerreißen die strenge Gemessenheit, mit der der Dandy seine Aristokratie umhüllt, sie

¹⁾ Bei BAUDELAIRE mag das äußere Bild leicht schwankend scheinen. 1848 sieht man ihn als bewaffneten Blusenmann. In seinem Tagebuch „Mon cœur mis à nu“ gibt er sich selbst Rechenschaft über sein Verhalten in jenem Jahr: „Mein Rausch von 1848. Welcher Art war dieser Rausch? Verlangen nach Rache, natürliches Vergnügen an der Zerstörung.“ — Er handelte nicht als Demokrat, sondern im Ausbruch seines geheimen Nihilismus. CRÉPET gibt eine treffliche Erklärung über BAUDELAIRES Verhältnis zur Demokratie: „Alle seine Sympathien gehörten nicht einer demokratischen Partei an, sondern den Ideen der Menschlichkeit.“ Der spätere BAUDELAIRE in Belgien hat schließlich aufgehört, noch Menschlichkeit mit dem Begriff Demokratie zu verbinden; sie ist ihm nichts mehr als utilitaristischer Fortschritt.

zerreißen diese Aristokratie selbst, die — auch wesenhaft gefaßt — nicht ohne Formgebundenheit, Würde, Überlegenheit existieren kann; sie schaffen Gestalten, die Christentum, Unterwerfung, Autorität verherrlichen wie CHATEAUBRIAND, die sich aus dem sozialen Zusammenhang radikal herauslösen, der Gesellschaft, dem Vaterland, der ganzen Welt den Fehdehandschuh hinschleudern, eine Bahn des Abenteuers und Faustrechts einschlagen wie BYRON. Mag in der Empörung noch die Aristokratie, in gemeinen Rahmen gebannt, das Bewußtsein ihres Wertes in Revolte umschlagen lassen, in Sehnsucht, Hingabe an sie sterben die aristokratischen Tugenden der Menschheit rettungslos dahin, ihre Würde, Freiheit, Überlegenheit.

So stößt das Individuum bei wachsender Entleerung und Entwurzelung in die Epochen vor, in denen Fülle und reflexionslose Gebundenheit am kräftigsten vollendet, ins Mittelalter, und sucht wieder mittelalterlicher Mensch zu werden. Nichts ist unaristokratischer als dies; und sobald das Individuum bis zu dieser frühen Schicht vorgedrungen ist, es auf Freiheit Verzicht tut, sich in Unterwerfung zu retten, hat es sein Dandytum aufgegeben. Indem BARBEY D'AUREVILLY, BAUDELAIRE diesen Schritt tun, sich zu Vertretern kirchlicher Bindung, absolutistischer Ideen machen, zerbrechen sie hiermit, als Absicht wenigstens, ihr Dandytum; offenbaren aber eben am kräftigsten die Tendenz des Dandysmus zum geschlossenen Kulturrahmen und seinen Untergrund romantischer Sehnsucht.

Bleibt der Dandy seiner Aristokratie, seinem freien Stoizismus treu, so wird er damit freilich nicht diesen Untergrund der Sehnsucht bannen können, doch ihn verbergen. Einmal sehnsüchtig nach Hingebung, Erlösung, zum anderen stolz auf seine Freiheit und Überlegenheit, ist ihm eben aus diesem Widerstreite heraus nichts verhaßter als romantisch zu scheinen; diesem Verdachte zu entrinnen, steigert er die Unnatur seiner Kälte. WILDE, der im „Idealen Gatten“ den Dandy Lord Goring die Bühnenanweisung gibt: „Diszipliniertes, ruhig kühles Gesicht. Klug ohne Aufdringlichkeit. Ihm, dem tadellosen Dandy, wäre es peinlich, für romantisch zu gelten.“ — kennt diesen Zusammenhang.

Dieser Untergrund läßt sich verhüllen, als Wirkung doch nicht ausschalten. Die kalte, aristokratisch stoische Form des Dandy wird geheim durchglüht durch die romantische Sehnsucht; jene als die Form, in der der Dandy sein überlegenes Kulturbewußtsein der Zeit entgegenstellt, diese als der Wille, die Leidenschaft, die die Form tragen, beleben, bald in Zynismus umgeschlagen, bald mit dem Aufzucken verborgenen Leidens und überlegenen Wissens, sie mächtig machen über die Außenwelt und doch dem gewöhnlichen Auge sich

verbergen. Nachdem er kühle Miene und Haltung, geboren aus dem unerschütterlichen Vorsatz, sich nicht bewegen zu lassen, als Schönheitscharakter des Dandy erkannt, bekennt BAUDELAIRE diesen Untergrund der Leidenschaft: „Das wirkt wie ein verborgenes Feuer, das man ahnt und das strahlen könnte, aber nicht will¹⁾.“

Die zum Mittelalter rückgreifende Sehnsucht des Dandy verneint seine Existenz in ästhetischer Form; in ihrer Äußerlichkeit nicht verharren zu können gründet sich nicht in Tiefe, sondern Schwäche; und es ist die ungebrochenere Kraft im englischen Dandy, der ihn den ästhetischen Rahmen festhalten läßt. Auch er wendet sich zum Vergangenen zurück, bleibt aber dem Mittelalter fern und findet sein Ideal in den Zeiten, die wirklich die Möglichkeit seiner Existenz begründet, in der Antike, der Renaissance. So offenbart der französische Dandy mehr die Sehnsucht als das Ideal, der englische mehr das Ideal als die Sehnsucht.

England bietet der Sehnsucht dürrer Boden; seine unzufriedenen Geister revoltieren oder reformieren. Hier kann die Sehnsucht, die zur Erlösung ins Mittelalter sich bettet, nicht breite Entwicklung finden. Das Mittelalter SCOTTS ist ursprüngliche historische Schau und entspringt traditionellem Geiste; das der Präraffaeliten ist Mittel einer neuen Kunst, das RUSKINS Boden seiner Reformation. Es sind nicht die tatenlosesten, nicht die am reinsten ästhetischen Gestalten, die in England — im Gegensatz zu Frankreich — sich mit dem Mittelalter verquicken. Analog der Diesseitigkeit des Landes überhaupt verharren die reinen Künstler in der reinen ästhetischen Sphäre, und der ästhetische Entwurzelungsprozeß Englands verrät sich nicht in der Auflösung ins Mittelalter, sondern eben in der scharfen Herausarbeitung der reinen, amoralischen Kunst. Ein Prozeß, der in Frankreich in GAUTIER und FLAUBERT sichtlich unverkennbare Resignation einschließt, Flucht vor dem entleerten, unerträglichen Individuum, Selbstaufgabe und bloße Rückbehaltung der rein formalen Kräfte, löst sich in England weit unreflektierter aus²⁾. In SHELLEY angedeutet, treibt dieser Prozeß eine wundervolle frühe, vollkommene Blüte hervor in J. KEATS. Dieser bedeutende Dichter erscheint in England wie ein Wunder. Sein reiner Kunstgeist hat instinktiv die Forderung der Zeit verwirklicht, die Kunst auf sich selbst zu stellen; so steht er mit doppeltem Antlitz in der englischen Kulturgeschichte, an der Sicherheit einer Tradition noch teilnehmend, zugleich in

¹⁾ Der Dandy.

²⁾ Es läßt sich übrigens kaum verkennen, daß die Abkehr vom bewegten Individuum in GAUTIER und FLAUBERT auf dem Gebiet künstlerischer Formung eine gleiche Absicht ausdrückt, wie sie dem Dandy im Stoizismus unterliegt.

reiner, isolierter Künstlerschaft und frei von Schädigungen durch die Zeit. Im gleichen Maße, wie in England, das durch den künstlerischen Tiefstand der Jahrhundertmitte gegangen, eine neue ästhetische Gesinnung erwacht, werden auch SHELLEY und KEATS neu lebendig und mit ihnen die Epochen, aus denen diese Dichter — KEATS besonders — ihre Nahrung sogen, Antike und Renaissance. Ein neuer Hellenismus, aufgipfelnd in MATTHEW ARNOLD und SWINBURNE, durchzieht England und ist unmittelbarer Vorläufer der ästhetischen Gestalt WILDES.

Hier zeigt sich eine leichtfaßliche Beziehung zwischen der Auskristallisierung ästhetischer Gesinnung und jenen überwiegend künstlerisch bestimmten Epochen, die auch in Frankreich nicht fremd ist. GAUTIER wendet sich um so mehr auf die Antike zurück, je reiner er seine ästhetischen Standpunkte klärt. Doch dieser in Reflexion gewonnene Boden bleibt für den Franzosen schwankend, dieselbe Reflexion, die ihn ins Bewußtsein gehoben, ist ihn zu stürzen fähig, sobald die Kraft der Diesseitigkeit erlahmt; hingegen der Engländer nicht nur im ästhetischen Ideal der Antike und Renaissance verweilt, sondern selbst Kraft gewinnt, es im Dandysmus zu tätigen.

In der Antike, der Renaissance findet der Dandy den wahren Boden seines Ideals. In diesen Epochen gewinnt WILDE seine ideale Existenz. Zeitlich am Ende des Dandytums stehend, findet er eine jenen Mächten entfremdete Zeit vor und gleichzeitig eine ästhetische Bewegung, die neu das Leben mit ästhetischer Form zu durchdringen strebt, und wird ihr Vorkämpfer. Eben weil dieses Streben ihn zum Gegensatz des öffentlichen Lebens macht, wird er sich in deutlicher Reflexion der Gesetze bewußt, die sein Leben leiten müssen. Frühe Reisen nach Italien und Griechenland lassen ihn Renaissance und Antike an ihren Geburtsstätten erleben und ihn diese Kunst mit der Hingabe eines Mannes ergreifen, der an sie sich zu binden vorbestimmt war. Er sieht diese Epochen nicht rein historisch, er sieht sich, seine Strebungen in sie hinein, sie sind ihm Mythen — Mythen freilich, deren historischer Grund Anlaß genug bot, in mythischer Schau erfaßt zu werden. Er wird nicht müde, diese Zeiten zu verherrlichen, die Kunst, die Geschlossenheit der Antike, die Pracht, die Fülle der Renaissance. Sein geistvoller Essay, „Die Kritik als Kunst“, ist letzthin ein ungeteiltes Lob der Griechen, die ein Volk von Kunsttrichtern waren, wie Ablehnung einer unkünstlerischen Gegenwart.

Die reife Antike, die europäische Renaissance kamen dem Ideal des Dandy voll entgegen: Sie besaßen die wundervolle, sichernde Geschlossenheit, die in Frankreich das Mittelalter hatte verehren

lassen; über dieses hinaus aber noch die Freiheit des Geistes, die in ihr erst erwacht war. Sie stellten den Menschen, seine Schönheit, seine Überlegenheit in den Mittelpunkt ihres Bewußtseins, sie verherrlichten ihn in der Kunst und betrachteten sie wieder als die oberste, umfassendste Kategorie ihres Daseins, in die die anderen Mächte des Lebens sich einschlossen. In dieser Kunstgesinnung offenbarte sich ihre Aristokratie; sie schufen ihren Menschen nach dem Prinzip der Auslese, des höchsten Wertes, der Überlegenheit — zugleich ihre Freiheit, denn ihre Kunst, in der sie ihre höchste Idee darstellten, erschien nicht als blindes Wachstum wie im Mittelalter, unreflektierter Sproß am Baum des allgemeinen Lebens, sondern als Wille, bewußter Vorsatz zum ästhetischen Rahmen, durchdrungen von der Freiheit und den ordnenden Prinzipien des theoretischen Denkens.

So erfährt das dandyhafte Subjekt diese Epochen auf verschiedene Art; als Geschlossenheit, als Priorität der ästhetischen Macht, wesentlich aber auch als Freiheit, Überlegenheit, Auslese, als Aristokratie. Kunst erscheint hier als der Wille zum Menschen, zu dessen höchstem Typus und zur Herabdrängung der Welt zu dessen Rahmen. Der Glaube an die göttliche Weltordnung, an die Notwendigkeit, ihr sich zu unterwerfen, wird erschüttert durch das Wachsen der freien Vernunft, worin die Unterwerfung sich in freie Verehrung wandelt. Die mittelalterliche Ordnung basiert auf göttlichen Einsetzungsakten und ist in ihnen gerechtfertigt; die neuzeitliche Ordnung soll sich in ihrer Anerkennung durch die menschliche Vernunft gründen. Zur selben Zeit, als ein tiefblickendes Genie den Glauben des mittelalterlichen Menschen überwand, daß die Erde als Schauplatz menschlichen Lebens das Zentrum des Kosmos, ward dieser Gedanke mächtiger, innerlicher, unwiderstehlicher neu gefaßt, indem nun der menschliche Geist selbst als Bewußtwerdung, als Selbstspiegelung des Alls begriffen wurde.

Dieser neue Geist bildete das allgemeine Leben zu neuen Formen um. Indem er der Gesellschaft das Prinzip der Freiheit sowie die freie Kunst überlieferte, gründete er ihre moderne Form, indem er den bewußten Willen zur Kunst um ihrer selbst willen schuf, emanzipierte er sie von der Kirche und machte sie dem weltlichen Leben dienstbar. Das religiöse Leben war im Mittelalter bewußt künstlerisch ausgedrückt worden, und die hierauf abzweckenden Triebe im Volke hatten, soweit Rom bestimmte und nicht mönchische Askese, von oben her weise Förderung erfahren; hingegen im profanen Leben der Kunstgeschmack mehr unbewußt wirksam war, erst durch kirchliche Kunst vermittelt, mehr naiv, schmuckfreudig

und ohne Tendenz zum gewollten ästhetischen Rahmen. Erst mit der Verweltlichung der Kunst, der Verselbständigung der ästhetischen Prinzipien durchdrang das Ästhetische die höhere Gesellschaft als bewußte Formabsicht und machte ästhetische Interessiertheit zum bedeutsamen Faktor ihres Bewußtseins. Dazu zerbrach die neue Freiheit des Geistes die Hemmungen, die menschliche Genußfreude, das Vertrauen auf den Wert der Diesseitigkeit eingeschränkt; die entladungsträchtigen Kräfte dieser Menschheit glichen einem Heere, das nur auf das Signal gewartet, aufzustürmen und sich die Welt zu unterwerfen. Man drückte sich nicht nur unbewußt, unvermeidlich in dieser Welt aus, man wagte dies nun zu bewußter Absicht zu machen. Die moderne Kunst hatte gelehrt, den Menschen als ästhetisches Phänomen zu würdigen, und es war nur ein Weiterschreiten auf der eingeschlagenen Bahn, wenn die vornehme Gesellschaft begann, sich selbst, den Aufzug ihrer Glieder, ihren Rahmen, den Apparat ihrer Umgangsformen, die Gebärden, den Austausch geistiger Inhalte unter dem Gesichtspunkt ästhetischer Gesetze zu betrachten, und sich ästhetischen Formen unterordnete. Das Vornehme wurde untrennbar von der überlegenen ästhetischen Form; die neue Menschheit lernte Überlegenheit, Aristokratie im Reiche ästhetischer Formen auszudrücken.

Hierdurch ward ein sich steigerndes Formenspiel herangezüchtet, die Mode erhob sich zu mächtigerer Herrschaft und fand ihren Wirkungsbereich in den Salons, dieser feinsten Form moderner Geselligkeit. In diesen Salons herrschte der Kavalier, der den Ritter des Mittelalters abgelöst hatte. Dieser Kavalier war, von außen betrachtet, ein ästhetisches Phänomen; er war nach der Mode und brauchte sich nicht zu schämen, es zu sein. In jener Zeit des Barocks, des beginnenden Rokokos, des Übergewichts gesellschaftlichen Formlebens über die Individualexistenz war die Gesellschaft reich genug, auch höhere Geister ohne Beengung in sich zu fassen, die Mode genug vollendete Form, Gehorsam gegen sie, selbst den bewußten Versuch, in ihr sich auszudrücken, nicht lächerlich erscheinen zu lassen. Von innen betrachtet war dieser Kavalier nicht weniger Abkömmling des Renaissancegeistes als in seiner äußeren Form. Seine Huldigung vor der ästhetischen Form konnte als Veräußerlichung gewertet werden, die dem Ritter des Mittelalters ferngeblieben, diesem voraus aber besaß er die philosophische Freiheit des Geistes, die sein Formleben erst trug. Der Ritter stützte sich auf psycho-physische Heldenhaftigkeit, auf Tugenden wie Kraft, Treue, Gottvertrauen; der Kavalier auf die Freiheit und Überlegenheit seines Geistes. Wie auf dem Schlachtfeld persönliche Tapferkeit des Feldherrn sich all-

mählich weniger entscheidend zeigte als sein Genie, wie auf dem Boden der Diplomatie ruhmreichere Siege erfochten werden konnten als im Feuer und Sturm der Schlachten, so obsiegte im Kavalier innere Mannhaftigkeit, Stärke des Geistes über die physischen Kräfte. Zu höchster Form entwickelt, bannt er diese Freiheit des Geistes in den ästhetischen Rahmen der Salons ein; seine Kennzeichen sind sichere, unbetonte Würde, liebenswürdige Weltläufigkeit, erlesene Form, auf welchen Eigenschaften seine Wirkung ruht.

¶ Dieser einen freien und starken Geist verratende Stoizismus blüht am wirkungsvollsten in Frankreich und findet früh in MONTAIGNE einen hervorstechenden Vertreter. Er stützt die mächtige Repräsentation des französischen Barocks unter Ludwig XIV. und verleiht ihm Adel und Würde, er wandelt sich im Rokoko zu einer Zufluchtshaltung um, die ihn in die Nähe der Rolle führt, die er in der dandyhaften Existenz spielt.

Die französische Verfeinerung in Geist und Form dringt mehrfach in England ein. Noch äußerlich in der Restauration, die England mit französisch geschulten Kavalieren überschwemmte, wird diese Verfeinerung echter, zugleich englischer zu Beginn des 18. Jahrhunderts, das bedeutsame Geister wie ADDISON am Werke sieht, die Rauheit englischer Sitten zu glätten und zu veredeln. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollendet sich dieser Prozeß. Wie englisches Naturgefühl nach Frankreich dringt, gibt Frankreich Güter gesellschaftlicher Form zurück, die von CHESTERFIELD, WALPOLE bewußt vermittelt werden. So wird auch die englische Gesellschaft einer ästhetischen Verfeinerung entgegengetrieben, der Ausbildung fertig geformten Kavaliertums, die zugleich die ästhetische Auflösung anbahnen.

BRUMMELL findet in sich das Ideal eines Kavaliers noch vor, in seiner Zeit noch die Neigung, es zu achten. Indem er sich seiner bemächtigt, es darstellt, ist es ihm einmal eine vorgeschaffene Form, worin er seine Besonderheit betont, zum anderen liegen in ihm die Werte enthalten, deren Darstellung er sich zum Prinzip macht: der freie, auserlesene, überlegene Mensch, der seine Aristokratie im ästhetischen Rahmen ausdrückt. Er braucht nicht wie WILDE dieses Ideal erst neu zu entdecken und an seiner Quelle zu finden, es nicht in so heftiger Sehnsucht zu erfahren wie dieser, noch es so zu forcieren und zur schlechten Manier herabzuwürdigen wie seine Nachfolger — er findet dieses Ideal selbstverständlich vor, er besitzt es, verdünnt, veräußerlicht, als bloße Form, eben in dieser Abschwächung seiner eigenen Formalität entgegenkommend. So wird er unter den Dandys die Gestalt, die, obgleich weder die tiefste noch die breiteste,

als Dandy doch die höchste und sicherste ist, die gültigste, die an einer noch lebendigen Tradition teilnimmt, ihre Zeit noch geschlossener und empfänglich für ästhetische Repräsentation vorfindet, ihr Ideal darstellen kann, es zu einem individuellen Machtmittel ausgestalten, und die doch nicht zum offenen Gegensatz ihrer Zeit und damit zum möglichen Zielpunkt der Lächerlichkeit wird. So erklärt sich eine doppelte Tatsache, die immer in Erstaunen gesetzt hat, daß BRUMMELL so ungemein wirksam war, zum anderen die Analyse seiner Existenz ihn frei zeigte von extremen Auswüchsen des nachfahrenden Dandytums, die gerne als Essenz und Wirkungsmittel des Dandy betrachtet werden. Letzthin zwang BRUMMELL seine Zeit zur Anerkennung, weil er vollkommener Aristokrat war, in dieser Aristokratie immer erstaunlich, immer überlegen, immer beeinflussend und dabei untadelig, unangreifbar. BARBEY D'AUREVILLY betont, daß er ohne jeden lächerlichen Zug gewesen, der ihn zum Objekt eines Lustspieldichters hätte machen können¹⁾, JESSE berichtet, daß er immer Kavalier der alten Schule gewesen sei, würdig und gemessen²⁾, PÜCKLER-MUSKAU, der BRUMMELL in Calais trifft, bekennt, daß BRUMMELL mehr Genialität, größere Unschuld der Sitte, echtere Urbanität besessen als seine Nachfolger³⁾.

So ist BRUMMELL seiner Substanz nach Kavalier, letzter Abkömmling einer wundervollen Kultur und mit der Geschlossenheit aus ihr hervorgehend, die nur möglich, wenn man wesenhaft an den Form- und Geistesmächten dieser Kultur noch teilhat und sich nicht reflektiv auf sie zurückwendet. Er darf darum, was seinen Ursprung angeht, der unreflektierteste, in seiner Lebenshaltung der unromantischste Dandy sein; wäre er nicht Dandy und der größte, so wäre er nichts als Kavalier der alten Schule. Indem er aber Dandy wird, verrät er, daß er seine Lage, die der Zeit durchreflektiert hat. Er, der ehrgeizig auf die Bühne dieser Welt getreten ist, hat die Eigentümlichkeiten der ihm innewohnenden Mächte erkannt, seine Überlegenheit als Verkörperer kultureller Werte, seine Unterlegenheit, sofern diese Kulturmächte nur formal in ihm; er hat weiter erkannt, daß auch dieser formale Besitz ihm Fähigkeiten an die Hand gäbe, seine Wesenheit zu vertreten, selbst zur Macht, wenn er dieses Wesen zu einem Wirkungssystem aufschüfe: so wurde der Kavalier Dandy und stellte als Dandy sein Ideal des Menschen dar, den freien, auserwählten, aristokratischen Geist, existierend in überlegener Form, jenes Ideal eben, das die Renaissance zum ersten Male in Europa gebar.

1) B. D'A. 2) JESSE. 3) PÜCKLER-MUSKAU.

IV. Die Verwirklichungsmittel.

1. Die angeborenen Vermögen. Das Geistige.

Die Möglichkeit des Dandy, sich in der Erscheinung zu entfalten, stützt sich auf drei Faktoren, auf Eigenschaften der individuellen Innerlichkeit, sodann auf äußere Glücksumstände der Erscheinung sowie des materiellen Besitzes, schließlich auf das Vorhandensein einer bestimmt gearteten Gesellschaft als das Material seiner Wirksamkeit.

Die gemachten Bestimmungen, ästhetischer Spättypus, Vertretung kultureller Ideale geben von der Art, wie der Dandysmus sich in Erscheinung umsetzt, kein deutliches Bild; sie sind seine Möglichkeit, nicht seine Wirklichkeit. Doch liegen in ihnen schon weitere Bestimmungen vorhanden, die ausentwickelt zu den Stützpunkten dandyhafter Existenz werden: die Bezauberung eines höchst beweglichen Geistes und die Unfehlbarkeit des differenziertesten Geschmacks.

Die dandyhafte Geistigkeit ordnet sich in den ästhetischen Spättypus ein. So wie in der Kunst einer Zeit die tiefer objektiven Gehalte sich verflüchtigen, das Subjekt als solches überwiegt, wird die Behandlungsart, die es den Gegenständen seiner Formung angeeignet läßt, der Blickpunkt, von dem aus es sie sieht, bedeutsamer als deren Wesen selbst; diese subjektive Haltung, in ästhetisch vollendeter Form herausgestellt, wird als geistvoll begriffen. Zeiten, die nicht mehr im unreflektierten Ernst der Sachlichkeit existieren, Gesellschaften, deren Geselligkeit zum graziösen ästhetischen Spiel geworden, bilden diese Haltung aus, in Europa das französische Rokoko. TAINÉ¹⁾ gibt eine prächtige Charakteristik dieser Kunst: „Die pedantischen Wissenschaften, die Volkswirtschaft, die Theologie, die mürrischen Bewohnerinnen der Akademie und Sorbonne reden nur in Epigrammen. L'Esprit des Lois von MONTESQUIEU ist auch L'Esprit sur les Lois. Die Perioden ROUSSEAUS, die eine Revolution erzeugen werden, sind 18 Stunden lang in seinem Kopfe überlegt, gefeilt, erwogen, die Philosophie VOLTAIRES sprüht in Millionen Funken. Jede Idee muß zu einem geistreichen Witzwort werden, man denkt nur noch in Geistesblitzen; jede Wahrheit, die dornigste oder heiligste, muß ein reizendes Salonspielzeug werden, wie ein vergoldeter Ball von zarten Frauenhänden hin und her geworfen, ohne die Spitzenärmel, aus denen ihre zarten Arme schmachend emportauschen, ohne die Girlanden zu beflecken, welche die rosigen Liebesgötter in dem Tafelwerk aufrollen. Alles soll glänzen, funkeln oder lächeln. Man nimmt den Leidenschaften die Kraft, der Liebe

¹⁾ Gesch. der engl. Literatur.

den Reiz, man vermehrt die Formen des Anstandes, man übertreibt die Etikette.“ In dieser Kunst ist das Gegenständliche noch nicht untergegangen, doch gefährlich überwuchert durch das Subjekt. Dieses Subjekt bewegt sich in seinem Spiele nicht frei, so sehr es frei zu sein scheint, es findet für sich und damit für sein ästhetisches Spiel seine Grenze an der gesellschaftlichen Konvention. Diese Konvention ist streng; sie gestattet nicht, daß ein freies Individualleben sich in ihr entfalte. Man fordert, daß der gesellschaftliche Mensch immer lächelnd, liebenswürdig, geistvoll sei. So sprüht dieses glänzende, verführerische Spiel des Rokokos auf, seine Zartheit, seine Grazie, sein geistvolles Raffinement; seine kalte Süßigkeit. Dieses Spiel ist kalt, es treibt den Menschen als ästhetische Form aufs höchste, aber es erstickt seine Seele. Die Kunst des Rokokos, ihre lieblichen Schlösser, der fließende, verwirrende Glanz ihrer Säle, darinnen rauschende, hochperrückige Damen und graziöse, seiden-glänzende Kavaliere, ihre Porträte mit liebenswürdigen Gesichtern, bewußten Mienen, die nie ihre Rolle vergessen, immer gesellschaftlich scheinen, ohne geheimes individuelles Antlitz — dieses Rokoko steht wie ein farbiger Traum vor dem gegenwärtigen Menschen, der gerne ihn träumt, dann aber schauernd dieser kalten Künstlichkeit sich entreißt und befreit in die Wärme seines Herzens sich zurücktaucht. Doch auch dieses Rokoko besitzt ein zweites geheimes Antlitz; auch in den Adern dieser Menschen fließt Blut. Hinter den Aphorismen eines CHAMFORT, der am glänzendsten das Unterhaltungsspiel des Rokokos festgehalten, lauert müde Enttäuschtheit und bitterer Menschenhaß, und WATTEAU taucht seine graziösen Bilder in eine sanfte, melancholische Farbe, die dem wahren Temperament des langsam hinsiechenden Künstlers entsprach. Dieses kalte Spiel ermattet allmählich selbst die kalten Köpfe, der Genuß übersättigt, der Mangel an Herz stumpft ab; die Zeit strebt zur Natur, zum Gefühle zurück.

Freilich ist die Natur, wie die Menschheit sie von ROUSSEAU empfängt, nicht unreflektierte Natur, sie ist Natur aus zweiter Hand, Ideal einer späten Menschheit. Und doch ist sie ein Funke, der mächtige Entladungen auslöst, noch einmal eine ungeheure Zeit hervorbringt, nicht mehr von der Geschlossenheit der Renaissance, die als Ganzes frei wurde, doch in ihr letzte, große, einzelne und einzelfreie Individuen von höchstem Ausmaß. Deutschlands jüngerer Boden trägt die reichste Frucht, seine Kunst, seine Philosophie bilden es selbst zu einer geistigen Nation um und machen es zum Nährboden für ganz Europa; in England hingegen gedeiht nur noch das Talent, das Genie wird verbannt; Frankreichs Geist erliegt der Gewaltherrschaft Napoleons.

In den ungeheuren geistigen und politischen Erschütterungen dieser Zeit gewinnt so das ästhetische Individuum wieder eine neue Form, damit eine neue Kunst der Unterhaltung. Es ist Gefühl geworden und darf es wieder äußern, es ist frei geworden und darf die Grenze der Konvention überschreiten; aber es ist freier geworden als ihm selbst lieb. Die Konvention des Rokokos hatte die Fülle seiner Innerlichkeit gekettet; es hatte dieses Rokoko zerbrochen, fand sich jetzt frei, doch ohne tragenden Rahmen; im Rokoko waren ihm gleichsam von oben her von einem grausamen Gärtner die wilden, eigenmächtigen Schößlinge beschnitten worden; indem es sich aber befreite, zerstörte es seinen eigenen Boden und verdarb nun von seiner Wurzel her. Die Vollendung seiner ästhetischen Form war ihm erhalten geblieben, sein Ich nun entfesselt, angestachelt und korrumpiert durch den wühlenden Untergrund unhebbarer Sehnsucht. Hiermit besitzt es die Mittel einer Unterhaltungskunst, die das graziöse Spiel des Rokokos ausweitet, es prasseln, sich überstürzen läßt mit der Heftigkeit des entfesselten Ich und es durchglüht mit dem geheimen Feuer einer ungestillten Seele. Alle Bindungen zerreißen, das Gegenständliche der Unterhaltung entschwindet, es bleibt nichts als das spielende, im Spiele sich befriedigende und betäubende Subjekt. Diese Unterhaltungskunst mag die romantische genannt werden und kann in England, in Frankreich wie in Deutschland gefunden werden; BYRON nimmt in seiner Weise ebenso daran teil wie die französischen Romantiker oder FRIEDRICH SCHLEGEL, BRENTANO in Deutschland.

Diese Entwicklung muß zur Erkenntnis der Unterhaltungskunst des Dandy vorausgesetzt werden, des Meisters im Gespräch, wodurch er unbestrittener Herrscher auf dem Felde des Salons. Von BRUMMELL weiß JESSE zu berichten, daß der Witz seiner Unterhaltung unerschöpflich gewesen sei, BARBEY D'AUREVILLY nennt ihn einen der größten Unterhaltungskünstler Englands¹⁾; BARBEY D'AUREVILLY selbst war einer der geistreichsten, sich in Paradoxen überschlagenden Köpfe Frankreichs, BAUDELAIRE ist ihm verwandt an Haltung, übertrifft ihn jedoch durch Vorliebe zur Mystifikation; von WILDES Erzählungskünsten wissen seine Zeitgenossen Wunder zu berichten. Unzweifelhaft, daß diese überlegene Kunst an den allgemeinen Gesetzen des ästhetischen Spättypus teilhat. Der Dandy ist Aristokrat, Stoiker, so sollte sein Spiel sich weitgehend der freien, hintergrundlosen Grazie des Rokokos nähern; ihn bewegt ein romantischer Untergrund, so wird dieses Spiel doch durchglüht von Leidenschaft; insofern er Stoiker, sodann Gesellschaftswesen und damit die

¹⁾ B. D'A.

Grenze seiner Äußerung die Konvention, wird diese Leidenschaft geheim sein und im geheimen wirken. Welche Form sie auch annimmt, ob sie schmerzlich, brennend oder ob sie die kalte Leidenschaft zur Verachtung — sie wird verborgen bleiben müssen, wie der Dandy in seinem Stoizismus verborgen bleibt. So ist diese Kunst, inhaltlich betrachtet, ästhetisches Spiel des Ich mit dem Untergrund der Leidenschaft, ihren Grenzen nach betrachtet, findet sie sich eingeschränkt durch die Konvention, sodann die Notwendigkeit, das spielende Ich adäquat der stoischen Haltung doch verborgen zu halten — schließlich unterliegt sie noch einer weiteren Bestimmung, die sie beschränkt und modifiziert: sie ist beim Willen des Dandy zur Herrschaft Mittel zur Macht und wird diesem Zwecke unterworfen.

In letzter Konsequenz erscheint das Gespräch als einzige Form, in der der Geist des Dandy unmittelbar spricht. Seine Geistigkeit als Machtmittel dient dem Augenblick, dem momentanen Erfolge im Salon; sie fixiert sich nicht, sie verdichtet sich nicht zu Werken. Von BRUMMELL, dessen gewandter Geist bezauberte, ist nichts überkommen als einige anmutige Gedichte und entzückende graziöse Briefe¹⁾, und diese Armut seines Nachlasses verdeutlicht nur BRUMMELLS Konsequenz. Andere Gestalten, die auch erstling Dandys, haben diese weise Beschränkung nicht besessen; sie haben geschrieben und nur zweifelhaft zu ihrem Glück, so WAINEWRIGHT und WILDE. Ein Dandy, der schreibt, wird auch schreibend fortfahren, geistvoll zu spielen, und vergessen, daß sein Buch nicht von den vielen geheimen Wirkungsmitteln gestützt ist, die sein Gespräch beleben, Stimme, Miene, Auge und Geste, der Atmosphäre persönlichen Kontaktes und Beeinflußenwollens. So hat WILDE, so vortrefflich er auch schrieb, voller Geist und mit angeborener Meisterschaft der Sprache, doch in diesem geschriebenen Spiele dessen Substanzmangel nicht verbergen können, und die wohlwollendsten seiner eingeweihten Freunde haben zugestehen müssen, daß seine Werke vor der Kunst, die er im Gespräch entwickelt habe, verblasse^{2,3)}.

¹⁾ Dieses Material in JESSE, RAIKES, MELVILLE, Dandysm and Brummell.

²⁾ Die WILDE-Biographen standen stets vor Schwierigkeiten, sobald sie ihren Helden positiv von seiner Leistung her ergreifen wollten. Sie verkannten die Macht des Negativen, die als Ganzes zu erfahren ist und nicht zuvor zerlegt werden darf, ohne unverständlich zu werden. Ihr letztlisches Interesse an WILDE entsprang seiner symptomatischen, ihn überindividuell gültig machenden Existenzweise, wenn dies auch oft von den Biographen kaum eingesehen wurde und sie das Anziehende der WILDESchen Person selbst nicht gültig rechtfertigen konnten. Ähnlich ist bei BAUDELAIRE und BARBEY D'AUREVILLY das Problematische ihrer Person oft bedeutsamer gefunden worden als ihre positive Leistung, so PAUL BOURGET über BAUDELAIRE in seinen „Essais de psychologie contemporaine“, JULES LEMAITRE über BARBEY D'AUREVILLY in „Les Contemporains“.

³⁾ SHERARD: Gesch. e. ungl. Frdscht. — SHERARD: Osc. W. — HARRIS. — GIDE.

Beschränkt der Dandy seine zentrale Äußerung aufs Gespräch, weil dieses Entzauberung, Enthüllung am sichersten sich fernhält, so wird es nur mit Vorsicht als unmittelbare Äußerung des Dandygeistes gewertet werden können. Man wird, es analysierend, nie die Erscheinung in sich selbst nehmen, man wird durch sie hindurchstoßen und alle Täuschungen beachten, zu denen sie verleiten will. Zeitliche Nähe, reiche, genaue Überlieferung machen WILDE der Analyse am zugänglichsten. Man höre die Berichte seiner Zeitgenossen selbst.

HENRY DE RÉGNIER hört WILDE in Paris: „Er gefiel, er amüsierte, er verblüffte. Man begeisterte sich für ihn und wurde fanatisch, wo er in Betracht kam. — Man hätte Herrn WILDE nicht zu eindringlich über die Bedeutung seiner Gleichnisse befragen dürfen. Man muß ihre Anmut und die unerwarteten Wendungen genießen, die er seinen Erzählungen gab, ohne den Schleier von dem Blendwerk des Geistes zu ziehen, das aus seinen Plaudereien eine Art gesprochener Tausend und eine Nacht machte. — Die unglaublichste Behauptung nahm, von ihm vorgebracht, für den Augenblick den Schein unbestrittener Wahrheit an. Ein Märchen erzählte er so, als ob es wirklich geschehen wäre, ein wirkliches Ereignis wurde bei ihm zum Märchen. Er lauschte der Schehezerade seines Inneren und schien selbst am meisten von seinen sonderbaren märchenhaften Eingebungen verblüfft zu sein¹⁾.“ — Sodann JEAN JOSEPH RENAUD, der wie REGNIER WILDE in Paris kennenlernte: „Er besprach dann gründlich unsere Geschichte von Karl X. bis auf unsere Zeit von paradoxem Standpunkt. — Als er uns vom Liebeskummer der Lady Blessington erzählte, verstieg er sich allmählich zu erhabenen berausenden Lyrismen, die schöne Stimme sang, wurde weich und verhalten inmitten der bewegten Stille, wie eine Viola. Dieser Engländer, der kurz vorher grotesk erschienen war, erreichte mit seiner Einfachheit, nein, überbot an Kraft des Ausdrucks die wunderbarsten Oden der Menschheit. Viele von uns waren zu Tränen gerührt. Man hätte nie geglaubt, daß im Menschenworte solche Pracht liegen könne¹⁾.“ — Endlich FRANK HARRIS: „Im allerletzten Jahre sprach er geistreicher, witziger, lebendiger denn je, sein Ideenkreis war umfangreicher, seine Spannkraft stärker als zuvor. Er war der geborene Improvisator. Momentan wirkte er stets betörend auf die Überzeugung aller Zuhörer. Ein Phonograph hätte die Wahrheit entschleiern können, denn seine Zauberkraft war zum großen Teil untrennbar mit seiner Person verknüpft; seine Worte waren häufig Purzelbaumparadoxe; der nichtige Gedankenschaum trug durch die leuchtenden irrlichternden Augen, die heiter lächelnden Lippen und

¹⁾ SHERARD: Osc. W.

durch ein wohlklingendes Organ den Preis davon. — Die eigenen Worte erwärmten und beflügelten ihn ungemein. Es gefiel ihm zu paradien und seine Zuhörer zu verblüffen, und meistens sprach er nach ein bis zwei Stunden besser als zu Anfang. Uner schöpflich war seine Verve. Aber der Reiz lag zum größten Teil in dem raschen Umschwung vom Ernst zur Heiterkeit, vom Pathos zur Ironie, von der Philosophie zum Scherz. — Wenn man später an einen dieser herrlichen Abende zurückdachte, an dem er fast ununterbrochen stundenlang gesprochen hatte, brachte man kaum mehr zusammen als ein Epigramm, einen flüchtigen Funken kritischen Scharfblicks, ein Gleichnis oder eine entzückend vorgetragene hübsche Geschichte. Und über das alles hatte er die glitzernde funkelnde Hülle seines keltischen Frohsinns, seines beredsamen Humors und seiner triebhaften Lebensfreude gebreitet. Alles wirkte wie Champagner, der gleich getrunken werden muß, wenn man ihn abstehen ließ, bemerkte man gar bald, daß mancher Wein, der nicht schäumte, auserlesene Vorzüge besitzt. Aber stets umschwebte ihn der Zauber einer reichen und machtvollen Persönlichkeit; wie ein bedeutender Schauspieler eine schwache Rolle übernehmen und sie mit der Leidenschaftlichkeit und Lebendigkeit seines eigenen Wesens durchtränken kann, bis sie zum lebendigen unvergeßlichen Kunstwerk wird¹⁾.“

Die Wirkung dieser Wildeschen Kunst muß ungeheuer gewesen sein, sie ist faßbar, wo nur ein Zeitgenosse über WILDE spricht; worin aber gründet sie sich? Man forscht nach dem Stoffe dieser Unterhaltung und findet ihn nicht; WILDES Bewunderer gestehen selbst reflektierend, daß der Stoff hier ohne Bedeutung bleibt. Mit ihm spielt ein überlegenes, geistvolles Subjekt und bezaubert, ohne Widerstand zu finden. Es läßt alle Vorurteile, mit denen der Zuhörer ihm entgegengetreten, verfliegen, es reißt ihn in seinen Bann. Es besitzt die Suggestion, die einem verfeinerten, beweglichsten Geiste eigentümlich, und weiß sie zu nutzen. Seine Augen glänzen verwirrend, seine Gesten werden einschmeichelnd, eindringend, seine Stimme, von herrlichem Ton, durchläuft die weiteste Skala gegensätzlicher Gefühle. Der schwerfälligere Hörer bleibt immer um einige Sekunden hinter dieser beweglichen Kunst zurück; ihn hat soeben ein paradoxer, verblüffender Satz getroffen, er sinnt nach, die Täuschung zu entdecken, und schon trifft ihn ein zweiter, kühner als der erste und die Verwirrung steigernd. Er glaubte ein Wirkliches zu hören, und wie er entdeckt, daß nur WILDES Phantasie spielte, bannt ihn plötzlich ein Märchen, das als wahrer Bericht sich

¹⁾ HARRIS.

enthüllt. WILDE hat ihn soeben auf die Höhe einer pathetischen Ode gehoben, und wie er im Gefühle aufsteigt, zerreißt eine plötzliche Ironie die feierliche Stimmung und stürzt ihn in neue Sphären; vom Ernst wird er zur Heiterkeit geschleudert, von der Philosophie zum Scherz. Er verliert den Boden unter den Füßen, er schwankt; wo ist hier Halt? Alle Realitäten scheinen sich aufzulösen und durcheinanderzuwirbeln, alle Werte sich umzuwerten; er erstarrt vor einem reißenden Wechsel von Überraschungen; er findet sich in einem Zustande dauernder Verblüffung.

Entzaubert man dieses faszinierende Spiel und führt es auf einige dürre Bestimmungen zurück, die es tragen, so findet man, daß WILDE ein Meister der Verblüffung war und durch Verblüffung wirkte. Diese Wirkungsabsicht läßt sich, da sie zu eng in die Wildesche Kunst eingebunden, in der Analyse nicht ausschalten; man muß die Absicht festhalten, um WILDES Unterhaltungskunst zu begreifen. Wenn WILDE pathetisch wird, wird man nicht mehr glauben, daß der Gegenstand dies fordere, er wird es, um einen Gegensatz zu schaffen zur folgenden Ironie und durch die Gegensätzlichkeit zu wirken, wechselt daher jäh vom Ernst zur Heiterkeit, von der Philosophie zum Scherz. Das Ziel dieses Gespräches ist die Verblüffung, ihr Mittel der unerwartete Gegensatz.

Die Lust am Gegensätzlichen, an willkürlichen Umkehrungen liegt zu tief in WILDES Wesen begründet, um durch die Wirkungsabsicht allein erklärt zu sein. Es ist die Willkür eines losgelösten Ich, eines Ich, das, da es nicht die Dinglichkeit und deren Wesen selbst genießt, die Form genießen muß, in der es mit ihr spielt, ein Ich, das neue Formreizungen, neue Umkehrungen sucht, kurz ein Ich, das paradox geworden ist. Paradox zu sein ist für WILDE nicht Laune, sondern Schicksal, eine Pervertierung des Auges, des Geistes, die das Subjekt erwartet, sobald es bis in seine innersten Gesetze hinein Willkür geworden ist und letztlich für sich nur tote, sinnlose Schale bleibt, ein Treiben ohne Gewicht und Erfüllung. Dieses Schicksal der Paradoxie hat kaum einen Menschen tiefer und verhängnisvoller durchdrungen als WILDE. Nicht ein Inhalt, sondern sie ist letzthin die geistige Substanz seiner Gespräche, da sie die Substanz seines Denkens überhaupt. Seine Werke, seine Komödien, die Dialoge des Dorian Gray, seine kritischen Essays werden von diesem selben Denkwange diktiert. Schließlich greift die willkürliche Umkehrung auch auf sein Ttleben über und stürzt ihn: „Was mir das Paradoxe in der Sphäre des Denkens war, wurde mir das Perverse im Reiche der Leidenschaft¹⁾.“

¹⁾ De profundis.

Die Paradoxie als Ausdruck des willkürlichen Spiels mit der Dinglichkeit, als Extrem subjektiver Einstellung überhaupt, gehört allgemein dem ästhetischen Spättypus an und entwickelt nicht zufällig ihre Blüte zur Zeit der Romantik. Es ist bemerkt worden, daß ihr ein Individuum um so mehr verfällt, je schwächer, je leidender sein Inneres; und man hat sie nicht mit Unrecht als eine Art Galgenhumor bezeichnet. Die sinnhafte Rolle, die das Paradoxe in einem solchen Typus spielt, ist damit nur oberflächlich angedeutet. In sich selbst betrachtet erscheint das Paradoxon als eine Umkehrung, die den Anschein einer neuen Objektivität mit sich führt. Das Paradoxe wird wie ein gültiger Satz behauptet, die Subjektivität in ihm verschwindet an ihrem Extrem. Diese Umkehrung läßt ein Richtiges als falsch erscheinen, ein Falsches als richtig; der behauptete Inhalt entpuppt sich als Täuschung. Als Form betrachtet kommt ihm die Umkehrung der wahren Formrolle zu: es dient einen Inhalt zu verbergen, anstatt ihn herauszustellen. Damit verschwindet das selbständig Inhaltliche, es bleibt nichts als das Paradoxon. Der Zuhörer des Dandy, vor das Paradoxon gestellt, glaubt ein Falsches zu hören, dieses Falsche erscheint in Form einer objektiven Aussage, die Vereinigung von absoluter Falschheit und objektiver Aussage verblüfft ihn; er sinnt nach, er findet plötzlich, daß dieses Falsche richtig ist, dieser plötzliche Umschwung verblüfft ihn wieder. Das Paradoxon erscheint als ein auf die Spitze getriebener und verfeinerter Gegensatz, der nicht durch äußeren Wechsel, sondern durch Mittel der Form erreicht wird und im Hörer ein verblüffendes Wechselspiel von Täuschung und Enthüllung entfesselt. An diesen Täuschungen zieht der Dandy sein Opfer mit fort und vergönnt ihm keine Zeit, auf das Inhaltliche sich zu besinnen, sich zu besinnen, daß dieses Inhaltliche nichtig und nur Vorwand zum Paradoxon ist. So wenig es in dieser Betäubung sich auf die Nichtigkeit des Inhaltlichen besinnen kann, so wenig auf das diesen Rausch erzeugende Subjekt überhaupt. Dieses Subjekt hat das Funkeln seiner Paradoxa wie einen leuchtenden Schleier um sich gebreitet, hinter dem es verhüllt bleibt. Der Zuhörer faßt nirgends Realität, keinen Inhalt, kein Subjekt; er wird mitgerissen von einem substanzlosen Spiel im Scheine.

Hinter diesem glänzenden Spiel verbirgt sich der Dandy, der so im Gespräche nicht weniger verborgen bleibt als in seiner allgemeinen Haltung des Stoizismus. Er spricht nicht, um auszutauschen, sich zu offenbaren, er sucht nicht geistige oder seelische Berührung, so glänzend er als Plauderer, ist er schlecht als Zuhörer, er spricht, zu wirken und wirkend sich zu verhüllen. So hat er selbst die Unter-

haltung in ihren Gegensinn verkehrt; sie dient nicht zur Vermittlung, sondern zur Täuschung, Verblüffung des Hörers, zur Verhüllung des Sprechenden. Sich redend zu verbergen ist das Paradoxon die vorbestimmte Form. Seine verblüffende Wirkung ist am kräftigsten, unfehlbar, darum am sichersten schützend; zugleich hält es in seiner Form selbst das Subjekt als aktiv wirkendes am vollkommensten verhüllt. Im Humor offenbart das Subjekt sein Inneres, in Ironie, im Witz hält es sich zwar verborgen, ist aber doch aktiv fühlbar; im Paradoxon ist es, indem es durch objektive Aussage täuscht, unfaßbar. Der Humor wird unmittelbar auf das Individuum bezogen, das in ihm sich äußert, in der Ironie ist der Ironiker sichtbar, wenn auch verschlossen; in der Paradoxie ist die Wirkung ganz aus dem Subjekt herausgehoben, wird nicht mehr mit ihm verschmolzen; das Paradoxon, als eine in sich abgeschlossene Umkehrung, nicht eine Haltung, wie Humor, Ironie, sondern als fertiges, vom erzeugenden Subjekt ablösbares Phänomen in sich, scheint selbständig existieren zu können und wird als Wirkung ohne Rückbeziehung empfangen.

Damit hat der ästhetische Spättypus im Paradoxon seine Isolation von der Umwelt verschärft; während er im Spiele wirkt, bleibt er im tragischsten, metaphysischen Sinne einsam; er existiert ohne die seelische Erfüllung echter Beziehung, die nur in ichfreier Hingabe an das Wesen eines Objektiven, im Willen zum Schenken und Empfangen gedeiht. Er hat eine Umwertung aller Werte vollzogen; negativ, ohne Aufstellung eines höheren Gesetzes; diese Umwertung raubt nur, sie verflüchtigt die Welt der Erscheinung zum wesenlosen Scheine, kennt keine Korrektur mehr an einem überindividuellen Innen, einem gültigen Außen, sie behält nichts als die Willkür des isolierten Ich. Diese Isolation ist das Schicksal des Dandy, sofern er als ästhetischer Spättypus betrachtet wird; auf sein Dandytum bezogen ist sie sein Zweck. In dieser Zweckbeziehung des Dandy gesehen ist die oberste im Paradoxon enthaltene Bestimmung die Täuschung; durch diese Täuschung verblüfft der Dandy seine Zuhörer und verhüllt sich selbst.

Bei weiterer Betrachtung der Erscheinungsweisen dandyhaften Geistes wird man sich nicht an das Paradoxon anklammern, sondern diese obersten Bestimmungen festhalten, die das Wesentliche dandyhafter Unterhaltungskunst ausmachen. In Frankreich wird das Paradoxon überall gefunden werden können; es gehört zu den wesentlichen Eigenschaften der französischen Romantik: BAUDELAIRE überstürzt sich in Paradoxien, ebenso BARBEY D'AUREVILLE. Anders in England; hier ist es BRUMMELL, in dessen Überlieferung es sich

nicht aufdecken läßt, ob er sich des Paradoxons bedient habe oder nicht. Dazu ist es zweifellos, daß BRUMMELL in seiner Äußerung zurückhaltender war als WILDE, daß er kunstvoll zu schweigen verstand und durch Schweigen zu wirken. Der Tradition des 18. Jahrhunderts nahe, ist er Kavalier und zurückhaltend, stoisch wie ein Kavalier. Seine Gemessenheit ist so groß, daß sein Bewunderer BARBEY D'AUREVILLY behauptet, sein Geist habe nie gesprüht. „Er schleuderte sie (die Worte) nicht, er ließ sie fallen. Der Geist des Dandy hat nichts Zuckendes, nichts Sprudelndes¹⁾.“ Es ist BARBEY D'AUREVILLY, der in BRUMMELL, z. T. sein eigenes Dandyideal darstellt, nur bedingt zustimmen. Gewiß, daß BRUMMELLS Gemessenheit unbrechbar war, er die Ironie beißend handhabte und auf Erzielung von Furcht abzweckte, doch zerstört Verabsolutierung dieser Seiten das eigentümlich doppelt-schillernde Phänomen BRUMMELL. BARBEY D'AUREVILLY selbst nennt BRUMMELL einen der größten Unterhaltungskünstler Englands und betont seine unversieglige Anmut. BRUMMELLS unzerstörbare Wirkung ging eben von dieser Doppelheit aus, einer beweglichsten feinsten Liebenswürdigkeit, deren zu helles Kolorit gesättigt wurde durch dahinter vorschimmernden Zynismus, seiner Impertinenz, die immer durch die Feinheit überlegener Form untadelig blieb — letzthin die Ansicht BARBEY D'AUREVILLYS selbst, der zugesteht, daß BRUMMELL, der beweglichen Anmut zur Herrschaft und als Gegengewicht seiner Impertinenz notwendig bedurft hätte.

Der unbefangene Betrachter sieht zunächst, daß von BRUMMELL eine Bezauberung ausging, die, in ihrer Art der von WILDE erzeugten höchst ähnlich, sie an Sicherheit und Weite der Wirkung noch bedeutend übertraf. Wie der plaudernde WILDE improvisierte Erzählungen in seine Kunst einflocht, war BRUMMELL unerschöpflich an treffenden erstaunenden Anekdoten. Dazu war er mit reichem, nie versagendem Witz begabt, den er mit sicherer Kaltblütigkeit handhabte. Dieser spielende, im Geiste wie in seiner suggestiven Erscheinung, Gebärde, Miene gleich anmutige BRUMMELL war es, der die höchste Aristokratie Londons bezauberte und ohne Stütze der Geburt den obersten Rang in ihr erklomm. Hinter dieser Maske graziös gewinnenden Spieles aber lag der herrschende Dandy verborgen, seine Ironie, sein Zynismus. Kein Zweifel, daß der Spott eine mächtige Stütze seiner Unterhaltungskunst und er keineswegs zurückschreckte, ihn über seine nächsten Freunde auszugießen, die höchste Aristokratie zu geißeln. Da seine Haltung fester, sicherer als die WILDES, so konnte er zugleich kühner und zurückhaltender sein als dieser. Wenn er bezauberte, so konnte er diese Bezauberung sinken lassen,

¹⁾ B. D'A.

ohne wie WILDE in diesem Momente einen schwachen, angreifbaren Menschen zu enthüllen; hinter seiner Bezauberung stand der undurchdringliche Ironiker. Wenn er geißelte, so lachte die Gesellschaft nicht wie in den Komödien WILDES, sein Spott vernichtete, sein Urteil konnte die Meinung Londons bewegen wie der Wind die Wetterfahne, es war gefürchtet. Er konnte schweigen, wo WILDES Schwäche und rastlose Eitelkeit ihn zu reden und wirken zwangen, er sprach schweigend oft sicherer, vernichtender als mit Worten. Er brauchte weniger zu täuschen, denn das vertretene Ideal war er echter und unbefangener als WILDE, dazu fand er seine Zeit weit empfänglicher für ästhetisch spielende Täuschung als sein später Nachfolger. Er besaß einen Rest von echtem Stoizismus, wahrer Kaltblütigkeit, besonnener Überlegenheit, worin er unangreifbar ruhte.

Die Schärfe der individuellen, der zeitlichen Gegensätze hebt nicht das gemeinsame Gesetz dieser Kunst auf. BRUMMELLS Unterhaltungskunst offenbart seinen Willen zur Verhüllung kräftiger als WILDE. Er täuscht, indem er verborgen bleibt, er existiert als wirkungsvolles gefährliches Geheimnis. Sein Schweigen vertieft diese Wirkung, den Schauer seiner verborgenen Gefährlichkeit; es ist nicht stumm, sondern die diplomatische Haltung eines aus Klugheit und Rücksicht Schweigenden; es ist unheimlicher als die Rede. In seiner geistigen, Haltung ist seine Macht überall fühlbar, nirgends in ihren Ursprüngen zu enträtseln. Ob er bezaubernd plaudert, im Witze sprüht, durch Ironie vernichtet, tötet, indem er schweigt: immer ist er der Gesellschaft ein Phänomen der Bewunderung, des Staunens, der Furcht, immer ist er überraschend, immer verblüffend; er verblüfft seine Opfer, düpiert sie, er bleibt verhüllt.

Wie in der Wildeschen Unterhaltungskunst geschieht die Erhebung BRUMMELLS über die Dinglichkeit im Intellekt; Witz, Ironie, Paradoxie unterliegen der gleichen Kategorie. Wenn von BRUMMELL wie von WILDE behauptet worden, daß sie auch Humor besessen, so doch kaum im tieferen Sinne, als gemütvolle Erhebung über die Dinglichkeit. Hier wird die tragische Antinomie menschlichen Daseins im Gemüte gespiegelt und in ihm als der höher synthetisierenden Wirklichkeit und tieferen Welterfahrung gerechtfertigt, in ihm als der Totalität überpersönlichen Erlebnisses der ewige Widerspruch, das unaufhebbar Negative begriffen: So setzt er Welthaltigkeit der Persönlichkeit und Freiheit von zweckgerichteter Anschauung voraus. Diese Forderungen sind gerade dem Engländer schwer zu erfüllen. Er bleibt im Humor außer der Weltanschauung und ist bloß launig, witzig, grotesk; er tritt in das Weltanschauliche ein und wird satirisch oder moralisch. Nur in SHAKESPEARE, in einer Epoche, zu der

England noch der stürmende und freie Atem der Renaissance durchpulste, erhob sich der englische Genius zu dieser reinen Höhe. Doch selbst mit engeren Formen englischen Humors, mit DICKENS verglichen, seiner steten Bewegtheit, seinem fühlenden Auge, seinem untergründigen Ernst: Wer im Innersten so ernst ist wie DICKENS, Welt und Menschen so kraftvoll erlebt wie er, kann nicht Dandy sein; wer sich wie er in Humor erhebt, würde sich über seine Dandyrolle selbst erheben und im Humor sie vernichten. Die wesenhafte Voraussetzung des Dandy ist das Erlöschen jenes objektiv gültigen Erlebnisgrundes, der eben die Möglichkeit des Humors ausmacht; seine freie Erhebung erscheint als Willkür des isolierten Subjekts.

Der Humor vernichtet den Dandy doppelt; er läßt ihn sich selbst zum Objekt nehmen, sodann enthüllt er ihn. Im Humor wird das Subjekt selbst gesehen; er ist offenbarend und ohne Hintergrund; hingegen eben den Erhebungen im Intellekt stets die Bestimmung des Hintergründlichen zukommt. In Witz, Ironie, Paradoxe verhüllt das Individuum seine eigenste Erlebnisweise. Damit bildet bei Notwendigkeit des Dandy zur Verhüllung die Erhebung im Intellekt die Grenze seiner Äußerung; die ästhetische Form seines geistigen Ausdrucks findet ihre Inhalte nur in seinem Intellekt, nie im erlebnishaften Gemüt. Bei BRUMMELL, diesem kunstvollsten, bewußtesten aller Verhüllten, sollte diese Lagerung dem Eingeweihten deutlich sein, bezüglich WILDES spricht es für die unbeirrbar Beobachtungsgabe FRANK HARRIS', wenn er, der den hinreißenden Zauber Wildescher Unterhaltungskunst erfahren, dennoch deren wahren Charakter erkannt hat: „WILDES Humor war größtenteils intellektueller Art¹⁾.“

Man hält die drei Prinzipien Verhüllung, Täuschung, Verblüffung fest und wendet sich von den feineren formalen Mitteln dandyhafter Unterhaltungskunst zu den gröberen inhaltlichen, so werden diese Prinzipien inhaltlich sich ausdrücken in der Neigung zur Mystifikation. Diese Neigung, bedeutsames Merkmal der Dekadenz, wird geboren aus dem Bestreben des leidend Weltentfremdeten, hinter der Sicherung einer selbstgeschaffenen Legende unangreifbar zu existieren; tritt sie auf im Zusammenhang des Dandysmus, so findet die gleiche Absicht ihren innersten Ursprung im verwandten Erlebnis verhüllungsbedürftiger Schwäche, zugleich aber bei stärkerer Aktivität des Dandy und Einbettung der Mystifikation in eine Wirkungsabsicht wird sie modifiziert. Die Mystifikation des Dekadenten täuscht rein negativ als bloße Verhüllung; die Mystifikation des Dandy verstärkt bewußt sein Geheimnis, sein gefahrvoll Unangreifbares; er

¹⁾ HARRIS.

düpiert mit ihr und verblüfft. Es ist bedeutsam, von BRUMMELL zu wissen, daß er in seiner Unterhaltungskunst sich dieses Mittels bedient habe; JESSE betont seine Neigung zur Mystifikation¹⁾, BARBEY D'AUREVILLY nennt ihn den größten Mystifikateur Englands und erkennt zugleich BRUMMELLS Absicht, seine Wirkung durch das Geheimnis zu steigern²⁾. Wenn WILDE sich mit Shakespeare verglich, wenn er oft genug seinen Freunden versicherte, daß er das größte Kunstwerk zu schaffen fähig, es jedoch vorziehe, in der Kunst des Lebens selbst Meister zu sein³⁾, so verschmilzt hier Mystifikation der Umwelt mit Selbstmystifikation. Das Extrem dieser Haltung bildet BAUDELAIRE aus, von dem sein gewissenhafter Biograph CRÉPET mit Recht anmerkt: „Seine Neigung zur Mystifikation ist ein Charakterzug, den wir unaufhörlich im Verlaufe dieser Biographie wiederfinden werden.“ — BAUDELAIRE, der die Mystifikation für eine der feinsten Formen des Vergnügens erklärte, findet einen doppelten Antrieb zu ihr, im Reiz, die Umwelt zu düpieren und an dieser Wirkung sich zu ergötzen, in der Notwendigkeit, sich verborgen zu halten. Er bildet bewußt seine eigene Legende heran, indem er über seine Vergangenheit, seine Lebensführung unglaublich täuscht; er führt groteske Komödien auf, worin er Schauspieler und hämisch lachender Zuschauer zugleich ist. Als Redakteur an ein Provinzblatt engagiert, bei seiner Ankunft von den vornehmsten Aktionären empfangen, reichen, beschränkten Leuten, läßt er diese reden und bleibt selbst unbeweglich stumm. Endlich ungeduldiges Staunen und die Frage, warum Herr BAUDELAIRE sich nicht äußere. BAUDELAIRE: Meine Herren, ich habe nichts zu sagen, bin ich nicht hierhergekommen, Ihrer Intelligenz zu dienen? — Auf der Redaktion selbst stellt der neue Chef seine erste Frage nach dem Redaktionsschnaps; sodann läßt er seinen ersten Artikel erscheinen und spricht hierin von Marat, diesem „homme doux“, und Robespierre, diesem „homme propre“. Er ist in Begleitung einer Schauspielerin gekommen, die er für seine Frau ausgegeben; die Täuschung wird entdeckt, und ein Verwaltungsrat des Journals, ein Notar, stellt ihn zur Rede: Mein Herr, Sie haben uns getäuscht, Frau Baudelaire ist nicht Ihre Frau, sie ist Ihre Geliebte. — Darauf BAUDELAIRE kühl: Mein Herr, die Geliebte eines Dichters kann manchmal mehr wert sein als die Frau eines Notars⁴⁾. — Am gleichen Abend reiste er nach Paris zurück.

Hier treibt BAUDELAIRE durch Mystifikation inhaltlich ein subjektives Spiel mit der Wirklichkeit, wie WILDE es im Paradoxon formal tut. Die Antriebe zur Mystifikation im Subjekt sind die gleichen,

¹⁾ JESSE. ²⁾ B. D'A. ³⁾ SHERARD: Gesch. e. ungl. Frdscht. ⁴⁾ CRÉPET.

denen das Paradoxon entspringt, gleich auch die erzeugte Wirkung. Die Bestimmung der Täuschung liegt unmittelbar in der Mystifikation enthalten, ebenso ist ihre Rolle zur Verhüllung deutlich; BAUDELAIRE bietet sodann das kräftigste Beispiel, wie auch die Verblüffung mit ihr verknüpft ist. Wenn er eine Unterhaltung mit der Bemerkung einleitet: Damals, als ich gerade meinen Vater ermordet hatte¹⁾ — so ist hier Verblüffung allein die Absicht. Dandyhaft jedoch hält sich die Mystifikation stärker in Reserve, sie verblüfft feiner, weniger durchsichtig, in der Art der Komödie, die BAUDELAIRE als Redakteur spielt, und macht in dieser verfeinerten Form die Verblüffung zum sicheren Werkzeug der Verhüllung.

2. Die angeborenen Vermögen. Der Geschmack.

Die populäre Auffassung identifiziert den Dandy mit dem Vertreter übertriebener Mode, dem äußerlich Eitlen; woran Erinnerungen an die Plattheiten des Beautums ebenso Schuld tragen wie die vergrößerten, darum peinlich auffallenden Modedandys, letzthin aber und überwiegend die Äußerlichkeit öffentlicher Meinung, die ihr Urteil gedankenlos vom äußeren Scheine herzieht, ohne Vermögen, selbst ohne Willen, zum Wesentlichen vorzudringen. Der Dandy verquickt sich mit der Mode, in ihrem Reiche sich, sein vertretenes Ideal auszudrücken; dies unterscheidet ihn vom Beau, dessen Antrieb, rein Eitelkeit, dessen Wirkungsmittel der momentane Effekt des Ungewöhnlichen ist. BAUDELAIRE hat die Notwendigkeit, das Modischsein des Dandy von einem inneren Prinzip her zu ergreifen, erkannt und deutlich betont: „Der Dandysmus ist auch nicht einmal eine unmäßige Liebe zur Toilette und zur materiellen Eleganz. Diese Dinge sind für den vollkommenen Dandy nur Symbol der aristokratischen Überlegenheit des Geistes¹⁾.“

BRUMMELL hat diese These BAUDELAIRES verwirklicht. Es hat BRUMMELL keineswegs an Neidern gefehlt, die seinen Erfolg seinen Schneidern zuzuschreiben suchten. Die ungemaine Sorgfalt, die BRUMMELL auf seine Toilette legte, seine Beratungen mit allen Instanzen, die ihm die Mittel zu seinem berühmten Kostüm lieferten, der Anschein, daß dieser Dandy seine Zeit einteile, sich vollendet zu kostümieren, sodann mit dem Erfolg seiner Arbeit seine Eitelkeit zu befriedigen, mußten mißgünstige Urteile unterstützen. Man ahnte, daß BRUMMELL ohne seinen Schneider ohnmächtig war, man kannte die Stundenzahl, die der große Dandy täglich seiner Toilette widmete, rechnete die Unsumme Wäsche nach, die er verbrauchte,

¹⁾ Der Dandy.

wieviel Krawatten er band und fortwarf, bis die Untadeligkeit der äußeren Erscheinung erreicht war, um die die elegante Welt Londons ihn beneidete — und man glaubte in diesen Dingen das Geheimnis seines Erfolges fassen zu können. Das Resultat nun, das BRUMMELL der Londoner Gesellschaft bot, war in einer Beziehung wenigstens erstaunlich: es entbehrte jedes auffallenden, jedes aufdringlichen Zuges. Wer, an die Ausschweifung des Beautums gewöhnt, zum erstenmal mit BRUMMELL zusammentraf, mußte erstaunt sein. So die Heldin in LISTERS Novelle „Granby“: „Sie war durch die Bezeichnung ‚Dandy‘ irregeleitet worden und erwartete an ihm all die Absonderlichkeiten jener zahlreichen, freilich sich vermindernden Sekte zu finden. Sie sah daher mit Überraschung, daß er einen Rock trug, der sich in keiner Weise von denen tausend anderer unterschied, daß er weder Ringe noch Ketten hatte, er seinen Kopf nicht in bestimmter Haltung trug und die unauffällig, fast sorglos gebundene Krawatte deutlich zeigte, daß er weder die ‚Neckclothiana‘ studiert hatte noch an den Satz glaubte, daß ‚die Stärke den Mann mache‘. Sodann war nichts Anmaßendes oder Gekünsteltes in seinem Betragen, das völlig frei war von allem Absonderlichen^{1,2)}.“ — Und ähnlich Rev. GEORGE GRABBE: „Er war so schlicht gekleidet wie jeder andere in Belvoir Hunt, und der männliche, selbst würdige Ausdruck seiner Erscheinung stimmte schlecht zu dem Bilde, das sein Beinamen (Beau oder Dandy) erzeugte³⁾.“ Diese Kleidung entsprang den zurückhaltenden Prinzipien eines Mannes, der als erster den Grundsatz aussprach, daß die unauffälligste Kleidung die vornehmste sei. „Er war so gut gekleidet, daß die Leute sich nach ihm umdrehten“, sagte irgend jemand über einen Freund zu BRUMMELL; darauf BRUMMELL entschieden: „Dann war er nicht gut gekleidet⁴⁾.“ Die unendliche Mühe, die er auf sich selbst verwandte, diente nur dazu, ihn unauffälliger zu machen und die zurückhaltende Erlesenheit seiner Erscheinungsform zu steigern. Seine Mühe galt nicht dem äußeren Pompe, sondern der Vollendung der Einzelheiten,

1) Granby.

2) Auch bei PITT-LENNOX betont: „Von meinen Bekannten war er am ruhigsten, schlichtesten, anspruchlosesten gekleidet. Die ihn aus seinen Herrscherjahren kennen, werden die Wahrheit meines Zeugnisses bestätigen, die völlige Abwesenheit alles Absonderlichen, ein strenges Festhalten an dem Grundsätze, daß die Gesetze des Schicklichen die Kleidung regieren, wofür er die Bewunderung erntete, die seinem unbestreitbaren Geschmack gebührte. Er mied Farben, Schmuck, Spielereien; seine Kleidung war aufs vollendetste angefertigt und mehr noch, seiner Person angepaßt; dazu trug er sie vortrefflich, doch ohne Streben nach Wirkung — das Fehlen alles Errechneten in seiner Erscheinung war ungewöhnlich (PITT-LENNOX).“

3) Dandysme and Brummell.

4) GREVILLE; ähnlich in HARRIETTE WILSON.

deren Gesamtheit ein unangreifbares Ganze machen sollte. Wirkte sein Kostüm, so lag dies in dem überlegenen, vornehmen Geschmack, der es als Ganzes beherrschte, in der sichersten Vollendung, die es bis in die letzte Einzelheit durchdrang. BRUMMELL bot in seinem berühmten Kostüm seinen Zeitgenossen den zur Kunst selbst gewordenen Menschen dar.

Dieser Kunst gewordene Mensch erscheint als letzte Konsequenz des isolierten ästhetischen Prinzips, das mit der Renaissance begann selbständig zu werden. Das dem jungen GOETHE vorschwebende Ideal, das Leben selbst zum Kunstwerk zu gestalten, zeigt sich hier in letzter Verdünnung und Modifizierung. Für GOETHE sich grundlegend in einer Identifikation des persönlichen Willens mit der überindividuellen Idee, wodurch die Bewußtheit letzthin nicht willkürlich, sondern nur Ausdruck notwendiger, formdrängender Prinzipien; bei WILDE zum wenigsten noch gedacht als Tat, als bewußte Regulierung des Lebens unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Komposition, ist hier die absolute Formalisierung und Verengung dieses Ideals vollendet, weder Bewußtheit eines fruchtbaren Schicksals noch Regelung des Lebens als Verlauf, sondern formaler Rückzug auf das Individuum selbst, das nun in seiner Erscheinungsform Kunst wird. Nichts ist geblieben als die geschmackliche Einkleidung, über die in Wirklichkeit auch WILDE nicht hinausgekommen ist und die er selbst apologisierend in seinem Essay über WAINSWORTHY betont: „Dieser junge Dandy suchte etwas zu sein, anstatt etwas zu machen. Er wußte, daß Leben selbst eine Kunst ist und nicht weniger als die Kunst seinen Stil besitzt¹⁾.“ So merkt auch BARBEY D'AUREVILLY über BRUMMELL an: „Sie (seine Kunst) war sein Leben selbst. Er gefiel durch seine Person, wie andere durch ihre Werke gefallen²⁾.“

Diese Kunst, auf höchster Stufe, hebt als sichtbare Kunst sich wieder auf; Inneres und Äußeres durchdringen sich zur Einheit, die repräsentative Aristokratie wird zu einem neuen Sein. Diese Stufe hatte BRUMMELL erreicht, der, wie BARBEY D'AUREVILLY bemerkt, die Kunst zu der Vollendung getrieben, da sie der Natur wieder die Hand reicht.

Dieser Geschmack ist BRUMMELLS Herrschgebiet, nicht mehr das freie Reich des schöpferischen Geistes, worin nur die Zeugung gilt, sondern die Mode, in der dargestellt werden kann, ohne aus neuem Geiste neue Formen zu gebären. Seine Schwäche im freien Geiste wird ihm hier zur Stärke. Seine Kräfte bringen nur noch einen äußeren ästhetischen Rahmen hervor, diesen aber unangreifbar vollkommen. Zugleich erfährt dieser Rahmen wieder eine Erfüllung,

¹⁾ Stift, Gift und Schrifttum. ²⁾ B. D'A.

freilich nicht aus sich selbst, doch aus einem Ideal, das selbstverständlich in ihn eingeht und ihn kräftigt; es repräsentiert sich in ihm der aristokratische Mensch. Hierdurch erhebt er sich über bloße ästhetische Form. Als sein innerstes Prinzip erscheint doch wiederum der Geist, der Geist der Aristokratie, auch er dünn geworden, doch in BRUMMELL kräftig genug, in einer großen Zeit zu wirken. Diese Zeit, diese Gesellschaft war überzivilisiert, keineswegs aber brüchig; sie kämpfte in den Jahren, in denen sie BRUMMELL zwischen sich sah, mit Frankreich entscheidend um ihre Existenz, sie faßte, politisch und künstlerisch, große Männer unter sich, PITT und FOX, BURKE und SHERIDAN, NELSON und WELLINGTON, SCOTT, BYRON und SHELLEY. In dieser Gesellschaft zu wirken, in ihr geachtet zu sein, genügte es nicht, Beau zu sein, nicht einmal bloße überlegene ästhetische Form — daß aber BRUMMELL ein ewig gültiges Ideal vertrat, daß zu dessen Vertretung ihm ein wahrhaft aristokratischer bezaubernder Geschmack zu Gebote stand: dies macht ihn sichtbar innerhalb der hochgehenden Wellen jener Zeit.

In diesem Geschmack, sofern er sich auf die Durchdringung der Erscheinung selbst bezieht, auf ihre unfehlbare Vornehmheit, ist BRUMMELL unübertrefflich und wird von keinem späteren Dandy erreicht. Auch hier genießt er den Vorzug seines Herauswachsens aus noch geschlossener Kultur, seines echten Kavaliertums, der Interessiertheit der Zeit. In ihm ist nichts verspürbar von der absonderlichen Extravaganz des nachfahrenden Dandytums, dem leisen Duft der Bohème, der seine Unangreifbarkeit aufhebt. Das wachsende Auseinanderklaffen der ästhetischen und politisch wirtschaftlichen Mächte zerstört nun allmählich die Möglichkeit vollkommen entfalteter Dandyserscheinungen. Solange die Gunst der Zeit es zuläßt, bleibt der Brummellsche Begriff der Vornehmheit in der Mode, ihre Zurückhaltung und Erfüllung von innen her gewahrt und inspiriert noch die Maximen eines Dandy, die BULWER seinen Pelham aufstellen läßt:

„Bediene dich deiner Kleidung weniger, passend auszusehen, als um dich zu schmücken. Die Natur soll durch die Kunst nicht nachgeahmt, sondern erhöht werden. Apelles tadelte Protogenes, weil er zu natürlich war.

„Halte zur Stunde der Toilette deinen Geist von allen heftigen Bewegungen frei. Ein philosophischer Ernst ist zum Erfolge absolut notwendig. HELVETIUS sagt richtig, daß unsere Irrtümer unseren Leidenschaften entspringen.

„Ein Mann muß tief abwägend sein, um sich vollkommen zu kleiden. Man muß sich nicht gleich kleiden, wenn man zu einem Minister

oder zu einer Frau geht, zu einem geizigen Onkel oder einem prahlerischen Vetter: es gibt keine feinere Diplomatie als die der Kleidung.

„Ein Narr mag sich prächtig kleiden, aber ein Narr kann sich nicht gut kleiden, denn ein Anzug erfordert Urteil, und ROCHE-FOUCAULD sagt mit Recht: es gibt manchmal einen Dummkopf mit Geist, nie aber einen mit Urteilskraft.

„Es kann unter Umständen mehr Pathos im Fall eines Kragens und im Kräusel einer Locke liegen als ein Dummkopf denkt.

„Der vollendetste Grundsatz in der Kleidung ist Anmut, der vulgärste Korrektheit.

„Kleide dich so, daß man nie von dir sagt: was für ein gut angezogener Mann — sondern: was für ein Gentleman.

„Vermeide viele Farben und suche durch eine vorherrschende ruhige Tönung die anderen herabzudrücken.

„Erfindungen in der Kleidung sollten ADDISONS Definition über das gute Schreiben gleichen und in ‚Verfeinerungen, die natürlich sind, ohne aufdringlich zu sein‘, bestehen.

„Wer Kleinigkeiten um ihrer selbst willen schätzt, ist ein Kleinigkeitsgeist — wer sie der Wirkungen wegen schätzt, die von ihnen ausgehen, oder des Vorteils wegen, der aus ihnen gezogen werden kann, ist ein Philosoph¹⁾.“

Hier erscheint das Kostüm noch als unauffälliger, vornehmer, differenzierter Selbstaussdruck, als Mittel, sein Inneres in Erscheinung umzusetzen und bedarf als solches der sorgsamsten Kultivierung. Sein Resultat ist der Mensch als Kunst, der in ihr seine Erlesenheit, Aristokratie darstellt.

Das Wilde als ästhetische Kostüm scheint dieses Prinzip vornehmer Unauffälligkeit, der Wirkung von Innen her durchbrochen zu haben, damit in Gegensatz getreten zu sein zu einem zentralen Grundsatz des Dandytums überhaupt. Nichts konnte auffälliger sein als dieses Kostüm, mit dem WILDE eines Tages London überraschte: Samtrock, Kniehose, weiches Hemd mit Umlegekragen und einer in einem Lavallièreknoten zusammengehaltener langendiger Binde von ungewöhnlicher Farbe, dazu das Haar lang und in der Hand des Dandy stets eine Lilie oder Sonnenblume²⁾. Dieses Kostüm war bestimmt, auffällig zu sein, bekannt zu machen, nicht aber spöttisches Lachen zu erregen. Der Mann, der es trug, besaß für sich feste ästhetische Überzeugungen, die sein ganzes Leben regieren sollten, der Menge gegenüber einen starken Grad selbstsicherer Verachtung und den Drang, das Verachtete vor den Kopf zu stoßen. So komplex diese Erscheinung auch ist, der zentrale

¹⁾ Pelham. ²⁾ SHERARD: Osc. W.

Antrieb zu dieser Kostümierung lag für WILDE in dem Bewußtsein seines Andersseins und der ästhetischen Notwendigkeit, es darzustellen. Er kam nach London als Vorkämpfer ästhetischer Reformen, getragen von der Überzeugung, daß das kunstlos gewordene, seiner Schönheit beraubte Leben sich neu mit ästhetischer Form durchdringen müsse, um der wachsenden Barbarei bloßer Wirtschaftlichkeit zu steuern¹⁾. Er wandelte die Tendenz der Präraffaeliten, wie RUSKINS und MORRIS, indem er sich letzthin nicht auf ein Allgemeines richtete, die Kunst oder die Menschheit überhaupt, sondern den künstlerischen, freien, genießenden, überlegenen Menschen in den Mittelpunkt seiner Lehren stellte. In ihm entwickelt sich die Tendenz zur individuellen aristokratischen Heraussonderung, die grundlegend ist für sein Dandytum. RUSKIN wie MORRIS tauchen in ihrer Idee unter, sie sind sie, ohne sie zu repräsentieren, sie bleiben im Allgemeinen, ohne sich als Ichheit herauszusondern, sie sind demokratisch, insofern sie sich selbst vergessen über ihrer Aufgabe, das gesamte Volk wieder mit dem heiligenden Schauer echter Kunst zu bewegen, seinen Rahmen und damit es selbst zu veredeln — WILDE spielt gleichfalls mit solchen Gedanken²⁾, gewiß aber, daß er sie nicht glaubt. Niemand besitzt im letzten Grunde weniger echten Glauben an die Hebbbarkeit der Massen als er, niemand weniger wahren Willen. Die Existenz der Masse ist ihm nicht Anreiz zur sittlichen Aufgabe, sondern allein Gegenstand lebhaftesten Abscheus³⁾. Isoliert, asozial geboren, ohne Mitschwingen mit den Problemen des Lebens um ihn, zieht er seine Philosophie von dem Ich her, das als sein wahres Zentrum ihm eingeboren; er sieht den Weg zur Reform in der Steigerung, Hemmungslosigkeit dieses Ich. Für ihn hebt sich das Übel der Welt in dem Augenblick, da jeder wagt, sich selbst zu sein. Die demokratische Masse muß in eine Gemeinschaft rangbewußter Aristokraten umgewandelt werden, freier, vollentwickelter, kühner Gestalten⁴⁾. Die oberste Bedingung zu diesem Ziel fordert die im Materialismus erstickte Kunst des Lebens zurückzuerobern. Dieser Gedanke der Kunst des Lebens schlägt schnell in den Gedanken des Lebens als Kunst um; das Leben, um vollkommen zu sein, muß in allen seinen Teilen als Kunst dargestellt werden. Diese Lehre begann er in sich selbst darzustellen, indem er sich den Forderungen seiner ästhetischen Gesetze unterwarf und im ästhetischen Kostüm seine künstlerisch aristokratische Wesenheit aus der namenlosen Menge heraussonderte.

¹⁾ S. hierüber HARRIS.

²⁾ Die Seele des Menschen.

³⁾ SHERARD: Gesch. e. ungl. Frdscht. — HARRIS.

⁴⁾ Dorian Gray.

Aristokratische Sonderexistenz im Rahmen überlegenen Geschmacks auszudrücken, fand WILDE die von der Zeit selbst ihm gebotenen Mittel kaum hinreichend. BRUMMELL brauchte sich nur auf den Gipfel der Lebensformen seiner Zeit zu erheben, in ihnen sich auszudrücken; WILDE hingegen eine Barbarisierung des Kunstgeschmackes vorfand, der keine Bildungsmöglichkeiten zuließ. Zu dieser Zeit war der die Lebensformen bestimmende Kunstgeist in England erloschen, und, schlimmer als dies, verplattende Pseudokunst hatte sich breitgemacht und befriedigte die verderbten Instinkte des breiten Bürgertums. Sich in solcher Zeit als überlegener Geschmack darzustellen, mußte neu erfunden werden oder auf Vergangenes zurückgegriffen, und WILDE hat beide Wege beschritten. Er begann mit dem Erfinden, indem er in seinem ästhetischen Kostüm seinen individuellen lebendigen Geschmack der Korruptiertheit des zeitlichen pseudoästhetischen Rahmens entgegenstellte; er endete mit Nachahmung, während er selbst glaubte, seine erste ästhetische Periode überwunden zu haben. WILDE hat nie aufgehört sich zu kostümieren und fand sich außer der Betonung seiner ästhetischen Sonderexistenz hierin bestärkt durch die labile Einfühlung, die dem ästhetischen Spättypus charakteristisch. Auch hier, im Reiche des Geschmacklichen, verleugnete der Dandy nicht sein rückwärts gerichtetes Auge, seinen Mangel an freier Erfindung.

Die Labilität seines Nacherlebens findet sich zum Extrem gesteigert; im gleichen Maße, wie ursprüngliche schöpferische Erlebnisse in ihm erlöschen, wächst die Schmiegsamkeit seiner ästhetischen Einfühlung und identifiziert sich mit dem jeweiligen Erlebnis, mag dies der Einbettung in eine Epoche entspringen, der Begeisterung für eine Gestalt, der Vertretung eines gegenwärtigen Gefühlszustandes überhaupt. Von der Darstellung der Sonderexistenz im allgemeinen schreitet der Dandy fort zur Darstellung genauerer Zustände, er macht seine Kleidung zu dem wechselnden ästhetischen Außen seines wechselnden Inneren. Zur Zeit, als BAUDELAIRE beginnt, sich für BYRON und BRUMMELL zu begeistern, stellt er sich in einem Kostüm dar, „BYRON habillé par BRUMMELL¹⁾“; als um 1848 ihn auf einige Zeit die Revolution mit fortreißt, sieht man ihn als freilich sehr eleganten Blumenmann. Mit steigender Melancholie bevorzugt er Schwarz. Zu anderer Zeit berät er sich acht Tage lang mit seinem Schneider, einen blauen Rock ausgeführt zu erhalten, mit dem er auf einem Bildnis GOETHE bekleidet sah¹⁾. Ähnlich bei WILDE, den die Nerobüste im Louvre bestimmte, sein langes Haar nach diesem Vorbild kurz schneiden zu lassen, der in Verehrung für BALZAC gleich

¹⁾ CRÉPET.

diesem in weißer Mönchskutte arbeitete und einen seltsam auffälligen Stock trug, für den BALZAC ihm das Vorbild gegeben¹⁾).

Überwuchert dieses Nacherleben, so scheint sich hierin die ursprüngliche Tendenz des Dandy, seine Sonderexistenz durch überlegenen Geschmack darzustellen, zu verlieren; die Unfähigkeit zum Selbstschöpferischen führt ihn freilich der Gefahr nahe, seine feste Wesenheit vom Vergangenen, vom gegenwärtigen Eindruck aufsaugen zu lassen. Diese Anverwandlung des Dandy an historische Vorbilder, sein Eingehen in sie ändert jedoch kaum an der Tendenz seiner Kleidung. Deren oberstes Gesetz, die Darstellung der Sonderexistenz durch überlegenen Geschmack, bleibt auch in der historischen Kostümierung erhalten, welcher Art sie immer sei; den Ansprüchen der Heraussonderung genügt sie selbstverständlich; ist sodann so gewählt, daß sie die Möglichkeit in sich trägt, subjektiven Geschmack in ihr auszudrücken; kurz, die Auswahl des Dandy in der Vergangenheit geschieht schon unter dem Gesichtspunkt des ihm eigentümlichen Geschmacks. In der Ganzheit der sie beherrschenden Gesetze betrachtet, war das Kostüm WILDES nicht mehr Verkleidung als das BRUMMELLS, das Brummellsche nicht weniger als das WILDES. Wie WILDE hat BRUMMELL das Verhältnis, worin die Kleidung zu ihrem Träger steht, die Möglichkeit, sie zum Werkzeug des Ichausdrucks zu machen, Überlegenheit des Individuums in ihr darzustellen, durchreflektiert; sie war ihm bewußtes Mittel, ein neues Gesetz aufzustellen. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Gestalten sind bei Gleichheit der sie grundlegenden Gesetze in ihrer sekundären zeitlichen und individuellen Ungleichartigkeit zu suchen.

Zudem hebt die wachsende Labilität des späteren Dandy in seiner Kleidungspraxis seine Verhülltheit nur scheinbar auf. Indem ein Inneres sich in der Kleidung ausdrückt, ist es schon äußerlich, repräsentierend geworden, es gehört schon wieder der Konvention an. Das Subjekt wird nicht in sich selbst, sondern als nicht mehr absolut verbindliche Vermittlung erfahren. Dazu bleiben die vermittelten Bestimmungen allgemein, sie offenbaren gemeinhin nicht mehr als die Grundsätze, die der Dandy in der Ganzheit seiner Existenz vertritt: Hinneigung zu kulturgefüllten Epochen, ragenden Gestalten, Darstellung dieser Hinneigung in einem ästhetisch überlegenen Äußern.

In der Kleidung zum wenigsten gefährlich, sofern sie den Dandy verdächtig macht, wird diese Labilität ihm förderlich zur Ausbreitung und Anreicherung seines Geschmackes überhaupt. Mit dem beweglichen Auge des spätgeborenen Kenners begabt, taucht er sich in alle

¹⁾ SHERARD: Gesch. e. ungl. Frdscht.

Sphären der Vergangenheit, des Erdkreises, die erlesener, auf die Spitze getriebener Geschmack durchwirkte. Hier, in der späten Antike, in den Raffinessen der reifen Renaissance, den graziösen Wundern des Rokokos, dem ihm nahen beschwingten Osten füllt er sein Bedürfnis nach erlesenem ästhetischen Rahmen und bringt seinen Geschmack zur letzten Verfeinerung. Er beschränkt sich nicht auf die Darstellung seiner ästhetischen Grundsätze im Kostüm, er macht seine ganze Existenz überhaupt zu einem ästhetischen Phänomen. Er besitzt wie BRUMMELL, WAINEWRIGHT, WILDE ein Heim, das er als erlesenes Kunstwerk ausgestattet hat und in dem zu leben er der freien Wirkung der Natur vorzieht. Er ist, wie diese Männer, Kenner aller schönen Gegenstände und besitzt seine Bibliothek mit kostbaren Drucken, seine Kunstsammlungen, herrliche Stöcke, kunstvolle Schnupftabaksdosen, Bronzen, Porzellane, Edelsteine. Es gibt kein Gebiet des vornehmen gesellschaftlichen Lebens, worin dieser ausgebildete Geschmack nicht wirksam wäre. BRUMMELL hält die köstlichste Tafel, den besten Koch, die vortrefflichsten Weine; nichts ist erlesener als seine kleinen Symposien. In seinem Hause sieht man ihn, ein Kunstwerk, von einem Kunstwerk umgeben, in der Öffentlichkeit der Parks stellt er das vollendetste Gespann zur Schau, in der Gesellschaft strahlt sein Geschmack bis in die Gewähltheit seiner Gesten aus¹⁾.

Erst in dieser Universalität eines überlegenen Geschmacks, der in Kunst verwandelt, was er immer berührt, findet der Dandy das Mittel seiner restlosen Darstellung. Zugleich aber schließt er sich in ihm nicht weniger verhängnisvoll von der Welt ab als in den Umkehrungen seines geistigen Ausdrucks. Der kunstvolle Rahmen wird zur künstlichen Abschnürung, der Wille zur abschließenden Heraussonderung zum tragischen Schicksal. Diese sich kunstvoll entfaltende Blüte ist in keinen Böden eingewurzelt, keine natürliche Wärme bildet sie heran. Sie ist der Willkür entsprungen, Herausstellung des isolierten Ich; sie soll Grund und Halt finden in ihm, das selbst ohne Grund und Halt, und wird in sich zusammensinken, sobald das künstliche Prinzip ihres Ursprungs erlahmt.

3. Das Äußere.

Den inneren Vermögen, die dem Dandysmus Entfaltung ermöglichen, müssen sich zwei äußerliche Mittel zufügen: Vorzüge der äußeren Erscheinung, finanzielle Unabhängigkeit. Wesenhaft gleichgültig, sind sie dem Dandysmus zu seiner Verwirklichung kaum ent-

¹⁾ JESSE.

behrlich, gestatten sodann auch in ihrer Äußerlichkeit Einblicke in das Wesentliche des Dandytums.

Der Kunst- und Schönheitssinn des Dandy bezieht sich zu sehr auf seine eigene Gestalt, als daß er ihre Vollkommenheit leicht entbehren könnte, ohne sich selbst als Widerspruch seiner Idee zu fühlen, und zugleich eingeschränkt in seinem Wirkungsvermögen, das durch sie sich vermittelt. Je mehr er sein Inneres schweigend in seiner Erscheinung ausdrückt, desto mehr bedarf er der Gunst der Natur, ihn von Gestalt ansehnlich, von Antlitz schön und ausdrucksvoll gebildet zu haben. Seine Züge müssen von jenem Zauber sein, den von innen heraus ein geadelter schönheitsliebender Geist in sie ausstrahlt. Von BRUMMELL, der in seiner zeitlichen Grenzstellung zwischen Beautum und Dandywesen die eindringendste Forschung verlangt, ist es wichtig zu wissen, daß seine äußeren Vorzüge vom Geiste getragen wurden. Sein gründlicher Biograph JESSE beschreibt BRUMMELL als einen Mann von der Schönheit eines Apollo, von großer, wohlproportionierter Gestalt, schöner Handbildung, langem Antlitz mit leicht rötlichem Bart, hellbraunem Haar; seine Gesichtsbildung, ohne überraschende Schönheit, ist von bester Form, der Kopf wohlgeformt und die Stirn ungewöhnlich hoch, der ganze Typus mehr geistige als körperliche Neigungen verratend; der Ausdruck seiner Züge ungewöhnlich intelligent, der Mund auf sarkastischen Humor hindeutend, die Nase, früher klassisch gebildet, durch Sturz vom Pferde etwas entstellt, die Augenbrauen ausdrucksvoll wie der Mund, die Augen grau und von seltsamem, unfaßbarem Ausdruck, das Mienenspiel lebhaft und ausdrucksvoll, die Stimme angenehm¹⁾. Hiermit stimmen andere Berichte überein. BARBEY D'AUREVILLY gibt an, daß BRUMMELL geistig gewesen sei bis in die Art seiner Schönheit hinein²⁾; LISTER schildert ihn als weder hübsch noch häßlich, mit einem Ausdruck der Feinheit in der ganzen Gestalt, dazu von konzentrierter Ironie und unglaublicher Durchdringungskraft der Augen³⁾.

Solche Beschreibungen runden das von BRUMMELL gewonnene Bild ab und verraten deutlich die Priorität des geistigen Prinzips in ihm, das seine wohlangelegte Physis durchwirkt. Diese Vorherrschaft des Geistes ist aus allen Berichten über dandyhafte Schönheit ersichtlich. Man höre THEODOR BANVILLE über den jungen BAUDELAIRE: „O seltenes Beispiel eines wahrhaft göttlichen Antlitzes, das alle Vermögen in sich faßt, alle Stärken und die unwiderstehlichsten Verführungen! — Das Auge, lang, schwarz, tief, mit einem Feuer ohnegleichen, schmeichelnd und herrschend, umfaßt, berührt, reflek-

¹⁾ JESSE.

²⁾ B. D'A.

³⁾ Granby.

tiert alles, was es umgibt; die Nase, graziös, ironisch, läßt unmittelbar an des Dichters Worte denken: „Meine Seele schwebt über den Düften wie die Seele der anderen Menschen über der Musik“ —, die Stirn, hoch, breit, prächtig gebildet, ist von schwarzer, dichter, anmutiger Haarfülle gekrönt, die von Natur gewellt und lockig wie die Paganinis auf den Hals eines Achill oder Antinous herniederfällt¹⁾.“

WILDE hingegen entbehrt dieser glücklichen Vereinigung von Innen und Außen. Er, der die Schönheit hingebend liebte, das Häßliche schonungslos haßte, ist selbst nie schön gewesen. Aus diesem Mangel aber zog sein Geist seinen mächtigsten Triumph; er vermochte ein angreifbares Äußere vergessen zu machen. HARRIS schildert WILDE im Jahre 1885: „Die Schlawheit, mit der er mir die Hand gab, berührte mich unangenehm, seine Hände waren weichlich und feucht, seine Gesichtsfarbe sah gelblich und unsauber aus. Am Finger trug er einen großen grünen Skarabäusring, und seine Kleidung war weniger geschmackvoll als überladen. Der Anzug war zu eng und er zu stark. — Und sein Unterkinn war bereits fett und wulstig. Seine äußere Erscheinung war mir widerwärtig. Ich betone diesen physischen Ekel, weil die meisten Leute m. E. dieselbe Empfindung hatten. Und an sich spricht es für des Mannes Zauberkräft, daß er den ersten Eindruck so rasch, so restlos verwischen konnte. Ich entsinne mich nicht, worüber wir sprachen, aber ich bemerkte fast sogleich, daß seine grauen Augen besonders ausdrucksvoll waren; sie blickten bald lebendig, bald lachend, bald teilnahmsvoll und wirkten stets schön. Auch der gut geschnittene Mund mit den breiten, scharf ausgeprägten purpurroten Lippen besaß eine gewisse Anziehungskraft und Bedeutsamkeit. — Er war über 6 Fuß groß und sowohl breit als stark gebaut: er sah aus wie ein römischer Kaiser zur Zeit des Niedergangs²⁾.“

Mängel des Äußeren können wie bei WILDE von innen her ausgeglichen werden. Nicht hier ist die gefährliche Klippe zu suchen, an der der Dandysmus im Momente seiner Entfaltung scheitert, sondern in der Notwendigkeit finanzieller Unabhängigkeit. Die komplizierten Fähigkeiten, das Dandytum aus sich heraus zu entwickeln, haben sich in kaum einer Gestalt mit Reichtum gepaart gefunden; auf der einen Seite der geborene Dandy ohne geldliche Rückhalte, auf der andern Seite der reiche Modedandy ohne echte Dandy-idee. Dazu werden die finanziellen Anforderungen einer luxuriösen Lebensweise verschärft durch Mangel an Gelderwerb. Der Reichtum, den das Leben innerhalb der Aristokratie voraussetzt, ist in England wie in Frankreich bedeutend; die Sitte der Masseneinladungen,

¹⁾ GAUTIER.

²⁾ HARRIS.

die ausgedehnte Repräsentation, das Sammeln kostbarer Kunst-
dinge, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts maßlose Spiel-
wut bei ruinierenden Einsätzen verschlingen unglaubliche Vermögen.
Nur die Genialität eines BRUMMELL war fähig, mit einem Vermögen
von 30 000 Pfund 20 Jahre lang in diesem zerstörenden Strudel
sich zu behaupten. Er ist als Dandy am konsequentesten, indem er
nie Geld erworben außer im Spiel, im übrigen Prinzipien zu schaffen
wußte, die seinem Vermögen angemessen waren. Er siegte nicht durch
Reichtum, durch Pracht der gesellschaftlichen Entfaltung, sondern
durch Erlesenheit und unüberwindbaren Geschmack; so behauptete
er sich herrschend inmitten einer übersättigten, verschwendungstollen
Gesellschaft, bis auch ihn das Schicksal stürzte.

BRUMMELLS Sturz, eine Folge seiner Spielschulden, erscheint dem
oberflächlichen Blick äußerlich. Ein verfeinerter Müßiggänger und
Genießer, deren die englische Gesellschaft viele besitzt, ruiniert sich
im Spiele und tritt ab. In Wahrheit gründet BRUMMELLS Ruin sich
tiefer. Sein Müßiggang ist nicht natürliche Flucht vor der Leistung,
sondern philosophisch bestimmte Realisationslosigkeit; sein Unter-
gang im Spiel nicht ursprünglich angelegte Ausschweifung, sondern
ein tieferes, in der Ganzheit seiner Dandyhaltung verwurzelt Ver-
hängnis. BRUMMELL erwirbt nicht, weil das Geldmachen eben jener
niedrigen, vulgären Sphäre angehört, der er als Dandy entflieht.
Untätig, als Kunstwerk existierend, protestiert er gegen den bar-
barisierten nützlichen Menschen. Er erwirbt weder, noch leistet er
überhaupt, das erste aus freiem Willen, das zweite aus Notwendigkeit.
Die Kunst, an sich ihm vorbestimmtes, einzig mögliches Gebiet
der Leistung und damit ihm einen unangreifbaren Erwerb vermittelnd,
versagt sich seinem bloß formalen Vermögen. Da er nirgends genug
freier Künstler ist, in unabhängiger Produktion sich auszudrücken,
entflieht er auch der Versuchung, eine zweckfreie Leistung zum
Gelderwerb auszumünzen.

Dieser Notwendigkeit sind andere Dandys kaum ausgewichen.
Ihre freie aristokratische Darstellung wird stets durchbrochen durch
den schmerzvoll empfundenen Zwang zum Gelderwerb. Sie werden
in unmittelbare Beziehung und Abhängigkeit von der ihnen ver-
haßten Umwelt gebracht; sie müssen, wie BARBEY D'AUREVILLY,
BAUDELAIRE, WILDE, der Presse dienen, die ihnen eben als Ver-
körperung der sich verplattenden Zeit erscheint.

Der Mangel an freier Schöpferkraft, die eigentümliche Doppel-
stellung von Freiheit und Abhängigkeit, in die der Dandy in seiner
Repräsentation sich begibt, zeigt sich hier noch einmal beleuchtet
und in das Werk selbst eingedrungen. Die Unfähigkeit zur schöpfe-

rischen Freiheit zwingt ihn, sich in oppositioneller Reaktion gegen die Umwelt zu befriedigen, auf die er seinen Mangel als Ursache bezieht. Diese Opposition zwingt ihn wieder in den Wirtschaftsmechanismus hinein, gegen den er sich hat erheben wollen. Er zweckt einmal auf Erwerb ab, zum anderen auf Wirkung und Erfolg, ohne die seine Opposition sinnlos. Er, der nichts hat tun wollen, als den Realitäten zu entfliehen, in stolzer Opposition sich zu halten, wird durch geldliche Not zu Kärrnerdienst gezwungen, aus Mangel an freiem Schöpfertum zur Profanisierung seiner Kunst in der Wirkungsabsicht. Ohne ursprünglichen Willen zur Leistung drängt Existenznot ihn der Arbeit entgegen, seiner Natur nach der Kunstproduktion, und hierzu angetrieben wird er sich sogleich seiner Ohnmacht bewußt. Er wird im Ideale beginnen und die freie, zweckfreie Kunst suchen. Er peitscht sich über seine Sterilität, über seine Furcht vor der künstlerischen Tat, der er sich nicht gewachsen weiß, hinweg. BAUDELAIRE, der langsam und mühselig arbeitete, suchte die Wohnungen seiner Freunde auf, angeregt durch neue Umgebung und ohne Störung zu arbeiten. Er kam mit der fertigen Arbeit im Kopfe, er ging nach ein und zwei Tagen, ohne ein Wort geschrieben zu haben¹⁾. WILDE kleidet sich wie BALZAC in eine Mönchskutte, umgibt sich mit den Werken dieses unermüdlichen Genies, schreibt am Schreibtisch CARLYLES, sich zum Schaffen zu inspirieren²⁾. Doch unter seinen Händen schon wandelt diese Arbeit sich in Wirkungsabsicht. Der innere Antrieb schöpferischer Mächte fehlt, der Zweck nach außen muß sie aus dem Subjekt herauspressen. Das freie Schöpfertum wird abgetan; der Zweck nach außen wird mit zynischer Offenheit erfaßt, wie in WILDE sie sich äußert. Hier hat die Ohnmacht zur zweckfreien Kunst, die Notwendigkeit, künstlerische Tätigkeit zum Gelderwerb auszubeuten, eine zynische und das Subjekt wiederum befriedigende Haltung hervorgebracht. Die Unwertigkeit der Produktion wird zum bewußten Betrug, worin alle Dandyziele erreicht werden, Aufsehen, billige Abfertigung eines verachteten Publikums, der Triumph, es um die Mittel der Opposition gegen es zu prellen. So steht WILDE als überlegener, spottender, zynischer Spieler da und bleibt auch in seinen Komödien Dandy.

In all diesen Wandlungen bleibt dem Dandy die Resignation nicht verborgen. Durch die vorgegebene freiwillige Nutzfreiheit seiner Existenz schimmert immer wieder die unfreiwillige Nutzlosigkeit durch. Er fühlt im innersten Grunde, daß nur Werk und Tat das Leben rechtfertigen. Das Werk ist ihm versagt geblieben; die verräterische Sehnsucht zur Tat führt ihn oft genug in die Nähe

¹⁾ CRÉPET. ²⁾ SHERARD; Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

des verhaßten nützlichen Menschen, in bloßer Nützlichkeit die geheime Qual der Nutzlosigkeit aufzuheben. BAUDELAIRE klagt am Ende seines Lebens, daß er noch nicht das Glück eines verwirklichten Planes genossen habe¹⁾. BARBEY D'AUREVILLY, als Wahlagitator erfolgreich, bezeugt eine stolze, freudige Genugtuung, die dem Bewußtsein, geleistet zu haben, entspringt²⁾. Selbst WILDE genießt unverkennbar die positiven Seiten seiner Redakteurstellung, Leistung, Verantwortung, Nützlichkeit³⁾.

Beide Möglichkeiten, Ruhen und Verwirklichen in schöpferischer Freiheit, gliedrisches, befriedigendes Sicheinfügen in den sozialen Zusammenhang vermag der Dandy nicht zu verwirklichen. Daß er vortastend zu ihnen strebt, verrät Bewußtheit seiner Lage, der er ohnmächtig nicht entflieht. Er bleibt ablehnend, oppositionell, ohne wahre Freiheit, ohne willige Einfügung, auf stolze Tatenlosigkeit bedacht und doch mit den schwierigen Kompromissen belastet, die eine komplizierte, zwischen den Polen sich haltende Stellung mit sich führt.

V. Das System des Dandy.

Das System des Dandy zu umreißen, müssen die gemachten Bestimmungen noch einmal zusammengefaßt werden; sie laufen in ihm zusammen und finden hier eine neue Wendung. Nirgends zeigt sich mehr, daß bei Erfassung eines geschlossenen Typus alle Trennung künstlich und es notwendig ist, das Getrennte stets als eins zu begreifen. Hier gibt es keine Charaktereigenschaften, die für sich zu erfassen, sondern nur ein Ganzes, worin das einzelne sich als sinnvolle Beziehung einbindet, wie das Ganze letztlich nur existiert als einende Fülle des einzelnen. Dazu wird im System deutlich, daß jede über den Dandysmus gemachte Bestimmung sogleich ihre Relativierung verlangt, wenn sie zur Wahrheit eines Typus führen soll. Diese Bestimmungen sind Richtungen, nicht fixierte Tatsachen. Die Wahrheit eines Typus ist letzthin kein Objekt, das den rationalen Erfassungsmitteln der Wissenschaft unmittelbar zugänglich wäre, sie ruht nicht in der einzelnen Bestimmung, nicht in deren Summe oder abstrakt Allgemeinem, sie erschließt sich vielmehr als der Erfolg vieler scheinbarer Wiederholungen.

Die Bestimmungen, die über einen Typus zu machen sind, werden so oft wiederkehren, wie sie untereinander in neue Beziehungen zu setzen sind; sie werden jedesmal, trotzdem sie die gleiche Signatur

¹⁾ CRÉPÉT. ²⁾ GRÉLÉ. ³⁾ SHERARD; Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

tragen, in einem neuen Zusammenhang einen neuen Komplex bilden. Als Wesen die Einheit eines Sinnes, existiert ein solcher Typus als Erscheinung doch nur in der Fülle seiner Beziehungen, deren Einheit, dem empirischen Auge unzugänglich, nur im Lichte einer Intuition ergriffen werden kann. Diese Intuition, unmittelbar ausgesprochen, schüfe Philosophie oder Kunst. Die Wissenschaft hält freilich die Intuition fest, doch sie vermittelt mit ihren Mitteln. Sie vergißt nicht, daß der Typus, als unmittelbares Erkenntnisobjekt, ihr metaphysisch bleibt, und entfaltet ihn empirisch, wie er ihr ursprünglich empirisch gegeben, als Fülle seiner Beziehungen. So läßt sie die Intuition aus der Darstellung als unmittelbar sichtbar entschwenden und sie nur durchscheinen als die Vorsicht, die keine einzelne Beziehung verabsolutiert, nie glaubt, in fertiger Formel das Wahre ausgesprochen zu haben, doch gewiß ist, daß aus der Fülle der sich schneidenden, selbst vielleicht widersprechenden Beziehungen die einige Intuition der Wahrheit sich übermittelt.

1. Die Mode.

Der Dandy lebt dem Ziele der Herrschaft. Diese Herrschaft soll errungen werden mit den Mitteln einer ästhetischen Haltung, sie soll errungen werden über die Gesellschaft im Medium der Mode. Zu diesem Ziele spannt der Dandy seine Wirkungsmittel in ein System ein.

Daß der Dandy eines Systems bedarf, zur Herrschaft zu gelangen, offenbart seine Schwäche, die Eigentümlichkeit des Mediums, worin er wirkt, die seiner Wirkungsmittel. Sein System gründet sich auf die Macht, die der Mode im Bereiche der Gesellschaft zukommt. Diese Gesellschaft, in einem vorigen Kapitel in ihrer metaphysischen Ganzheit betrachtet, war als Fülle der Zeit bestimmt; wird sie hier real gesehen und im Verhältnis ihrer einzelnen Glieder untereinander, tragen nur wenige erlesene Geister die Fülle der Zeit wahrhaft in sich, hingegen die Gesellschaft in ihrer praktischen Ganzheit als Mode und Konvention existiert. Die Güter der Vergangenheit, auf die sie sich gründet, gehören ihr nicht als lebendiges, verstandenes Eigentum, sondern als konventionelle Überlieferung, starrer, unreflektierter Rahmen; die Bewegungen der Gegenwart erschüttern sie nicht mit der unmittelbaren Gewalt, mit der sie sich im Gehirn großer Männer auslösten, abgeschwächt, der konventionellen Form angelehnt, empfängt sie die neuen Mächte im Gewande der Mode. Ihr Geist spielt mit den neuen Ideen, deren mächtige Geburt sie kaum ahnt, sie hüllt sich in Formen, die ein größerer Kunstgeist ihr an die Hand gibt und verdünnt und verfälscht sie mit subjektiven

modischen Einfällen. So erscheint ihr der pulsende Atem der Zeit in Form der Mode und überkräuselt als belebender Wind ihre starre Fläche, ohne sie bis zum Grunde aufzuwühlen. In dieser gemäßigten Form ist sie dem Neuen offen; es bildet keinen zerstörenden Gegensatz mehr zu ihr, es schmeichelt sich freundlich als beliebte Abwechslung im langweilenden Gleichmaß ein, es bildet leise unauffällig um, sinkt dann als Bodensatz unter oder wird bei dauerndem Werte der unreflektierten Konvention einverleibt. Mode tritt damit in der Gesellschaft als ein neues Besonderes auf, das den Rahmen des Allgemeinen nicht sprengt, als Mode selbst im Zentrum der allgemeinen Aneignung steht — dann aufhört, Mode zu sein, indem es ausgeschieden oder selbst Allgemeines wird, um einem neuen Besonderen zu weichen.

Die Verquickung des Dandy mit der Mode fand sich möglich durch ihre Existenz als ästhetische Form, notwendig durch seinen Mangel an schöpferischem Geist, der ihn in dieses Gebiet der Repräsentation und Formalität bannt, das Herrschaft mit formalen Mitteln gestattet; endlich verleiht sie diese Herrschaft unmittelbar und ohne das Ringen aufreibender Gegensätzlichkeiten. Nur den krönt die Gesellschaft, der ihr zur Mode wird; sie unmittelbar zu beherrschen, muß der Dandy diesem Gesetze gehorchen, er muß sich zur Mode machen. Listige Umstürzler, eitle Künstler haben sich dieses Gesetzes bedient, durch geschickte Propaganda von sich reden und zur Modepflicht zu machen, von ihnen eine lanzierte Meinung zu hegen — der Dandy geht weiter, er wird die Mode selbst, er erscheint der Gesellschaft als deren unmittelbare Verkörperung. Er wird hierdurch einmal ungeheuer stark, denn er macht es der Gesellschaft unmöglich, ihm zu entfliehen. Die Mißgunst der Gesellschaft, oft stark genug, einen großen Staatsmann zu fällen, immer bereit, das Bedeutende mißzuverstehen und zu unterdrücken, bleibt ohnmächtig gegen ihn; es liegt nicht in ihrer Willkür, ihn zu bejahen oder zu verneinen, nicht überhaupt in äußeren Zufälligkeiten; der Dandy ist nicht in Mode, sondern sie selbst, und die Gesellschaft kann ihn nicht aufgeben, ohne ihren eigenen Begriff zu verneinen.

Diese Einnistung des Dandy 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 Dandy durchdringt. BARBEY D'AUREVILLY erkennt dieses Verhältnis des Dandy zum gesellschaftlichen Formenkodex: „Der Dandysmus tändelt mit der Regel und respektiert sie dennoch. Er leidet unter ihr und rächt sich an ihr, während er sich ihr fügt, er beruft sich auf sie, während er

ihr entschlüpft, er beherrscht sie und läßt sich von ihr beherrschen¹⁾.“ Zugleich liegt hierin die Grenze des Dandy und die Notwendigkeit, seine Macht in ein System zu gründen. Indem er durch die Gesetze der Mode herrscht, hat er sich ihnen unterworfen und der freien Wirkung entsagt. Die Wirkung der Mode ruht nicht in substantieller Fülle, sondern dem Reiz des Wechsels; ihre dünne Substanz bedarf der dauernden Unterstützung durch das Neue, Unerwartete. Der Dandy, auch an dieses Gesetz des Wechsels gebunden, besitzt über das Modische hinaus seinen Rückhalt in der Repräsentation einer Idee. Sein Neues, das er der Mode bringt, will nicht um seiner selbst willen gewertet werden, es will zugleich ein formal Höheres sein, einen Typus ausdrücken, der seinen Halt in den ewigen Gütern der Kultur findet und im Gewand der Mode seine aristokratische Besonderheit erscheinen läßt.

Diese Idee, um in der Mode zu wirken, muß verhüllt auftreten, als sie selbst erscheinen, ohne es doch zu sein. Hierin liegt die erste Berechnung des Dandy, mit der er sich auf die Mode richtet. Ohne einen Gegensatz zur Zeit zu bilden, muß das vertretene Ideal im modischen Gewand als dessen tragender Körper erscheinen; als die höhere Idee der Mode selbst, deren Vollendung von innen heraus, zu der die Gesellschaft bewundernd emporblickt, unfähig, sie zu erreichen, und dennoch unwiderstehlich zu diesem Ziele angestachelt. Die Fähigkeit des Dandy, Mode zu werden, muß in deren Eigenheit als echte ästhetische Form sich wahrhaft und göltig verwurzeln, sie muß die Verquickung von Aristokratie und ästhetischer Formüberlegenheit voraussetzen, wie die Renaissance sie gebar, es muß der Gesellschaft noch gegenwärtig sein, daß Mode in tieferer Ausprägung nicht nur äußerliche Hülle, sondern auch Darstellung kulturellen Gehaltes ist, sie muß noch das Ideal ästhetischer Geformtheit achten — günstige Umstände, die BRUMMELL stützen. Für ihn geht die vertretene Idee am restlosesten in dem modischen Rahmen der Zeit auf. Er ist stets Kavalier und ohne prophetische Züge, die späteren Dandys nicht fernbleiben. Diesen nachfahrenden Dandys fehlt oft der sichere Instinkt, daß in der prophetischen Idee das Dandytum stirbt. In ihrer Eigenheit als betonter Gegensatz einer Zeit, der den konventionellen Rahmen sprengt, ist sie eben die Gegenformel dandyhafter Verhüllung und der Notwendigkeit, aus ihr Macht zu ziehen; sie will ein Neues hervorbringen, der Dandy ein Altes darstellen; sie will in rücksichtsloser Selbstentblößung ihre substantielle Überlegenheit offenbaren, die Idee des Dandy mit unendlicher Mühe die Schwäche ihrer bloßen Formalität verbergen.

¹⁾ B. D'A.

Damit sind die bestimmenden Faktoren, die das System des Dandy hervorbringen, angedeutet. Das Ziel dieses Systems ist Macht über die Gesellschaft, das Medium seiner Wirksamkeit die Mode, der tiefere Ursprung seiner Machtmöglichkeit eine prästabilisierte Harmonie zwischen machtstrebendem Individuum und zu unterwerfender Zeit, Existenz der Mode als ästhetische Form, verhülltes Eingehen eines wirksamen Kulturideals in sie, das die Zeit noch respektiert — sodann die Notwendigkeit des Systems überhaupt: die vertretene Idee ist bloß formal und zwingt zu systematischer Verhüllung ihrer Formalität; die Wirkung der Mode ruht im Wechsel und unterwirft den in ihr Existierenden ihrem Gesetze, systematisch das Neue zu bewirken, ein Gesetz, dessen praktische Auswirkung sich eng an die Notwendigkeit des Dandysystems anschließt, stets über die Formalität seiner vertretenen Idee hinwegzutäuschen.

2. Das System als Schauspiel.

Damit erscheint dieses System als ein zum Grundsatz erhobenes Schauspiel. Der Dandy wirkt sich als Schauspieler aus, sein Leben entbehrt der Handlungen, die zweckfrei der Innerlichkeit entströmen. Als Zweck jeder dandyhaften Äußerung erscheint die Wirkung; so modifiziert diese Absicht als Filter oder Brechung die freie Äußerung des Dandy und will als unentbehrliches Werkzeug des Verstehens festgehalten werden, wo er sich nur in der Erscheinung entfaltet.

In diesem Schauspiel, dem ihm nahe anhängenden Begriff der Pose, ist eine der wichtigsten und kompliziertesten Bestimmungen des Dandytums überhaupt erreicht. Diese Begriffe können vom getätigten Dandytum nicht abgelöst werden, ohne es selbst aufzuheben. Wenn BAUDELAIRE bemerkt: „Der Dandy muß ohne Unterlaß dem erhabenen Wesen sich anzunähern streben; er muß leben und schlafen vor einem Spiegel¹⁾“ — so ist dies keine Aufforderung zur Eitelkeit, sondern zur unwankenden Bewußtheit, worin die Rolle festgehalten wird. BRUMMELLS Leben in seiner Totalität wird von diesem Prinzip bewußten Spiels durchdrungen, und mit einer Strenge, die er allein aufbrachte. Sein Leben, von seinem frühen Ehrgeiz in Eton und Oxford an, in seinem sicheren Aufsteigen in London, seiner unfehlbaren, unangreifbaren Herrschaft, selbst spät noch in Calais und Caen, war das große, vollendet durchdachte und ausgeführte Schauspiel eines Mannes, der nie sich vergaß, nie sich vergessen konnte, fast nichts tat, außer um zu wirken, und der wirkte, wo er nur immer

¹⁾ Mon cœur.

etwas tat¹⁾. Von WILDE überliefert SHERARD einige Bemerkungen, die WILDES Verhältnis zum Schauspielertum beleuchten. Er macht WILDE in Paris mit dem jüngeren COQUELIN bekannt und schreibt: „COQUELIN bekam von meinem Freunde keinen großen Eindruck, und ich glaube, daß OSCAR WILDE im allgemeinen bei Schauspielern überhaupt keinen großen Erfolg hatte. Diese mögen seine Affekation, obgleich sie harmlos war, als Eingriffe in ihre Domäne angesehen haben²⁾“. Als der große Schauspieler IRVING nach den Vereinigten Staaten reiste, überraschte ihn nichts verdrießlicher, als in den dortigen Journalen auf seine äußere Ähnlichkeit mit WILDE aufmerksam gemacht zu werden. SHERARD erklärt das Verhalten IRVINGS treffend mit der Abneigung, die der echte Schauspieler beim Anblicke eines Dilettanten hegt, der auf der Bühne des Lebens agiert. Er fügt hinzu, daß WILDE immer seine erbittertsten Gegner unter den Schauspielern gefunden habe³⁾. Schauspielerte WILDE — und kein Mensch war künstlicher, bewußter, posierter als er —, so konnte das Mißfallen der Schauspieler nicht ausbleiben. Für große Schauspieler wie IRVING war Spielen nicht Posieren, sondern Gestaltwechsel, selbstlose Hingabe an eine größere Wesenheit, die er im Worte des Dichters wie seine eigene empfing. Für einen solchen Schauspieler erscheint Gestaltwechsel auf der Bühne des Lebens, nicht erzwungen durch Überlegenheit und heilige Weihe der Kunst, sondern zum Zwecke der Wirkung als unwürdige Komödie, Posiertheit aber vollends als Äußerlichkeit und schlechte Schauspielerei. Diese Posiertheit ist Merkmal äußerlichen Schauspielertums, das seine Rollen von außen her erfaßt und sie als schlechte Manier mit ins Leben hineinzerrt. Wurde WILDE von der großen Begabung verachtet, so von diesen kleinen — in ihren Augen wenigstens — durchschaut und mit der nüchternen Überlegenheit des Eingeweihten abgetan, der glaubt, mit den Wirkungsmitteln seines Gegenübers vertraut zu sein.

Mit Schauspielertum, Posiertheit auf der einen Seite, auf der anderen Vertretung freier aristokratischer Menschenwürde, jene das absolut Unechte, Unwahre, diese von der Echtheit und Wahrheit unabtrennlich — sind scharfe und unaufhebbare Gegensätze gegeben. Werden diese Begriffe als feste unwandelbare Bestimmungen genommen, ist der Widerspruch freilich nicht aufzulösen. In Wahrheit drückt sich die reife Fülle eines hochstehenden Bewußtseins in

¹⁾ Auch BARBEY D'AUREVILLE hebt die Geste des Schauspielers im Wesen des Dandy hervor: „Wenn ein Dandy ein Redner wäre, würde er wie Perikles die Arme unter dem Mantel verschränkt halten“ B. D'A.

²⁾ SHERARD: Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

³⁾ SHERARD: Osc. W.

der Kraft aus, die in ihm bildbaren Gegensätze zu synthetisieren, eine Kraft, die zunimmt den Höhepunkten einer Kultur zu und mit deren Absinken selbst wieder absinkt. Ihr Gang im Bewußtsein erscheint als eine Entfaltung der Reflexion, die aus geschlossenem, allgemein gerichtetem frühem Bewußtsein sich erhebt, als Verstärkung der Ichbezogenheit bis zum Ausgleich des Allgemeinen und Individuellen im entfalteten, schöpferischen, freien Bewußtsein; sie endet als bloße Ichbezogenheit, ohne noch unterbaut zu sein vom Allgemeinen. Die aus der Reflektiertheit geborene Freiheit entartet in Willkür. So ist kulturelles Bewußtsein nur dort vorhanden, wo es an dieser Doppelbestimmung des allgemeinen Untergrundes und seiner subjektiven Durchreflektiertheit teilnimmt, damit auf der Grenze sich hält zwischen dem Wahren und Unwahren, dem Echten und Unechten. Auf dieser Grenze nur blüht die erfüllte Freiheit auf, die Vorläuferin späterer Entartung. Einmal geboren, hält sie nicht bei der fruchtbarsten Mischung ihrer Elemente ein; der Prozeß schreitet fort, und an seinem Ende erscheint das rein ichbezogene Individuum, im Bereiche der Kunst der ästhetische Spättypus. Noch erfüllt, war dieser Typus in seinem Bewußtsein und in seiner Produktion synthetische Einheit; seine Reflektiertheit band sich in sein objektiv gültiges Produktionsvermögen ein und wurde in ihm wahr und echt, es erschien als notwendige Bewußtheit, die unerläßlich zum künstlerischen Schaffen überhaupt. Sein Produkt wirkte mit der Gewalt tief ergriffener Dinglichkeit, in die seine Bewußtheit hinabgetaucht war.

Erst im Barock wird die Doppelbestimmung im Bewußtsein des ästhetischen Subjekts zum Zwiespalt in seinem Werk, die Synthese zwischen objektiver Allgemeinheit und subjektiver Reflexion wird nicht mehr zwanglos im Produkte selbst geleistet; sie zu leisten wird nun vom Betrachter gefordert und stellt ihn vor eine unlösbare Aufgabe. Während in der gebundenen Kunst der Beschauer die Dinglichkeit genoß, die Reflexion des Künstlers aber nur als den schönen Willen empfand, der Dinglichkeit selbstlos zu genügen, scheidert an der Kunst des Barocks der erfassende Begriff; jede gemachte Bestimmung verlangt sogleich zurückgenommen zu werden. Man betrachtet seinen aufdringlichen Prunk, die herausfordernde, theatrale Pathetik seiner Gesten, die Falschheit seines Gefühls und seine Neigung zur Täuschung, die selbst auf das Material übergreift, und will es als verlogenes Schauspiel abweisen; man wendet sich auf den überlegenen Schwung seiner Entfaltung, seine Organik in sich, seine unendlichen, berausenden Flüsse, die einer reichen Lebendigkeit entquillen; und dieses Barock ist an Kraft und echtem Bauwillen nicht weniger mächtig als die Renaissance, kaum weniger

ursprünglich gewachsen. Diese Kunst existiert in einer ungelösten Doppelheit ihrer Begriffe, die das Bewußtsein des Betrachters gewaltsam einspannt und ihre Wirkung erhöht, indem sie wirkend jedem Begriffe entschlüpft. Sie ist echt, insofern sie nur aus einer reichen Lebendigkeit möglich, verlogen, insofern die Subjektivität in ihr sich freigemacht und den Stoff einem ihr fremden Ziele, der rücksichtslosen Wirkung auf den Betrachter unterworfen. Die Kunst verliert in dem Maße an gültiger Substanz, wie die verselbständigte Reflektiertheit das Subjekt korrumpiert. Die wirkende Repräsentation, als subjektive Absicht, löst die Herausstellung der Dinglichkeit, die gültige Objektivität ab.

Dieser Prozeß, worin nun allmählich das tiefere Objektivsein des ästhetischen Subjektes erlischt und nur seine Reflektiertheit als Willkür fortwuchert, verläuft selbst notwendig und mit unheimlicher Konsequenz. Als Glied in einen höheren, schicksalhaften Prozeß eingeflochten, zieht das Subjekt aus der Teilnahme an ihm seine übersubjektive Gültigkeit und Echtheit; seine Willkür erscheint als notwendig, seine Unechtheit als echt, seine Unwahrheit als wahr; das tiefer Objektive existiert in ihm fort als die Notwendigkeit des Prozesses. So wird in letzter Ausprägung dieser Typus Darsteller einer Unechtheit, die als Echtheit erscheint, zugleich aber die Unechtheit durchscheinen läßt, und der auf die Umwelt eine Wirkung tut, verwandt der Wirkung des Barocks: er läßt alle einseitigen Bestimmungen an sich scheitern, seine Echtheit muß als Unechtheit, seine Unechtheit als Echtheit zugleich genommen werden.

Diese Doppelheit der Bestimmung durchzieht durchgängig das versubjektivierte Bewußtsein des ästhetischen Spättypus. Dieses späte ästhetische Subjekt erlebt sich als leidend, und gewiß taucht dieses Leiden echt in ihm auf; es hebt es in seine Reflexion, es analysiert es, es stellt es nach außen dar, preßt diesem Leiden den letzten Tropfen Genuß aus, den es zu schenken vermag; dieses Leiden wird zur Selbstbefriedigung, zur Komödie, gewiß, daß es unwahr ist, in seiner Geburt schon den Keim zur Unwahrheit in sich trug und das Subjekt nur in notwendiger Willkür diesen Keim entfaltetete. Das Subjekt hat die letzte Echtheit des Leidens verdorben, es ahnt angeekelt die Komödie, die es sich, der Umwelt vorspiegelt, es schlägt um und wird stoisch, zynisch. Diese Regungen sind echt in ihm, es kommt zu seiner Wahrheit, indem es sich von seinem Leiden ablöst, das unecht geworden ist, aber diese neue Wahrheit ist eine neue Komödie. Dieser Stoizismus, Zynismus werden zum Schauspiel, zur Maske des Leidens hinter ihm, dessen Echtheit zwar verdorben, das als schicksalhaftes Leiden jedoch echt und unhebbbar bleibt.

Zugleich bemächtigt sich das Subjekt seines Stoizismus, seines Zynismus wie zuvor seines Leidens, es genießt sie, es stellt sie dar, es verdirbt deren letztes Echtes und hat darin seine Echtheit erreicht. Dieses Subjekt richtet seine Begeisterung auf die Kultur, auf den aristokratischen werthaltigen Menschen — werden diese Mächte dem tragischen Umwandlungsprozeß widerstehen? Sind sie, weil sie ihm nicht widerstehen, schlechtes Schauspiel, anekelnde Pose? In dieser Umwandlung erst zum Selbstgenuß, Repräsentation, Wirkungsabsicht erreichen sie, von der Einheit des Subjekts her gesehen, ihre Echtheit, sie werden ihm zur zwanglos geäußerten Natur.

So erscheint letzthin das ganze System des Dandy zwar als bewußtes Schauspiel, in Ursprung und Tätigkeit aber nicht willkürlich; Schauspiel, Posiertheit sind Bestimmungen, die schicksalhaft die Totalität der Dandyexistenz durchziehen, sein System nur deren mehr oder minder zufällige Form, erzeugt aus der Absicht einer bestimmten Wirkung. Damit ist dieses Schauspiel, wenn es vollendet herausgestellt, frei von der Angreifbarkeit äußerlichen Schauspielertums, falscher Posiertheit; es wirkt als Darstellung des zur Kunst gewordenen Menschen, der nichts banal, nichts ohne bewußte Kunstabsicht tut, damit mehr ist als Schauspieler, er ist zugleich selbst das gespielte Stück. Seine Veräußerlichung in der Reflexion hat ihn der schöpferischen Kräfte beraubt, des Glaubens an den Wert der Realisation überhaupt, aber sie hat ihm das formale Vermögen des Geschmacks gelassen und sein eigenes Subjekt als Gegenstand seiner geschmacklichen Darstellung. Dieser Geschmack ist ihm unverlierbar und bildet die notwendige Voraussetzung, wenn es die Echtheit seines Schauspiels in der Erscheinung ausdrücken will; er ist der gültige Inhalt, durch den die Notwendigkeit des schicksalsvollen Kulturprozesses sich verkündet. Das Individuum hat in seinem Bewußtsein die Umwandlung von unreflektierter Echtheit zum Schauspiel vollzogen, nun hebt es als Erscheinendes in seinem Geschmack dieses Schauspiel wieder auf, indem es in ihm sein Schauspiel als echt darstellt. Seine Existenz selbst wird zu einem echten ästhetischen Phänomen, worin die Begriffe Schauspiel, Schauspieler, Poseur verschwinden und nichts bleibt als es selbst und seine unangreifbare Überlegenheit.

Damit ist dieses Schauspiel wieder ein Stück zweiter Natur. Es wandelt sich in ein überlegenes ästhetisches Phänomen um. Die Wirkung dieses ästhetischen Phänomens nun ist notwendig von dem des unmittelbaren Lebens verschieden. Sie wird sich zum Leben selbst verhalten wie der Anblick eines Schauspiels zu einem wahren Ereignis:

das Schauspiel mag tiefer wirken als die Wirklichkeit, der Betrachter hört hingegen nie auf, es als kunstvolle Illusion zu nehmen. Er kann sich der Suggestion dieses Schauspiels nicht entziehen, es beschäftigt ihn zu lebhaft, als daß er zu den Mitteln dieser Illusion vordränge. Er wird, wenn die Kraft unmittelbaren Erlebens seine analysierende Reflexion überwiegt, der Wirkung des Dandyschauspiels willenlos unterliegen, wie er überhaupt einer mächtigen Persönlichkeit unterliegt. Der reflektierte Betrachter hingegen wird bemerken, daß hier nicht Natur, sondern Kunst wirkt, er wird analysieren und doch schwerlich die Wurzeln dieser Wirkung finden. Er sieht bestenfalls Kunst, Schauspiel und kann es doch nicht verdammen. Er wird nirgendwo das Unvornehme, das schlecht Geschauspielerte, falsch Posierte entdecken, das der Aristokratie des Dandy widerspräche. Dieser Dandy ist immer frei und ungezwungen, echt weltmännisch beweglich und erstaunlich angenehm. Er gibt seine Raffinesse absolut einfach und selbstverständlich, seine Künstlichkeit absolut natürlich. Der Betrachter muß sich gestehen, daß hier die Unnatur zur Natur geworden sei und dieser liebenswürdige, raffinierte Unterhalter, dieser ausnehmend und wohltuend elegante Mann keine weiteren Hintergründe besitze. Doch wird er vielleicht staunen, daß dieser Kavalier eine Wirkung ausübt, die nur ihm zukommt. Er ist dem Betrug zum Opfer gefallen, der in dem System des Dandy liegt.

So wird im Dandy nicht das Schauspiel selbst durch das System hervorgebracht — wenn aber der Betrachter stets staunend vor diesem Schauspiel steht, stets verhindert, die vom Dandy ausgehende Bezauberung zu brechen und sich analysierend in intellektueller Einsicht über sie zu erheben: so gründet dieses Faktum sich im System des Dandy, seinem bewußten Willen zur Undurchschaubarkeit.

3. Entfaltung des Systems und seine Prinzipien.

Als die Wirkungsfaktoren, durch die der Dandy seine schwache formale Gewalt stützt, werden immer drei gefunden, die überall wiederkehren und stets sich gegenseitig durchdringen: Überlegenheit, Verblüffung, Verhüllung. Betonte Überlegenheit in Situationen, die den gewöhnlichen Menschen fortreißen, verblüfft, die Verblüffung verhindert den erkennenden Blick auf das Subjekt, sie verhüllt, in der Verhüllung bleibt der Dandy wieder überlegen.

Diese drei Faktoren durchdringen beide Seiten dandyhafter Entfaltung, seine Existenz als äußere ästhetische Form, seine geistige Haltung. Beide Seiten sind in der Existenz des Dandy eins und nur zum Zweck der Analyse trennbar. Es gibt für den Dandy kein Außen,

das nicht zugleich ein Innen wäre, kein Innen, das nicht zu einem Äußeren werden müßte. Seine sichtbar ästhetische Form drückt nur ein inneres Prinzip aus.

Die Überlegenheit der ästhetischen Form, die Darstellung eines Sondertypus in ihr wird immer im System festgehalten werden müssen als Möglichkeit des Dandy überhaupt, sich der Gesellschaft vorbildlich zu machen. Je größer er als Dandy ist, desto sicherer ruht er in der Macht seiner Vorbildlichkeit, d. h. seine Überlegenheit, die als bloß formal freilich stets die Verstärkung der Verblüffung und Verhüllung fordert. Überwiegend auf sie stützt sich die Erscheinung BRUMMELLS. Sein Kostüm ist ein zurückhaltendes überlegenes Kunstwerk, seine Lebenshaltung bis in die letzte Einzelheit das Vornehme selbst. Nichts ist ihm verhaßter als die Aufdringlichkeit des Beautums. Wenn Georg IV. als Prinz von Wales sich mit einer ungewöhnlich großen Schuhschnalle schmückt, wenn er auf seinem ersten Hofball in leuchtend rotem Seidenrock erscheint mit weißen Halskrausen, die weißseidene Weste reich mit bunten Fäden gestickt und den Hut mit fünftausend Stahlperlen besetzt¹⁾ — so ist dies grobes, durch bloße Überraschung wirkendes Beautum und der ausgeprägte Gegensatz zu den Brummellschen Prinzipien. Freilich erfand auch BRUMMELL, er führte einen neuen Frack ein, er machte es zur Mode, in weißen Stulpenstiefel zu reiten, er war Erfinder einer berühmten Kravatte; aber er förderte den Geschmack. Auch er verblüffte mit seinem Kostüm, doch auf die feinste, unwiderleglichste Art, indem er mit ihm stets überraschte und doch unauffällig gefunden werden mußte. Für ihn war Kleidung nur der Beginn, der erste Anreiz, das wahre Geheimnis blieb er selbst. „TREBECK (BRUMMELL) begann mit der Kleidung, verzichtete aber bald darauf als unwürdig oder undurchführbar. Er verachtete es, seinen Ruhm mit seinem Schneider zu teilen, und war vielmehr verstimmt, eine prächtig erfundene Weste, die fast einzig in ihrer Art, noch vor Ende ihres Honigmonds den Leib eines hübschen Lehrlings schmücken zu sehen. Er war es bald müde, Mänteln, Hüten, Wagen und Hosen Namen zu geben. Seine Röcke und Wagen wurden durch andere fast in demselben Augenblick nachgeahmt, als er sie in die Öffentlichkeit brachte; und da es sein Ehrgeiz war, unnachahmbar zu sein, fand er es weit besser, auf all diese äußerlichen Besonderheiten zu verzichten und sich allein der namenlosen Anmut vornehmer feiner Leichtigkeit anzuvertrauen, die er wirklich in bemerkenswertem Maße besaß²⁾.“ So erhob er sein Inneres zu bestimmender Wirkung, während sein Äußeres es zu sein schien; er ließ die Gesellschaft im Anblick einer

¹⁾ FITZGERALD: George IV. ²⁾ GRANBY.

unfaßlichen Vollkommenheit verzweifeln. Er wurde berühmtes, unwidersprochenes Vorbild, er schuf einen neuen Typus, den selbst fähige Männer vertraten. GRONOW berichtet von SCROPE DAVIES: „In seiner Haltung und äußeren Erscheinung vertrat er den echten Brummellschen Typus, alles Auffällige wurde sorgfältig vermieden. Er war ruhig und zurückhaltend in gewöhnlicher Gesellschaft, aber voll Geist und Feuer unter Leuten, die Witz und Humor zu schätzen wußten“ — er ruft eine ungeheure Welle der Nachahmung hervor und sieht sich von den Bemühungen seiner Nachahmer umringt, die durch sorgfältigste Kopie seines Äußeren ihn zu erreichen streben. Geheime Feldzüge beginnen, das wirksame Geheimnis des Dandy auszukundschaften und seine Überlegenheit zu überwinden. Man befragt BRUMMELLS Schneider, man forscht seinen Kammerdiener aus. BRUMMELL selbst macht sich zum Lehrer und unterstützt die Lernbegierigen mit seinen Ratschlägen¹⁾. Sie kommen zu ihm und erfahren durch ihn, ob sie vornehm und nach der Mode sind oder nicht. Er wird das ästhetische Gewissen der Gesellschaft selbst, und der Umfang seines Geschmacks, der das ganze komplizierte Gewebe modernen gesellschaftlichen Lebens durchdringt, macht seine Überlegenheit absolut. Wer Anspruch auf Vornehmheit machen will, kann ihn als deren Verkörperer nicht entbehren. Seine Macht wächst unglaublich. Eine Herzogin bemerkt auf einem Balle zu ihrer Tochter, sie möchte, falls Herr BRUMMELL, zufällig sie anzusprechen geruhe, die Art dieses Mannes, sich zu geben, sorgfältig beachten, von ihm lernen²⁾. Er wird zur Seele des gesellschaftlichen Lebens überhaupt, es gibt keine gesellschaftliche Unternehmung von Rang, die BRUMMELL hätte entbehren können. Seine Anwesenheit, sein Beifall sichert den Erfolg eines Festes, seine Abwesenheit, seine Verurteilung machen es unmöglich. Die Zeitungen drucken seinen Namen sofort nach den erlauchten Gästen, und er dauert auf der Höhe dieser Gewalt nicht weniger als 15 Jahre, von 1799 bis 1815³⁾.

Von der Seite des Geschmacks her betrachtet, scheint BRUMMELLS Aufstieg selbstverständlich und nicht des Systems zu bedürfen. Er stellt einen überlegenen Geschmack zur Schau und zwingt damit die Gesellschaft, ihm nachzueifern. Indem er aber diesen Geschmack zur Schau stellt, flicht er ihn schon in sein System ein. Er ist nicht nur unmittelbar der Geschmack, er repräsentiert ihn und macht ihn bewußt vorbildlich. Zugleich besitzt er die kluge Zurückhaltung, diese Absicht zu verhüllen und nur die Gesellschaft bemüht scheinen zu lassen, sich nach seiner Überlegenheit umzubilden. Indem er als unaufdringliche ästhetische Form erscheint, verlegt er sein Inneres

¹⁾ RAIKES. ²⁾ JESSE.

in sein Äußeres, das für die wahre Wirkung genommen wird; die forschende Bemühung richtet sich auf äußere Nachahmung; der Dandy bleibt verhüllt. So ist das Äußere BRUMMELLS absolut zweckgerichtet, während es täuschend als zweckfrei erscheint und hierdurch seine Macht sichert. Das geistige Prinzip, das seine Hülle durchdringt, bleibt verborgen; eben hierdurch bleibt dem Betrachter die Wirkung dieser Hülle stets wunderbar; er stößt, stets auf sie gerichtet, irregeleitet nicht auf das wahre Geheimnis des Dandy. So ist es das System, das BRUMMELL über den geschmacklichen Menschen hinaus zum Diktator der Mode erhebt.

Das nachfahrende Dandytum kann sich mit der zurückhaltenden Vollkommenheit Brummellschen Geschmacks nicht mehr messen. Seine Wirkungsmittel gruppieren sich um, man bequemt sich mehr den äußeren Gesetzen der Mode an als BRUMMELL es getan, bei sinkender geschmacklicher Überlegenheit stützt man sich auf den Reiz des Wechsels und der Verblüffung. So führt BULWER einen neuen schwarzen Rock ein, der junge DISRAELI erscheint in Gesellschaft mit grüner Samthose und schwarzem Hemd und liebt auch in den Parks durch auffallende Geziertheit seines Äußeren zu überraschen. WILDE betont diese Tendenz des Dandy, zweifellos als Apologie seiner eigenen, in seinem Essay über WAINSWRIGHT: „Er beschloß, wie DISRAELI die Stadt als Dandy in Aufregung zu bringen, und seine schönen Ringe, seine Busennadel aus einer antiken Kamee, seine hellen zitronenfarbenen Handschuhe waren wohlbekannt und werden in der Tat von HAZLITT als Zeichen einer neuen Literaturströmung betrachtet, während sein reiches gewelltes Haar, seine glänzenden Augen, seine vornehme weiße Hand ihm die gefahrvolle und bezaubernde Auszeichnung verlieh, anders zu sein als die übrigen Menschen¹⁾.“ — WILDE selbst in seinem ästhetischen Kostüm zweckt weitgehend auf Verblüffung ab. Diese Extravaganz gibt dem Dandytum den Anschein, in die Gewohnheiten der Beaux zurückzufallen, hingegen in Wahrheit seine Prinzipien festgehalten werden. Auch dieses auffallende Gebahren ist noch getragen von dem Willen, den ästhetischen Sondertypus gegen die mächtiger werdende Bourgeoisie durchzusetzen, es ist eingeschlossen in eine festbestimmte, geistige Haltung als ihrem weltanschaulichen Untergrund, es hat keineswegs den Anspruch aufgegeben, sich für den ästhetischen Rahmen der Gesellschaft vorbildlich zu machen. SHERARD betont diese Absicht in WILDE: „Nachdem er in Chelsea seine Behausung aufgeschlagen hatte, wurde sein Haus das Stelldichein einiger hervorragender Geister des zeitgenössischen Englands. Er brachte es dahin, in

¹⁾ Stift, Gift und Schrifttum.

London als oberster Schiedsrichter der Eleganz betrachtet zu werden. Wenn die Herzoginnen ihn über die Ausstattung ihrer Schlösser befragten und die Schneider von Bond Street sich von ihm als einem zweiten Comte d'Orsay inspirieren ließen, so lernten die Dichter, die Schauspieler und Maler in ihm den „Leader“ der neuen Kunstbewegung sehen¹⁾. — Und WILDE betont seine Autorität in Fragen des höheren Geschmacks in De Profundis: „Es sind wirkliche Briefe, die sich bald an meine Urteilsgabe, bald an meinen Humor, dann wieder an meine angeborene Neigung zur Schönheit oder an meine Bildung wenden und mich auf hunderterlei Weise zart daran erinnern, daß ich einst vielen als Autorität in künstlerischen Stilfragen, einigen als die höchste Autorität galt.“ — WILDE hat die Autorität in geschmacklichen Dingen mehr gewollt als sie erreichen können. Seine Ausführungen in De Profundis verraten sein in schändlicher Demütigung doppelt aufflammendes Selbstbewußtsein; der Artikel SHERARDS ist mit der freigebigen Liebenswürdigkeit geschrieben, die er durch seine Schulung in Paris gelernt. Höhe des Geschmacks konnte WILDE zwar die Möglichkeit ästhetischen Ausdrucks geben, nicht aber die Wirkung herbeiziehen. Er konnte überlegen sein in Dingen des allgemeinen ästhetischen Rahmens, in seiner Erscheinung selbst jedoch schwer seine Eigengesetzlichkeit ausdrücken. Was in seinem Heim selbst auserlesen und von raffiniertem Geschmack, wurde auffallend, Werkzeug flüchtiger Verblüffung, sobald er diesen Geschmack in seiner Person selbst ausdrückte. In dieser Aggressivität aber schwächt der Dandy seine Stellung. BRUMMELL ruhte im stoischen Schweigen, in unangreifbarer Vornehmheit seines Kostüms; WILDE ist aggressiv in seiner Geistigkeit, in seiner Kleidung nur verhüllt durch die schnellen Florettstöße der Verblüffung. Er ist nicht selbstverständlicher Herrscher wie BRUMMELL, er erscheint in dauernder Notwehr. BRUMMELL wußte, daß nur die feinste Art der Verblüffung im Kostüm, die scheinbar ursachlose Wirkung, wie er sie übte, den Gesetzen der Vornehmheit nicht widerspräche; daß man hier nicht grob überraschen dürfe, ohne sich zu erniedrigen. Dazu hört die Wirkung der Kleidung, zu sehr auf Verblüffung gestellt, einmal auf, Wirkung zu sein; der Dandy muß sich auf seinen Geist zurückziehen; er löst sich als ästhetisches Phänomen auf. Der spätere WILDE hat diese Zwangslage erkannt und sucht nicht mehr sein Sonderdasein in seiner Erscheinung selbst auszudrücken. Er resigniert vor der Mode der Zeit, zu der er nicht dauernd Gegensatz sein kann, ohne lächerlich zu werden. Er bleibt Dandy, doch unleugbar, daß er die dem entfalteten Dandysmus unentbehrliche Seite des äußeren ästhetischen

¹⁾ SHERARD: Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

Phänomens nur noch unvollkommen betätigt. Das wundervolle Gleichgewicht, worin bei BRUMMELL Inneres und Äußeres ruhte, jenes getragen war durch dieses und umgekehrt, ist verloren. Die geistigen Tätigkeiten treten betonter in den Vordergrund.

BRUMMELLS äußere Erscheinung ist so überlegen, so lückenlos, daß sie scheint in sich selbst ruhen zu können. In Erzeugung dieses Eindrucks eben offenbart sich die geistige Überlegenheit dieses Dandy, die zuerst seine Erscheinung überhaupt hervorbringt, sie sodann geistig noch einmal durchdringt, indem er sie zweckhaft wirkungsvoll repräsentiert. Dieser Geist ist stark genug, in sich selbst betrachtet werden zu können, wobei freilich die Suggestion der äußeren geschmacklichen Form BRUMMELLS bewußt bleiben muß, seine Wirkung zu verstehen.

Als oberstes Prinzip der Erscheinung BRUMMELLS zeigte sich die Überlegenheit, sie ist auch das oberste Gesetz seines Geistes, der bewußte Wille, der seinem Dandystoizismus unterliegt. Die Überlegenheit BRUMMELLS in der Erscheinung erschien als bloße geschmackliche Form, mithin formal; die seines Geistes nimmt an der gleichen Bestimmung teil, sie ist nicht substantielle Freiheit der Verwirklichung, sondern negative Unabhängigkeit. Er zieht aus ihr zuerst ganz allgemein die Macht, die den Freien, Unberührten über den seinen Trieben und Leidenschaften Unterworfenen erhebt. Der Stoizismus wird ihm zur allgemeinen Vorsichtsstellung überhaupt, sich die Freiheit seines Spiels zu sichern. BRUMMELLS Kunst, immer unverbindlich zu bleiben, ist unübertrefflich. Er schließt sich keineswegs von den Leidenschaften der übrigen Menschheit aus, er nimmt an den vielen kleinen Trieben teil, von denen die Gesellschaft um ihn aufrichtig bewegt wird, aber er läßt immer durchscheinen, wie sehr er spielt; er verspottet, indem er scheinbar sich anpaßt und teilnimmt. Er besitzt den ganzen Apparat an Formeln, den die Gesellschaft immer bereithält, er weiß, wie man zu sprechen und zu schreiben hat, wenn man verliebt ist, er weiß, wie man trauern muß; ohne verliebt zu sein, ohne zu trauern, bedient er sich dieser Formeln, übersteigert sie leise, vorsichtig genug, nicht offen grotesk zu werden, deutlich genug, um seinen Ernst zweifelhaft zu machen. Die Frauen tragen ihm Bewunderung entgegen, er antwortet ihnen entzückend, spielend leicht, mit vielen graziösen Verbeugungen und heiter bedauernd lächelnd; seine Antwort ist die vollendetste, gefeilteste Konvention; er schlägt die Gesellschaft durch ihr eigenes Gesetz, indem er ihr zum Trotz auch da Konvention bleibt, wo sie sein Herz zu sehen wünscht. Er selbst gibt oft genug vor, verliebt zu sein, schreibt selber Liebesbriefe, deren emphatische Beteuerungen durch die Leichtig-

keit, mit der sie hingeworfen sind, verspotten, und deren Empfängerin weiß, daß BRUMMELL diese Beteuerungen an mehreren Stellen zugleich verschwendet¹⁾. So verliert er sich keinen Augenblick aus der Hand; er verspottet frei und aufs feinste die pedantische Konvention der Gesellschaft, die sie jedem freien Geiste entgegenzustellen pflegt, indem er sie wahrhaft zur Grenze seiner Beziehungen zu ihr macht.

Wird diese stoische Vorsicht aus ihrer Zurückhaltung herausgehoben, betont, so ist sie damit ein bewußtes Wirkungsmittel geworden, dem wiederum die drei sich durchdringenden Bestimmungen Überlegenheit, Verhüllung, Verblüffung zukommen. BRUMMELL hat sich der Wirkungsmöglichkeiten, die im betonten Stoizismus liegen, umfassend bedient; das Nil admirari konnte ihn mit einer eisigen Überlegenheit panzern, die um so stärker wirkte, als dieses Schauspiel des Stoizismus auf echten Untergründen, wirklicher Leidenschaftslosigkeit, kaltem Zynismus ruhte.

1811 kommt es zum Bruch zwischen BRUMMELL und dem Prinzen VON WALES, die langjährigen nahen Beziehungen wandeln sich in Feindschaft. Nichts kann bedrohlicher sein als BRUMMELLS Lage. Finanziell schon halb ruiniert und in der Hand von Wucherern, sieht er den Mann zu seinem Gegner werden, dem sein Rang eine mächtige Stellung in der Gesellschaft verleiht. Läßt die englische Gesellschaft ihn fallen oder ihren künftigen Souverän? BRUMMELLS Freunde, die schwierige Situation wohl erkennend, suchen zu vermitteln, BRUMMELL bleibt kalt, unbeweglich; er scheint mehr der Versöhnung entgegengeschoben, er bleibt unberührt, als sie scheitert. Er begegnet dem Prinzen mit erstaunlicher Überlegenheit. Ein Zufall führt die beiden Feinde im Vorraum der Oper nahe zusammen. Das Gedränge des sich leerenden Hauses treibt BRUMMELL langsam nach rückwärts auf den Prinzen und seinen Anhang zu, den er da nicht vermutet und nicht sieht. Der Prinz sieht einen Zusammenstoß voraus, kann aber, eingekeilt in die Massen, nicht fort. Ein Begleiter des Prinzen klopft BRUMMELL auf den Rücken, dieser dreht sich um und entdeckt seine Nase nur einen Fuß von der des Prinzen entfernt. Der Augenzeuge, der diesen Vorfall berichtet, fährt fort: „Ich beobachtete ihn mit scharfer Aufmerksamkeit und stellte fest, daß seine Miene sich nicht im geringsten verzog, noch wandte er seinen Kopf fort; sie sahen einander direkt in die Augen; der Prinz war sichtlich verwirrt und beunruhigt. BRUMMELL hingegen ließ seine Standhaftigkeit nicht fallen, noch zeigte er die leiseste Vertwörung. Er zog sich ganz ruhig zurück, machte vorsichtig Schritt für Schritt nach rückwärts, bis die Menge sich zwischen ihnen

¹⁾ JESSE; und The Memoirs of HARIETTE WILSON.

geschlossen hatte, wobei er seine Augen kein einziges Mal aus denen des Prinzen herauslöste¹⁾.“

Diese Überlegenheit verblüfft, sie muß den Mann, der in ihr ruht, unangreifbar scheinen lassen. Sie verhüllt das wahre Antlitz des Dandy. BRUMMELL geht noch weiter, er wird offensiv, und es gelingt ihm wirklich, den Prinzen zurückzudrängen. Er streut verwegene Aussprüche aus, daß er den Prinzen zu seiner jetzigen Stellung emporgehoben habe, er auch ihn wieder zurückschleudern könne; er schreckt nicht davor zurück, den Prinzen zu verspotten und lächerlich zu machen. Der Prinz trifft zufällig BRUMMELL in Begleitung eines Freundes, spricht leutselig mit dem Freunde und schneidet BRUMMELL. Weitergehend hört er BRUMMELLS erstaunte Frage, wer der fette Mann gewesen, den sie soeben getroffen — und am nächsten Tag lacht über diesen Vorfall ein London, das hämisch weiß, wie verzweifelt und vergeblich die Eitelkeit des Prinzen mit seinem wachsenden Fett kämpft. Ein bissiger Vers erscheint und wird belacht, worin der Prinz sich beklagt, durch BRUMMELL aus der Gunst seines Vaters, des alten Königs, verdrängt zu werden. BRUMMELL siegt, seine Überlegenheit verblüfft, er bringt die Lacher auf seine Seite, London feiert ihn mehr denn je²⁾.

Die stoische Unabhängigkeit BRUMMELLS ist hier wachsend aggressiv geworden, sie wandelt ihren Charakter. Diese Wandlung schreitet im Dandytum fort. Man höre eine von GRONOW berichtete Anekdote. Sir ROBERT PEEL, damals erster Sekretär von Irland, und sein Freund, der Dandy Lord ALLEN, unter dem Namen King Allen bekannt, fahren über das Land. Sie haben das Unglück, eine alte Vettel totzufahren. Darauf Zusammenrottung des Pöbels; bei Unbeliebtheit PEELS und der damaligen Toryregierung wird die Lage bedrohlich. „Da erhob sich King mit einer Kaltblütigkeit und Beherrschung, die eines BRUMMELL würdig gewesen wäre, und rief, einen Acker weißer Weste entblößend, laut aus: „Nun, Postjunge, vorwärts! Und fahr' uns keine alten Weiber mehr über!“

Der Stoizismus enthüllt hier seine wahre Natur, den Ursprung der in ihm liegenden Macht; er erscheint als die negative Unabhängigkeit des Zynismus. Der Dandy ist dem Leben, seinen Anreizen nicht bloß stoisch überlegen, dieses Leben ist ihm letzthin gleichgültig³⁾. Hieraus zieht er die raffinierteste seiner Wirkungen.

¹⁾ FITZGERALD: „George IV.“ ²⁾ JESSE.

³⁾ Die passive Seite des Zynismus im Granby. TREBECK-BRUMMELL: „Das Wort Gleichgültigkeit ist weit passender für meinen Fall. Es ist in der Tat mein Fehler, ich bin gleichgültig. Ich kann reden, lachen und liebeln und eine harmlose Spötere anzetteln, mit den tausend hübschen Unsinnigkeiten, die einem in Gesellschaft einfallen; aber das ist bloße Gewohnheit oder Trägheit.“

Er hat alle Mittel der Bezauberung entfaltet, mit denen die Natur ihn ausgestattet, er hat sie zur Wirkung gebracht und hat in ihr gedauert, indem er sie mit allen Mitteln der Verhüllung durchdrang. Sein umfassender überlegener Geschmack hat ihn zum Führer der eleganten Welt erhoben. Dazu reißt er zugleich durch die Kunst seiner Unterhaltung hin. In ihr ist er nicht weniger rätselhaft, unangreifbar, bezaubernd als in der Macht seiner äußeren ästhetischen Erscheinung. Ihre Analyse hat sie denselben Gesetzen unterworfen gezeigt, die in seiner äußeren Erscheinung sich ausdrücken; auch in ihr wirkt er mit raffinierten formalen Mitteln, er läßt diese Kunst mit glänzender, betonter Überlegenheit spielen, er verblüfft seine Zuhörer, er bleibt verhüllt, ein undurchdringliches Wunder.

So hat der Dandy sich mit formalen Mitteln gegen die Gesellschaft zur Herrschaft gebracht, eine Herrschaft, die, in ihrer Ganzheit betrachtet, nichts ist als eine ungeheure Mystifikation. Er hat der Gesellschaft in der Verhüllung der Mode ein Ideal aufgepreßt, das anzunehmen sie sich geweigert hätte, wenn es ihr unverhüllt entgegengetreten. Er hat seinen eigenen Willen scheinbar aus sich herausgesetzt und ihn der Gesellschaft eingepflanzt. Er ist nicht mehr das ohnmächtige, von der Gewalt der weiterschreitenden Zeit zu Boden getretene, späte ästhetische Individuum, er erntet nicht mehr Verspottung seiner negativen Unzeitgemäßheit; er hat die Gesellschaft betrogen, sie geschlagen, er hat sie gezwungen, dem Ideal nachzustreben, dessen Ohnmacht der Schmerz seiner Jugend war. Wird er in diesem Erfolge ruhen und sich gesichert glauben? Oder gibt es noch schwierigere, künstlichere Verwicklungen, raffiniertere Täuschungen, die das Gewebe seiner Wirkungsmittel immer dichter und unzerreißbarer verschlingen?

Indem der Dandy die Gesellschaft gezwungen, ihn als Inbegriff der Mode anzuerkennen, hat er zugleich weitere Möglichkeiten der Wirkung sich eröffnet. Er wendet seine zynisch stoische Unabhängigkeit auf das komplizierte System seiner ästhetischen Entfaltung selbst. Im selben Maße, wie die Gesellschaft vom geschaffenen Ideale abhängig wird, steigert er seine freie Erhebung. Sein negativer Geist beherrscht es mit der Freiheit und Notwendigkeit des Gesetzgebers. Er wird das Gesetz überhaupt; er ist frei, wie die Gesellschaft gebunden, er befehlender, gesetzgebender Herr, sie gehorchende Dienerin. Er nimmt die Strenge des Gesetzes an, er wird gefürchtet. Als vornehmster Kavalier Londons, als Held der Mode darf BRUMMELL, die modische Eitelkeit seiner Umgebung verspotten, er verspottet selbst rechtmäßig, da bei ihm die Macht seines Äußeren nur als vermittelte Macht seines Inneren erscheint. Mit dieser Freiheit des

Menschen, der letzthin im Geiste wurzelt, diktiert er denen, für die die Hülle alles ist. Die Ironie dieser Herrschaft liegt in seinem Wissen um die Täuschung; er sieht seine Umgebung angereizt, ihn von außen zu überwinden, und stützt auf ihren Irrtum, ihren Willen zur Unterwerfung seine Herrschaft. Er unterwirft sie, indem er sich nachahmen läßt oder durch offenen überlegenen Spott. LISTER stellt dieses fein nuancierte Spiel einer zynischen Überlegenheit, dessen Erfolg deutlich heraus: „Er besaß eine hervorstechende Unterhaltungsgabe und einen kühnen und lebendigen Gebrauch der Spotts und konnte die ihm an Rang oder Talent Überlegenen mit erstaunlichem Mut niederreden. Er erkannte den Vorteil, gefürchtet zu sein, und beobachtete mit Spott, wie diejenigen, deren Bosheit er durch Verspottung anderer befriedigt hatte, für sich selbst durch Unterwürfigkeit vergeblich Schonung zu erkaufen suchten. Er hatte die Leichtgläubigkeit der Welt geprüft, kannte den genauen Marktwert der Anmaßung und fand sich bald als anerkannter Richter, als oberste Instanz vieler williger Nachfolger. — Er gefährdete sich selten durch Lob oder Verurteilung, sondern ließ vielmehr sein Beispiel und dessen Nachahmung sich den Weg bahnen. Im Urteil war er reich und witzig in seinen Wendungen, sparte aber oft mit seinen Äußerungen; und wo es unnötig oder gefährlich war, einen Fehler bestimmt zu bezeichnen, konnte er sein Erstaunen durch ein ungläubiges Lächeln andeuten und Anmaßung durch das Heben einer Augenbraue zum Schweigen bringen. Er hatte einen raschen Blick für die Schwächen seiner Mitmenschen und eine ausgeprägte Neigung, sie zu verspotten und bloßzustellen. Kein Menageriebesitzer konnte besser einen Affen zur Schau stellen als er ein ‚Original‘. Er konnte aufs witzigste sein unwissendes Opfer veranlassen, seine lächerlichen Seiten selbst ins beste Licht zu setzen und seinen Spott unter der süßesten Schmeichelei verbergen. Nachahmer liebte er sehr, sie zu verspotten aber — noch mehr. Er liebte es, sich gegen die unglücklichen Nachahmer seiner letzten Tollheit zu wenden und sie sich überstürzt aus den Verlegenheiten ziehen zu sehen, in die er sie selbst geführt hatte. — In der Kunst des Schneidens schien er unvergleichlich; er wußte das ‚Wann, Wo und Wie‘. Ohne nutzlose Kurzsichtigkeit vorzutäuschen, konnte er jenen kühlen, aber irrenden Blick annehmen, der wie unbewußt das ihm zu geringe Individuum bestreicht, weder fixiert noch sich fixieren läßt, weder ins Leere blickt noch auf einen Gegenstand, weder beschäftigt noch zerstreut, ein Blick, der vielleicht bei der Person, die man schneidet, entschuldigt und auf jeden Fall sie verhindert, sich einem zu nähern.“ Dieser Dandy ist überlegener Herrscher geworden. Seine bezaubernde Hülle scheint

nichts mehr; immer mächtiger wirkt durch sie sein Geist hindurch, ein gefährlicher, zielsicherer Geist, dessen oberste Kraft seine kalte zynische Überlegenheit, dessen immer unverhüllteres Ziel die Erregung von Furcht. In diesem Zwecke betätigt BRUMMELL eine echtere, herrschendere Überlegenheit, als sie in der anmutigen Anziehung des Salons gelegen, furchteinflößend verblüfft er und bleibt unangreifbar verhüllt.

BRUMMELLS Laufbahn drängt zu dieser Höhe, der Existenz als furchterregendes Gesetz empor. Der junge BRUMMELL erscheint unmitttelbarer, freigebiger in Wesen und Auftreten, betonter, schmuckfreudiger in der Kleidung, unbefangener in seinem Witz. Mit erstarkender Herrschaft zieht er sich strenger auf sich selbst zurück, er hört auf, am gesellschaftlichen Leben teilnehmend zu sein, er wird dessen kühler, kritisch richtender Beobachter. Er ist das Gesetz der Gesellschaft geworden und stützt sich auf die Autorität, die es, einmal angenommen, nun unreflektiert genießt. In seinem Wesen wird etwas von der Sparsamkeit und Dürre des Gesetzes bemerkbar. Er erscheint in den Gesellschaften als kritischer Richter und glaubt mit geleisteter Kritik seine Aufgabe vollendet. Er ist ein vorzüglicher Tänzer, aber der spätere BRUMMELL tanzt nicht mehr. Er prüft kritisch, kühl, überlegen, er läßt die Hausfrau seine Anerkennung, seinen Tadel wissen, er wartet nicht das Ende des Festes ab, er läßt sich zum Klub fahren und weiß, daß morgen sein Urteil im gesellschaftlichen London widerhallen wird¹⁾.

In der wachsenden Zurückhaltung BRUMMELLS wird ein Grundsatz verspürbar, der, gültig für das Dandytum in allen Stadien, doch dann erst sich ausreifen kann, wenn der Dandy den Stand der Gesetzmäßigkeit erreicht hat: die Ausnutzung der Ökonomie als äußeres Mittel, den Betrug der Wirkung festzuhalten. Er befiehlt dem Dandy zu bleiben, bis die erstrebte Wirkung erreicht, dann aber zu gehen²⁾. Die Notwendigkeit dieses Kunstgriffes ergibt sich aus der Art der dandyhaften Wirkungsmittel überhaupt. Formal, auf Überraschungen eingestellt, sind sie auf den günstigsten Moment angewiesen; sie wagen nicht mit der Dauerwirkung zu wetteifern, die substantieller Überlegenheit zukommt. Indem der Dandy im rechten Augenblick abzubrechen weiß, hält er sich und seine Schwäche verhüllt und überläßt seine Opfer der Nachwirkung der soeben in ihnen erzeugten Verblüffung. Zugleich wird diese Ökonomie über die

¹⁾ JESSE.

²⁾ Siehe PELHAM: „Bleibe, bis du gefallen hast, aber ziehe dich im Momente nach deinem Erfolge zurück. Ein großer Genius sollte nie zu lange weilen, weder im Salon noch in der Welt. Er muß beide mit Eklat verlassen.“ Ähnlich bei BARBEY D'AUREVILLE.

Vorsicht hinaus zum Effektmittel selbst. Der plötzliche Aufbruch des Dandy im Momente des höchsten Erfolges erscheint als freie Überlegenheit über diesen Erfolg selbst; der Grad seiner Unabhängigkeit verblüfft, die Verblüffung hält ihn verhüllt. In höchster Ausprägung erscheint diese Ökonomie bei BRUMMELL, als souveräner Ausdruck seiner gesetzgebenden Kraft. BRUMMELL, nimmt alle in ihr liegenden Wirkungen mit auf, die Vorsicht, nur dem günstigsten Augenblick sich anzuvertrauen, die Repräsentation der in ihr ausgedrückten freien Überlegenheit; er gipfelt sie nur auf, indem er sich in ihr auch als Gesetz geltend macht. Der späte BRUMMELL, hat von der Teilnahme am gesellschaftlichen Leben sich nahezu ganz zurückgezogen, er beschränkt selbst seinen Aufenthalt in dieser Gesellschaft; er ist nur noch Gesetz, mit dessen Kürze, Verschlossenheit, Unangreifbarkeit.

Damit hat der Dandy auch im praktischen Verhalten seine Isolation von der Umwelt auf die Spitze getrieben. Diese Tendenz der Isolation war überall bemerklich, in der Haltung seines Stoizismus, in der Eigenart seiner geistigen Äußerung. Der Rückzug aus dem Treiben der Gesellschaft selbst, nach außen Erstarrung in Repräsentation des Gesetzes, nach innen wachsende Abtrennung des Ichs, Mangel an Korrektur und zielloses, korrumpierendes Fortwuchern lassen den Dandy nicht auf dieser Spitze seines Dandytums dauern: das Spiel zersprengt seine glänzende Hülle in der Überspannung seiner Willkür, und deren grausame Folgen werden offenbar.

VI. Die Konsequenzen.

BRUMMELL ist der einzige überlegene Dandy, der seine Rolle zu Ende gespielt hat und Kraft zu so ausdauerndem Spiele besaß. Durch alle Wechselfälle seines späteren Schicksals hindurch — seine ersten noch glänzenden Jahre in Calais, die ihn, besucht und unterstützt von Freunden, von Frankreich aus noch London beherrschen sahen, seine wachsenden geldlichen Schwierigkeiten, sein Konsulposten in Caen, nach dessen Verlust Überschuldung, endlich das Schuldfängnis — in diesem Schicksal bleibt er Dandy, schweigend, nicht ohne Heroismus seine unglückliche Verbannung tragend, bis die Paralyse seinen Geist zerbricht. Er ist nicht groß durch kraftvolle Überwindung des Geschickes, sondern durch gemessene Duldung. Er hat in London tatlos durch stoische Haltung gesiegt und glaubt vielleicht mit dieser Festigkeit auch hier siegen zu können. Das Leben in Repräsentation, im Scheine hat die Energien des Seins

in ihm erstickt. Er sucht seiner Lage zu genügen, indem er diesen Schein nie fallen läßt. Während ihn Schulden überschwemmen, er mit dem Konsulposten seinen letzten Rettungsanker verliert, das Schuldgefängnis ihn bedroht, die Attacken der Paralyse sich heftiger wiederholen und Geist und Körper erschüttern, bleibt er unwankend überlegen. Das Alter zermürbt ihn, seine Schönheit zerfällt, sein Äußeres wird eingeschränkter, sein Geist verliert an Spannkraft — und doch sehen seine Bewunderer noch den alten Dandy vor sich, lächelnd, liebenswürdig, unangreifbar, der nie mehr als 50 Jahre zugeht und vergessen macht, daß sein leckes Schiff dem Scheitern nahe¹⁾.

Doch auch BRUMMELL scheidet nur scheinbar an der Äußerlichkeit des Geldmangels, der Naturgesetzlichkeit des Alterns, der Krankheit. Seine Verschuldung, die ihn zur Flucht aus Frankreich zwang, entspringt seiner Leidenschaft für das Spiel, die den späteren BRUMMELL immer hemmungsloser ergriff und ihn dem Sturze entgegenriß. Andere Dandys verraten das eigentümliche Verhängnis, mit dem der Dandysmus belastet ist, noch deutlicher, die Verbrechen WAINWRIGHTS, die Schmach WILDES, zu schweigen von einer ansehnlichen Anzahl unbedeutender Dandys, die durch finanziellen Ruin, Aushöhlung von Körper und Geist ein tragisches Ende fanden. Andere Dandys sehen hellsichtig das Verhängnis von weitem nahen und suchen Rettung vor ihm durch Flucht in eine tragkräftigere Idee, besonders der katholischen Kirche, so BARBEY D'AUREVILLY, BAUDELAIRE, HUYSMANS. Andere wieder, die auch als Dandys lebten und mit echter Neigung, sehen sich mit wachsender Reife in positive Bahnen gedrängt und überwinden ihren Dandysmus durch die Tat, so BULWER und DISRAELI.

Damit nimmt der Dandysmus im Verhältnis zu seinem Träger eine dreifache Form an; er wird durch positive Tat überwunden, der Dandy rettet sich aus ihm in eine positive Idee, er trägt ihn und seine Konsequenzen zu Ende.

1. Der Dandysmus als Übergang zum positiven Leben.

Von BULWER wie von DISRAELI ist es bekannt, mit welchem unheimlichem Ehrgeiz sie ihre Laufbahn begannen und ohne feste Gewißheit, auf welchem Gebiete sie ihren Drang nach Ruhm befriedigen

¹⁾ JESSE berichtet BRUMMELLS Abscheu vor Alter und physischer Zerstörung, Züge, die ausgeprägt sich in WILDE wiederfinden. WILDE machte sich 2 Jahre jünger, ebenso BAUDELAIRE und BARBEY D'AUREVILLY. Hier ist einmal der Schönheitskult dieser Männer Ursache, dann gewiß auch das negative Zeiterlebnis, das die Zeit überwiegend als vernichtend erfährt. Da Schein und Täuschung dem Dandy selbstverständlich, begegnet er auch dem Problem des Alterns mit einer Scheinlösung.

würden. Sich ihrer Gaben bewußt, veranlagt für Politik wie für Literatur und doch noch ohne feste Bestimmung, die ihnen Halt und Befriedigung leiht, gehen sie in eine Haltung ein, die Geltung verschafft und zugleich den verzehrenden Durst nach Ruhm durch unverbindliches, gesellschaftliches Spiel verhüllt. Daß der Dandysmus dem Ehrgeiz DISRAELIS entspringt, hat GEORG BRANDES schon gesehen: „Man denke sich nun diesen leidenschaftlichen Drang, sich einen Weg zu bahnen, dessen elementares Symptom immer die Bestrebung ist, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, auf ein entschieden und echt morgenländisches Temperament gepfropft, und man wird verstehen, daß DISRAELI zuerst seiner Umgebung in der sonderbaren Form des Dandytums sich darstellte¹⁾.“

Weniger betont ist das Moment der Resignation. Wie in allen Zeiten, in denen der Voranstrebende auf eine große Vergangenheit zurückblickt, nährt auch die Phantasie DISRAELIS, die BULWERS sich aus diesem unerschöpflichen Quell des Ansporns und der Entmutigung. Der frühzeitig entzündete Wille überwiegt in ihnen die verwirklichende Kraft, und sie erstreben Geltung mit formalen Mitteln, bis ihre Fähigkeiten sich zur Tat herangebildet haben. Ihr Dandytum macht sie bekannt und rettet sie zugleich vor der Tragik des erfolglosen Strebers, auf dessen Wunden die Welt Spott häuft.

2. Der Umschlag in der Bekehrung.

Tiefer in die letzten Zusammenhänge des Dandysmus führt das Schicksal der Bekehrten, die am reichsten in Frankreich zu finden. Hier erinnere man sich der Lage Frankreichs überhaupt, seiner Erschütterung durch die Revolution, des Regiments Napoleons, seiner Unterdrückung, die auch die Restauration nicht löste, des Auseinanderfallens der enttäuschten Romantik. In solchen Zeiten der Not wächst die Macht der Religion. Die Auflösung der Ideenmächte hatte die Reaktion hervorgerufen, die alles Heil von der Autorität der Kirche erwartete und als kirchenpolitische Strömung auftrat. Hinter dieser Bewegung aber standen Geister, die nicht nur kalte Politiker waren, sondern ihre Zeit durchlebt, oft im tiefsten durchlitten hatten. Diese Reaktionäre hatten oft keineswegs im Konservativismus begonnen, sondern erst im Gegensatz gegen die auflösende Zeit verankerten sie sich selbst um so fanatischer in der Idee. Der Fluch der Freiheit, den sie um sich wüten sahen und in ihrem eigenen Unglück erfuhren, trieb sie zu neuer Gebundenheit. Nur von DE MAISTRE, von BONALD ist anzunehmen, daß sie unreflektiert Katholiken waren und nicht

¹⁾ BRANDES: Beaconsfield.

aus individueller Not, sondern aus Einsicht in die Not der Zeit ihr Reaktionswerk einleiteten. Hingegen CHATEAUBRIAND als Atheist begann und in bußfertiger Bekehrung endete, LAMMENAIS durch Jahre verzweifelt rang, bis er die Priesterweihe auf sich nahm und seinen Willen dem des Papstes opferte — um, nun endlich geweiht, die Welt in seine eigene Fessel zu schlagen. Hier wirkt ein persönliches Bedürfnis nach Sicherung, das eine eigentümliche Form reflektierter Religiosität und nach Kraft des Bekehrten einen Fanatismus hervorbringt, der dem unreflektiert im religiösen Bewußtsein Geborenen weit leichter fernbleibt. Diese Religiosität der persönlichen Rettung vor Chaos ist auch die des Dandy.

BARBEY D'AUREVILLY vollzieht diesen Sprung in den Katholizismus so radikal wie nur möglich. Nachdem er von seinem 20. bis 28. Lebensjahre alle Leiden einer sich steigernden Dekadenz auskostet, sich schließlich im Dandysmus beruhigt und seine Kräfte dem Salon und Aufsehen zugewandt, fühlt er langsam unbefriedigter die Leere und Realisationslosigkeit dieser ästhetischen Haltung. Er ist zu sehr Normanne, um dauernd leicht beschwingt im Salon herrschen zu können, zu ehrgeizig, um sich mit dem schnell gespendeten und schnell verrauschten Ruhme zu befriedigen, den die Mode gewährt, zu tief, zu aufrichtig nach Erfülltheit sehnsüchtig, als daß eine Haltung ihn dauernd über seinen Raub am Leben hinwegtäuschen könnte. 10 Jahre lang hält ihn das ästhetische Treiben, dann rettet er sich in den Glauben. Dieser Glaube nun zeigt alle die bedeutsamen Merkmale der Bekehrung, den inneren Krampf, den die Herrschaft des zum Glauben drängenden Willens über die im Innersten skeptische Seele erzeugt, den Fanatismus seiner Vertretung, in dieser Tätigkeit keinen Raum zu lassen zu auflösender Selbstbesinnung — kurz, die Haltung des Menschen, der eine Überzeugung sich und seiner Umwelt so unermüdlich einzuprägen weiß, bis er sie selbst zu glauben vermeint. BARBEY D'AUREVILLY begnügt sich nicht Katholik zu sein; der angeborene Wille zur Tat, sein ursprünglicher Ehrgeiz, sein Drang zur kulturgefüllten geschlossenen Gemeinschaft suchen hier größere Wirkungsmöglichkeiten als der Dandysmus sie dargeboten. Er beginnt, sich zu DE MAISTRE und BONALD zu bekennen und bewundernd über sie zu schreiben, er läßt sich als Agitator anwerben von der Société Catholique, die eine künstlerisch-religiöse Bewegung in Frankreich zu entfachen strebte, analog der PUGINS und RUSKINS in England, er wird Hauptmitarbeiter an deren Zeitschrift „Revue du Monde Catholique“¹⁾. Die Jahre verschärfen seine Ideen, und zum Katholizismus nimmt er noch die

¹⁾ GRÉLÉ.

Idee der Monarchie in sich auf. Er fühlt sich, von diesen Ideen getragen, immer berufener, der Zeit das Urteil zu sprechen; seine Artikel gegen seine Zeitgenossen nehmen an Schärfe zu, und er lebt in einer Atmosphäre dauernder Skandale. Der Skandal macht ihn in der Öffentlichkeit bekannt wie sein Dandysmus zuvor in den Salons. Er muß wirken, er genießt das Aufsehen, freut sich des Skandals und verrät durch dieses Verhalten, daß sein Dandytum nie ganz erlischt und er die Wirkung seiner Religiosität mehr genießt als diese selbst. Die Notwendigkeit, nicht nur zu sein, sondern sein Wesen auch zu repräsentieren, hält ihn fest. Als er 1856 endlich wieder zur Heimat zurückkehrt, nun Katholik, traditionstreuer Normanne, nach Zerbrechen seiner jungen Revolutionen sich unterwerfend und demütig zu seinen Eltern, seiner Familie zurückkehrend, von denen er sich seit seiner Flucht nach Paris gelöst — da mischt sich in seine Melancholie über entschwundene Jugend, zerstörte Heimat, in die bitteren Gedanken über die nutzlose Flucht des Lebens der Vorsatz, sich enger ans Normannentum anzuschließen, und er schreibt in sein Tagebuch: „Ich habe mir soeben einen Mantel gekauft, wie ihn hier die normannischen Fuhrleute tragen und mit dem ich in diesem Winter meinen Dandysmus bekleiden will.“

Der Dandysmus bleibt schicksalhaft für BARBEY D'AUREVILLY, der nie aufhört, extravagant zu sein; sein Stil, gesucht, gewaltsam, paradox, beruhigt sich nicht mit seiner Bekehrung. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß er bekehrt war und nun ein positives, schriftstellerisch reiches und bedeutsames Leben verwirklicht. Er entflieht nicht dem Schauspiel, aber dieses Schauspiel ist ernst und fruchtbar. Als er mit 80 Jahren stirbt, ein Schriftsteller mit Namen, ein Kritiker von Rang, duldsamer geworden in höherem Alter, kann in diesem würdevollen Greise kaum noch der Dandy, der Schauspieler der früheren Jahrzehnte geahnt werden. Der Katholizismus hat ihn gerettet.

Dieser Glaube aber tritt immer mehr als Wille zur Bindung, Betäubung, zur Überwindung tiefster Skepsis auf, nicht als unreflektierte Gewißheit. Die Skepsis des wahrhaft religiösen Menschen richtet sich nicht auf den Glauben selbst, sondern die Art seiner Erscheinungsweise, nicht auf den Sinn des Daseins selbst, sondern die Art von dessen Verwirklichung. Das Ewige ruht in ihm, bewegt ihn, trägt ihn, es durchgoldet seine Irdischkeit mit unvergänglichem Sinn; es ist immer gegenwärtig und sichert die äußersten Grenzen seiner Existenz. Auf diese Weise religiös zu sein, ist nicht Frage des Willens, sondern des Schicksals, nicht des Werdens in der Zeit, sondern des ursprünglichen Geborens. Hier wird ursprünglich das Irdische als das

Begrenzte, Unfreie erfahren, das Göttliche als das Unendliche und die sinnvolle Freiheit. Die Unterwerfung des eigenen Willens bedeutet nur, einen höheren, letztthinnig eigensten Willen in sich aufzunehmen und in ihm des wahrhaften Seins teilhaftig zu werden. An diesem Positivismus nimmt der Spätbekehrte nicht mehr teil. Keine Gebundenheit von Mutterleib an fesselt ihn an die Religion; unabhängig von ihr, oft selbst nicht frei von Abneigung oder Haß beginnt er seine Bahn. Erst Isolation, Reflexion, Selbstzerstörung lassen ihn die Mächte überprüfen, in deren Besitz die Welt um ihn gesichert und friedlich fortrollt. Der Klang der Kirchenglocken ruft in ihm die Erinnerung an die Kindheit wach, in der er selbst noch friedvoll vor dem Altare kniete. Die Kultformen der Messe bewegen mit Pracht und Geheimnis seine überfeinerten, ästhetisch bedürftigen Sinne, und der Schauer, mit dem er der Magie dieser Vorgänge nachsinnt, erweckt in ihm eine Ahnung religiöser Erlebnisse. Er sieht die Menschen bekümmert knien und froh sich erheben, bedrückt zum Beichtstuhl treten und leicht fortgehen. Diese Kirche erscheint ihm wie ein Meer, in das sich tauchend er alle Beschwerden des Lebens von sich gespült sieht und dessen Unendlichkeit immer ungetrübt bleibt, wieviel auch an Kummer, Not, Verzweiflung, Verderbnis in seinen Fluten versinken mag. Er erfaßt nicht das Problem der Religion, seine Verzweiflung um so kräftiger das Problem der Kirche, die Sicherung des Lebens durch den autoritativen Machtanspruch, die Aufgabe der Selbstbestimmung und Unterwerfung unter die Kirche. Er ist durch Erfahrung gleich ihr überzeugt, daß der Mensch seine Freiheit nicht tragen könne und nur Glied sein in einem heiligen Zusammenhang; er sieht umgekehrt, daß Aufgabe der Freiheit, Preisgebung des individuellen Willens Zahllosen die Pforte des Glückes öffnet. Selbst zu dieser Seligkeit zu gelangen, bedarf es nur einer Voraussetzung: an die göttliche Autorität der Kirche zu glauben; und der glückliche Friede der Gläubigen, die eigene Not lassen ihm die göttliche Bestimmung der Kirche immer wahrscheinlicher erscheinen. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt, sich ganz in die Arme der Kirche zu stürzen. Der Wille zur Selbstaufgabe, Vergessen, Verantwortungslosigkeit läßt ihn den Umschwung vollziehen, mit dessen Vollendung er glaubt, nichts mehr wollen zu müssen, nicht mehr von Skepsis zernagt zu sein, sondern nur zu glauben und im Glauben zu ruhen. Die Hoffnung täuscht, sie hat auch BARBEY D'AUREVILLY getäuscht, wenn er geglaubt hat, Frieden im Glauben zu finden. Dieser Glaube rettete ihn nicht vor neuen Anstürmen des Ennuy, die ihn bis ins hohe Alter verfolgten; aber wie der Mönch sich in Anfechtung vor das Christusbild nieder-

wirft, konnte er sich vor den Altar der Kirche werfen und Selbstaufgabe und Unterwerfung stammeln. Er fand keinen Frieden, aber er konnte sich betäuben, indem er der Kirche vorkämpfte, und indem er ihr vorkämpfte, im Kampfe wiederum seinen Glauben stärken. Dabei wurde er kein Apostel, denn obschon sein Katholizismus aus tiefer Angst und echter Verzweiflung geboren, besaß er nicht, was ohne Angst und ohne Verzweiflung DE MAISTRE und BONALD besaßen: unreflektierte Überzeugung und einen mächtigen staatsbildenden Willen. Er blieb isoliertes Subjekt in seiner Dekadenz, seinem Dandytum, seinem Katholizismus; er rettete nur noch sich selbst auf die Planke der Religion, nicht, wie er glaubte und hoffte, Frankreich.

BARBEY D'AUREVILLY als stärkste dieser bekehrten Dandygestalten bleibt in der Welt, er kämpft, er findet nicht Frieden, doch eine Haltung, die ihn sichert. BAUDELAIRE, der gleichfalls katholisch wird, sich zu DE MAISTRE bekennt, ein priesterliches Aussehen annimmt, kämpft nicht mehr; die Religion rettet ihn selbst nicht mehr. Seine Verzweiflung findet nicht mehr Halt in spirituellen Betäubungen, er geht an Schwäche, gesteigert durch den Genuß gefährlicher Reizmittel, zugrunde. HUYSMANS, nachdem er seine traurige Rolle in dieser Welt zu Ende gespielt, seine autobiographischen Romane am Ende von „A Rebours“ ihn in totaler Verzweiflung darstellten, nach Erschöpfung aller ästhetischen Möglichkeiten, die dort Dandytum und Drang nach isoliertem Selbstgenuß und Betäubung ihm gewährt, flieht ins Kloster und nimmt seine Vergangenheit zurück.

Die Neigung der deutschen Romantik zum Katholizismus verknüpft sich eng mit der erstrebten Erneuerung des Mittelalters, der Neuerweckung der gläubigen Gefühlswelt gegen die erkältende Ratio; Kultus des Gefühls, des Unbestimmten, Geheimnisvollen, Wunderbaren, dazu die ästhetische Rauschwirkung des Katholizismus auf ihre Sensibilität treibt sie in die Arme der Kirche, und nur die zersetztesten ihrer Glieder, wie FRIEDRICH SCHLEGEL und BRENTANO, lassen vermuten, daß sie Unterwerfung suchen; die französischen Reaktionäre suchen im Katholizismus die Autorität, ein Prinzip, mit dem sich herrschen und der bestehende Zustand sichern läßt — die bekehrten Dandys suchen Aufgabe ihrer Freiheit, Unterwerfung. Ihre Bekehrung ist Flucht vor dem Bankerott und zugleich dessen Eingeständnis. Sie sprechen die schließliche Tragödie des ästhetischen Spättypus aus: kein geschlossenes künstlerisches Bewußtsein trägt noch als schöpferische Kraft seine Existenz und läßt ihn in ihr sich verwirklichen; keine überlegene stolze Freiheit läßt ihn im Wüten

seines Unglücks ausharren und freien Tod höher schätzen als unterworfenen Leben — trägt der dünne Gehalt nicht mehr, der selbst nur Modifikation der ästhetischen Form war, so muß für sie ein neuer Inhalt gesucht werden, den sie aus sich selbst nicht hervorbringen kann; sie geht in die Macht ein, die, stets fertig, stets garantierend, stets eigene Verantwortung und Produktivität auf ein Mindestmaß herabdrückend bereitsteht, in die katholische Kirche, und sucht in deren Gehalten Erfüllung, für ihren Träger Frieden.

3. Das ausgetragene Dandyschicksal.

Die Freiheit, mit der der Dandy seine bloß ästhetische Haltung verneint, bleibt scheinbar; nicht das Individuum zerbricht sein Dandytum und schlägt nun eine andere Richtung ein, sondern das Dandytum zerbricht in ihm, es stellt seinen Träger vor eine Katastrophe und die Wahl, auf Trümmern zu verharren oder eine neue Existenz zu suchen; die Freiheit des Individuums wird durch die elende Möglichkeit ausgemacht, die Zwangslage, worin das erste Ergreifen des Dandysmus es gebracht, durch einen neuen Zwang abzulösen, der Unterwerfung unter die Kirche. Die Unmöglichkeit des Verharrens ist zu tiefst im Wesen des Dandysmus angelegt.

Der Dandy existiert in einem System von Täuschungen, im steten Austausch des Seins gegen den Schein. Diese Täuschung, ursprünglich auf die Umwelt gerichtet, nimmt bald den verhängnisvollen Charakter an, der ihren tieferen Ursprung verrät. In Unwahrheit geboren, sie auslebend, wird der Dandy fortschreitend in sein eigenes Gewebe verstrickt. Das dauernde Wirken im Scheine, seine schicksalshafte Verknüpfung mit ihm lassen ihn bald Schein und Sein vertauschen. In seinem Empfindungsleben betrachtet, existiert er im Reize statt in der Zweckverwirklichung durch ihn. In dieser Verselbständigung des Reizes dem Gehalte gegenüber, dem tiefen Verstoße gegen die Gesetzmäßigkeit des Lebens überhaupt ertötet er seine tragende Idee und erliegt mit ihrem Hinsterben immer willensloser der Naturgesetzmäßigkeit des bloßen Reizlebens, seiner Pervertierung.

Die moderne Kunst hat eine herrschende Richtung ausgebildet, die ihre Wirkung aus dem Bewußtsein in die Nerven verlegt. Sie hat eine neue Sinnlichkeit erzeugt, nicht ruhig, klar, geweitet und getragen durch die Idee, sondern dunkel, dämonisch, aufpeitschend, verwirrend und nicht erlösend. Ob ins Diesseitige, ob ins Jenseitige gerichtet, stets war es die mächtige metaphysische Wurzel, aus der einst die sinnliche Erscheinung der Kunst auftrieb und sich mit ewigem Sinngehalte sättigte. Die Bachschen Passionen, Messen

sind nicht von dieser Welt, das mächtige Schreiten ihrer Oktaven-gänge durchrollt sie wie der Zorn Gottes, die Schreie aus der Tiefe heben ihre Verzweiflung und Buße vor das göttliche Angesicht und eine süße Geige senkt sich von oben herab wie der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Der sichere vollendete Schwung einer Beethovenschen Symphonie löst überraschend das bewußte Ich auf, um höhere Kräfte in Tätigkeit zu bringen, den erhobenen Hörer in Glanz und Fülle schweben zu lassen und ihn glücklicher dieser Welt zurückzugeben — hingegen die romantische, die nachromantische Musik? Diese Musik ist neu, aber gefährlich, sie betäubt die Sinne, irritiert die Nerven, aber sie schafft kein Bewußtsein; sie zieht immer wieder in ihren Bann, aber sie entläßt den Hörer ermüdet, als entflöhe er einer Orgie. Eine neue ungeistige Melodie, deren Schönheit SCHUMANN, deren Schwächen MENDELSSOHN offenbart, eine neue Auffassung des Seelischen, fern Bachscher Herbheit und Tiefe, fern der süßen und doch so gemessenen Klarheit MOZARTS, eine Minderung an Geistigkeit, ein Zuschuß an Sinnlichkeit, raffinierter Popularität, Handgreiflichkeit, volksliedmäßigen Einschlügen; dazu eine neue kühne Harmonie, die mit immer neuen Klangeffekten überrascht, eine Verkomplizierung des Rhythmus, der die Instrumente verselbständigt, durcheinanderwirbelt, Disharmonie und Reiz erhöht: dies sind die Hauptmerkmale dieser neuen Musik. Der so instinkt-sichere BAUDELAIRE fand in der „brünstigen despotischen Musik“ WAGNERS bisweilen „auf den Grund der Finsternis gemalt, die schwindelnden Spuren des Opiums wieder“ — der Musik CHOPINS verwandt, dem Meister voll Glanz und Schwermut, Sklave und Herrscher entnervender dunkler Träume und ohne Aufschwung und Freiheit des Geistes. So auch der Übergang von der überlegenen, tiefen Harmonie der REMBRANDTSchen Farbe zu der genialen Aufpeitschung eines DELACROIX, der Plastik MICHELANGELOS zu der RODINS, von dem SHAKESPEARESchen Sonett zu dem BAUDELAIRES.

Der ruhende, ein Bewußtsein bildende Gehalt sinkt, der auf die Sinnlichkeit abzweckende Reiz steigt. Der Dandy, als das extremste, nur im Reiz existierende Individuum, beleuchtet die letzten Konsequenzen dieser Daseinsweise. Er hat vergessen, daß Kultur erhöhte, geformte, durchgeistigte Natur ist und ohne deren Untergrund nicht blühen kann. Seine Idee, als bloß formal, trägt nicht mehr das Naturgesetz, worin sie erscheint; der Reiz hört auf, Vermittler von Gehalten zu sein; im Grauen bloßer Naturgesetzlichkeit geht die zarte Blüte des Dandysmus zugrunde. Gegen dieses Gesetz, entfesselt durch den Verstoß gegen die Natur, kämpfen Besinnung und Vorsicht des Dandy vergeblich. Selbst die Kaltblütigkeit und Überlegenheit

BRUMMELLS scheidet einmal an den Konsequenzen seiner Künstlichkeit. Wohin er sich bewegen mag, existiert er im Reize. Er bildet seine Sinne zur äußersten Schärfe aus, die feinsten Regungen geschmacklichen Tastvermögens zu erfüllen. Er genießt diese Verfeinerung, die äußerste Sensibilität als Reiz, sowohl die differenzierten Genüsse, die sie ihm verschafft, als die Reflexion darauf, daß er sie besitzt; tritt er in die Gesellschaft, genießt er den Reiz der Überlegenheit, der Verblüffung, des Sichverhüllens, und die Verlogenheit dieser Gesellschaft erhöht den Genuß dieses Schauspiels, worin er, der überlegene Schauspieler, sich mit ihr, dem dilettantischen mißt. Der Reiz stumpft sich ab, BRUMMELL muß seinen Weg nach oben oder unten nehmen, den Reiz verfeinern oder vergrößern. Für den ästhetischen Spättypus, schon in Übersensibilität geboren, ist die Reizgrenze nach oben gefährlich schnell erreicht. HUYSMANS läßt seinen Des Esseintes an raffinierten Reizen der Sinne auskosten, was nur die übersteigerte Phantasie erfinden kann, Geruchssymphonien, komplizierte Zusammenstellungen zum Aufpeitschen des Geschmackssinns, berausende und seltene Orchideen, um ihn in diesen einsamen nächtlichen Orgien eines Dekadenten leerbrennen zu lassen. BRUMMELL bleibt im Rahmen der Gesellschaft, es ist nicht bekannt, daß er ausschweifend geworden; doch wie er die obere Reizgrenze erreicht hat, läßt sich verspüren, daß er brutaleren Wirkungen zustrebt. Des Esseintes hat sie restlos und brutal ausgekostet, BRUMMELL bleibt gemessener und stellt sich nicht außerhalb des guten Tones, der zu seiner Zeit freilich viel Spielraum ließ. Es ist traurig, die Vergrößerung eines so kunstvoll organisierten Menschen zu beobachten. Er beginnt, aus der Gesellschaft mehr in die Klubs überzusiedeln, in denen der Ton freier war, in denen stärker getrunken werden durfte, in denen man um unglaubliche Summen spielte. Es gehörte damals zum guten Ton, zu trinken und zu spielen; eine Seuche, die durch die gesamte zivilisierte Welt Europas grassierte. Der junge BRUMMELL trank mäßig und spielte nicht, so rettete er, entgegen den gesellschaftlichen Gewohnheiten, seine Freiheit und vertraute sich seiner Vernunft an statt den Zufällen des Glücks. Der spätere BRUMMELL trank stärker und, was schlimmer, spielte leidenschaftlich. Es ist möglich, daß er ruhig begonnen hat; er soll zu Anfang seiner Spielzeit besonnen gespielt haben, jedenfalls spielte er glücklich. Er rang mit dem Spielglück und erprobte am grünen Tisch seine Überlegenheit wie in der Gesellschaft. Sein Gegner im Spiel war gefährlicher, unberechenbarer, darum um so anreizender. Was zuerst Erhöhung des Reizes gewesen, wurde bald Leidenschaft, Betäubung; BRUMMELL verlor sich im Spiel aus der Hand, er war

besessen von ihm und hatte hiermit seine Dandystellung schon durchbrochen. JESSE berichtet, daß ein Freund BRUMMELLS diesem nach verlustreichem Spiel 10 Pfund geliehen unter der Bedingung, daß BRUMMELL ihm 1000 Pfund schuldig sei, wenn er innerhalb eines Monats wieder spiele. Es vergingen 14 Tage, und BRUMMELL unterlag seiner gefahrvollen Leidenschaft. Das Spiel sollte ihn stürzen; er geriet in die Hände der Wucherer, und seine Schulden zwangen ihn endlich zur Flucht nach Calais.

Man verfolge das Schicksal WILDES. Niemand wußte mehr als er den Eindruck eines ruhigen, glücklichen, lebensfreudigen Menschen hervorzurufen; und es ist zweifelhaft, ob er als Engländer nicht selbst oft geglaubt hat, es zu sein. Er besaß sich selbst gegenüber die englische Fähigkeit, seine Mängel in Vorzüge umzudeuten; und auch seine Freunde, eingesponnen in den Zauber seiner Persönlichkeit, gaben WILDES Selbstauffassung weitgehend recht. Es bedurfte der amerikanischen Nüchternheit eines HARRIS, des bissigen, unbestechlichen Scharfblicks eines B. SHAW, um die Täuschung dieser Existenz zu erkennen¹⁾. Diese Täuschung, ihre gewaltsame Aufrechterhaltung gegen sich selbst und die Welt war es letztthin, die WILDE der Katastrophe entgegenriß — ein Verhängnis, ursprünglich und tief in der Wildeschen Natur verankert und nur als Ausentwicklung seines angelegten Schicksals begreifbar.

Dieses Verhängnis ist in WILDE früh erkennbar und keineswegs mit einer Formel zu erklären. Verschiedene Ströme durchdringen sich hier, die gesondert analysiert werden wollen. Zuerst die Tatsachen selbst. 1881 erscheint WILDES erstes literarisches Werk, ein Gedichtband, mit gutem Erfolge im Publikum, zweifelhaftem in der Presse. Außer künstlerischen Einwenden tadelt die Kritik die Art der Sinnlichkeit, die in diesen Gedichten sich ausdrücke. Es läßt sich nicht leugnen, daß in einigen dieser Gedichte sich das ästhetische Erlebnis eigentümlich mit dem erotischen zusammenschlingt; die ästhetische Schau wandelt sich in pervertierte sexuelle Begierde. Nachdem WILDE aus Amerika zurück, trifft SHERARD ihn in Paris, die beiden Literaten schließen schnell Freundschaft, und eine glückliche Zeit beginnt. WILDE scheint ganz Gesundheit, Kraft, Überlegenheit, ein verkappter Titan, dessen Kräfte bald sich offenbaren sollen. Zugleich aber fühlt er sich seltsam zu den gefährlichen Extremen des Lebens hingezogen. Durch BAUDELAIRE angereizt, versucht er die Wirkungen des Absinthgenusses und durchforscht mit grausigem Interesse den langsamen Zerstörungsprozeß des unglücklichen Dichters. Den Dichter und Musiker MAURICE ROLLINAT, damals

¹⁾ HARRIS. — Essay von SHAW im Anhang von HARRIS.

verseucht durch aufpeitschende Gifte und vor dem Zusammenbruch, läßt er zu sich und läßt ihn deklamieren. „Es war ein wahres Schwelgen im Krankhaften. POË hätte den Ozean durchkreuzt, um anwesend sein zu können. OSCAR WILDE gab seiner höchsten Zufriedenheit Ausdruck¹⁾.“

Seine raffinierten ästhetischen Neigungen schlagen immer wieder in den Genuß des Ungewöhnlichen, Aufpeitschenden um, Antike, Renaissance machen in ihm die gleiche Zersetzung durch, wie sie in GAUTIER schon zu beobachten; aus ihrem Zentrum gleitet er stets zu ihrer Peripherie ab, ihren Auflösungen, Entartungen. Er ist unfähig, das Schöne in seiner geklärten Idee zu genießen; wie Des Esseintes in „A Rebours“ ist ihm Deformierung, der leichte Geschmack der Fäulnis vom Wesen des Schönen unabtrennbar. Er findet seine Vorbilder in der späten Antike und begeistert sich für die französischen „décadents“. Seine Gestaltung beflügelt sich da, wo er den schrankenlosen Genießer der Gegenwart, den Menschen der verfallenden Antike darstellt. Er schafft den Dorian Gray, den er alle Stufen selbstsüchtigen ästhetischen Genusses durchlaufen läßt, der übersättigt sich in die niedere Ausschweifung der Opiumhöhlen stürzt und in Mord und Zerstörung endet; eine Gestalt, über die SHERARD vortrefflich geurteilt hat: „Dorian Gray ist ein bißchen GERARD DE NERVAL, ein bißchen POË und sehr viel NERO²⁾.“ — Er schreibt die Salome und ist nirgends meisterhafter als in der Schilderung der Pestluft, die den Hof des Herodes überlagert, der fanatischen, entarteten erotischen Gier. Zerstörung, Verbrechen erscheinen letzthin als die Mächte, die diesen überfeinerten Genußmenschen anziehen, und er gesteht SHERARD, daß die Verbrecherklassen immer eine wunderbare Anziehungskraft auf ihn ausgeübt hätten¹⁾.

Seine nach neuen Reizen tastenden Vorstellungen lockern sich mit den Jahren auf; er beginnt sie zu betätigen. Zur selben Zeit, als sein Name berühmt wird, seit 1892, beginnt er selbst zu stürzen. Gerüchte über seine Ausschweifungen durchziehen immer beängstigender London und verschließen ihm allmählich weitgehend die Türen der guten Gesellschaft³⁾. Zugleich wird er von einer sich steigernden Unruhe fortgepeitscht. Man findet ihn in Frankreich, in Ägypten, in Algier; seine Reisen gleichen wie die A. DE CUSTINES einer dauernden Flucht. Dieser WILDE besaß noch alle Mängel seiner früheren Zeit, hatte seine Vorzüge eingebüßt und statt ihrer

¹⁾ SHERARD: Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

²⁾ Gaulois 1891. Im Anhang SHERARD: Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

³⁾ HARRIS.

neue Mängel hinzuerworben. Die Freunde, die ihn kurz vor der Katastrophe sehen, berichten über ihn voll trauriger Enttäuschtheit. SHERARD schreibt: „Sein Gesicht schien seine durchgeistigte Schönheit verloren zu haben und in körperlichem Wohlbefinden zu schwelgen. Aber auch sein Gespräch war nicht angenehm¹⁾.“ Frühjahr 1895 trifft GIDE WILDE in Algier und urteilt über ihn nahezu wie SHERARD. Sein Blick ist weniger sanft, sein Lachen rau, seine Freude ausgelassener. Er strebt nicht mehr zu gefallen, scheint aber überzeugt, es zu tun; seine Gesprächskunst ist nahezu erloschen. Die Gefahr seiner Lage, die Möglichkeit eines Skandals ist GIDE bekannt, und er warnt WILDE, nach London zurückzukehren. WILDE antwortet: „Meine Freunde sind seltsam, sie bitten mich, vorsichtig zu sein — vorsichtig? Aber kann ich vorsichtig sein? Das würde einen Schritt zurück bedeuten. Ich muß so weit wie möglich gehen. Ich kann nicht viel weiter gehen. Irgend etwas muß geschehen — irgend etwas²⁾.“ So spricht der Verzweifelte, den sein Schicksal voranpeitscht, für den es letzthin gleichgültig, was geschieht, wenn nur die tote, unerträgliche Gegenwart im Geschehen sich begräbt.

WILDE erkennt in De Profundis diese Entwicklung. Er sieht zuerst seine kulturelle Rolle in maßloser Übersteigerung. Man wird ihm zustimmen, wenn er sich Repräsentant der Kunst und Kultur seines Zeitalters nennt, da er wirklich die Problematik dieser Zeit offenbart, doch erstaunt sein, wenn er sich über BYRON stellt. Diese Selbstauffassung ist interessant genug, hierher gesetzt zu werden; sie läßt, sobald sie der Wildeschen Wertung entkleidet wird, weitgehend die Bestimmungen erkennen, die dem ästhetischen Spättypus zukommen: „Die Götter hatten mir fast alles verliehen. Ich besaß Genie, einen erlauchten Namen, eine hohe soziale Stellung, Ruhm, Glanz, intellektuellen Wagemut; ich habe die Kunst zu einer Philosophie, die Philosophie zu einer Kunst gemacht; ich habe die Menschen anders denken gelehrt und den Dingen andere Farben gegeben; alles, was ich sagte oder tat, setzte die Leute in Erstaunen. Ich nahm das Drama, die objektivste Form, die die Kunst kennt, und machte es zu einem so persönlichen Ausdrucksmittel wie das lyrische Gedicht oder das Sonett; zugleich erweiterte ich seinen Bezirk und bereicherte es in der Charakteristik. Drama, Roman, Gedicht in Prosa, Versgedicht, den geistreichen oder den phantastischen Dialog — alles, was ich berührte, hüllte ich in ein neues Gewand der Schönheit; der Wahrheit selbst gab ich das Falsche ebenso wie das Wahre als ihr rechtmäßiges Reich und zeigte, daß das Falsche und das Wahre lediglich intellektuelle Daseinsformen sind. Die Kunst

¹⁾ SHERARD: Die Gesch. e. ungl. Frdscht. ²⁾ GIDE.

behandelte ich als die oberste Wirklichkeit, das Leben nur als einen Zweig der Dichtung. Ich erweckte die Phantasie meines Jahrhunderts, so daß es rings um mich Mythen und Legenden erschuf. Alle philosophischen Systeme faßte ich in einen Satz, das ganze Dasein in ein Epigramm zusammen. Daneben hatte ich noch anderes.—“

Die Fortsetzung dieses Geständnisses enthüllt aufs deutlichste die ungeheure Täuschung, in der WILDE gefangen war, befangen sein wollte: „Aber ich ließ mich in lange Perioden eines sinnlosen, sinnlichen Wohlbehagens locken. Ich belustigte mich damit, ein Flaneur, ein Dandy, ein Modeheld zu sein. Ich umgab mich mit den kleineren Naturen und den geringeren Geistern. Ich ward zum Verschwender meines eigenen Genies und fand absonderliches Wohlgefallen daran, eine ewige Jugend zu vergeuden. Müde, auf den Höhen zu wandeln, stieg ich aus freien Stücken in die Tiefen und fahndete nach neuen Reizen. Was mir das Paradoxe in der Sphäre des Denkens war, wurde mir das Perverse im Bereich der Leidenschaft. Die Begierde war schließlich eine Krankheit oder Wahnsinn oder beides. Ich kümmerte mich nicht mehr um das Leben anderer. Ich vergnügte mich, wo es mir beliebte, und schritt weiter. Ich vergaß, daß jede kleine Handlung des Alltags den Charakter prägt oder zerstört, und daß man deshalb das, was man im geheimen Zimmer getan hat, eines Tages mit lauter Stimme vom Dache herunterrufen muß. Ich verlor die Herrschaft über mich. Ich war nicht mehr der Steuermann meiner Seele und wußte es nicht. Ich ließ mich vom Vergnügen knechten. Ich endete in greulicher Schande.“ —

WILDE sieht, daß er nach neuen Reizen fahndete und in diesem Triebe stürzte. Er hat beide Seiten auskosten, worin die Reizexistenz sich verwirklicht, die höher ästhetische Sphäre, Genuß des überlegenen subjektiven Spiels mit dem Erscheinenden, Kultus der schönen Form; dann Entartung, Entfesselung, das Sichverlieren in pervertierte Leidenschaften, Sturz und Schande. WILDE hat die Synthese dieser beiden Abschnitte seines Lebens nicht gefunden und kennt keine andere Begründung als die hier ausgesprochene: „Müde, auf den Höhen zu wandeln, stieg ich aus freien Stücken in die Tiefe.“ Der später kommende Betrachter, den die Einheit der Gestalt mehr reizt als der Versuch, ihr gewaltsam Genialität zu entpressen, ist nicht verbunden, den Flitter der Wildeschen Selbsthuldigungen beizubehalten. WILDES wohltonende Worte verdecken ihm nicht das grausame Gesetz: das im Reize existierende Individuum erschöpft sich an seiner Verfeinerung; unfähig, auf das Sublimste zu reagieren, greift es zur Geißel und zerbricht in dieser verwüstenden Ausschweifung seine Repräsentation des differenzierten

Kulturmenschen, seine ästhetische Überlegenheit. Dies ist das Ende des Dandytums, geboren aus seinen eigenen Prinzipien.

Das Wildesche Streben zum Extrem zeigt, in concreto betrachtet, zwei Neigungen ausgebildet, zur geschlechtlichen Perversität und zum Verbrechen. Die Wurzeln dieser Neigung verzweigen sich weit. Zweifellos gründen sich solche Neigungen mit in dem ungemessenen Drang zum Neuen, Absonderlichen, die Regel Durchbrechenden, unterliegen dem Gesetz des gesteigerten Reizes, doch füllt diese Bestimmung kaum die ganze Sphäre ihrer Erscheinung. Den Reiz an Stelle der Substanz zu genießen, ist dem ästhetischen Spättypus überhaupt eigentümlich, die Formen jedoch, die diese Neigung hervortreibt, setzen die engeren Bestimmungen des Dandysmus mit voraus, sein Ideal in der Antike, seinen verhüllten Aufruhr gegen das Gegenwärtige.

WILDE, sexueller Verfehlungen angeklagt, hat in jenem Prozesse¹⁾, der ihn vernichtete, eine edle Erklärung seiner Beziehungen zur männlichen Jugend abgegeben: „Die Liebe, die ihren Namen in diesem Jahrhundert nicht zu nennen wagt, ist dieselbe große Zuneigung eines älteren zu einem jüngeren Manne, die zwischen DAVID und JONATHAN bestand, die PLATO zur tiefsten Grundlage seiner Philosophie gemacht hat, und die in MICHELANGELOS und SHAKESPEARES Sonetten wiederklingt — eine innige geistige Zuneigung, die ebenso rein wie vollkommen ist und die zu großen Kunstwerken anregt, wie zu SHAKESPEARES und MICHELANGELOS Schöpfungen, eine Zuneigung, die in diesem Jahrhundert so falsch gedeutet wird. Sie ist etwas Schönes und Feines, sie ist die Zuneigung in ihrer edelsten Form — ein geistiges Band, das wiederholentlich einen älteren mit einem jüngeren Manne verknüpft hat, wenn der ältere geistige Gaben besitzt und der jüngere den ganzen Frohsinn, die Hoffnung und den Reiz des Lebens in sich trägt²⁾.“ Es ist schwer möglich, in dem Wildeschen Verhältnis zu Lord Douglas von Pervertierung zu reden, und nicht hier ist die Problematik der geschlechtlichen Einstellung WILDES zu suchen. WILDES Beziehungen zu jungen Männern erschöpfen sich keineswegs in diesem einen Falle idealer Freundschaft.

Seine frühe Reise nach Griechenland, unter der kundigen Führung MAHAFFYS, hatte seinen Sinn für antike Schönheit geweckt und ein Erlebnis der Form in ihm ausgelöst, das für ihn entscheidend wurde. Er fühlte sich als Grieche und wurde nicht müde, die Wunder dieser alten Welt zu preisen. Dieser Kultus griechischer Formen-

¹⁾ Marquis Queensberry, Vater des jungen Lord Douglas, hatte WILDE zur Klage getrieben, indem er ihn öffentlich als Verführer seines Sohnes gebrandmarkt. Siehe SHERARD: „Die Geschichte einer unglücklichen Freundschaft“ und „Oscar Wilde“ und HARRIS.

²⁾ HARRIS.

schönheit zieht leicht genug die griechischen Sitten nach; und WILDES Labilität der Einfühlung, sein nie ruhendes Bedürfnis, der Gegenwart zu entfliehen durch Umschaffung in fremde Kulturkreise, mag die Nachahmung griechischer Sitte gefördert haben. In Wahrheit aber war niemand entfernter davon, wirklich Grieche zu sein. WINKELMANN, GOETHE hatten nur eine vermittelte, verfälschte Antike in sich aufgenommen, vielleicht aber desto kräftiger ihre Kunstideale in sie hineinprojizieren können; WILDE, der die wahre Antike in ihrer Heimat selbst hatte in sich aufsaugen dürfen, blieb steril. Auch er sieht die Antike nicht rein historisch, sondern in enger Beziehung zu seinem Lebensbewußtsein — aber die Sehnsucht, mit der er sie erfaßt, ist die leere Sehnsucht nach einer überlegenen Epoche, die er nur noch im Scheine zu repräsentieren vermag. Unter seinen Händen fault die herrliche Gestalt der Antike dahin, und er sieht sich am Ende vergiftet von einer Begleitung, die ihn reinigen, erhöhen, heiligen sollte.

Er kräftigt zuerst an ihr seine Vorliebe für den männlichen Körper, die ihm immer die weiblichen Reize in den Hintergrund gedrängt hat. Sein Genuß dieser Form war überschwenglich und schnell belastet mit ursprünglichen sexuellen Anreizungen, die der weibliche Körper nicht in ihm auslöste. Es ist äußerst aufschlußreich, wie er im Dispute mit HARRIS die ästhetische Überlegenheit des männlichen Körpers vor dem weiblichen zu beweisen sucht — ein Beweis, der nur zu führen, wenn von vornherein der männliche Körper als anreizender empfunden wird. Dieses ästhetische Form-erlebnis des männlichen Körpers fällt für WILDE früher als die seelische Vereinigung in der Freundschaft mit Douglas. Die Komplexe können zusammenschmelzen, ebenso kann der ästhetische Formgenuß isoliert fortwuchern, wie dies sicher weitgehend bei WILDE geschah. Auch hier genießt WILDE die Form als bloßes Reizmittel des ästhetisch bedürftigen Auges und ohne den künstlerisch religiösen Gehalt, den der Grieche in ihr schaute. BAUDELAIRE bemerkt an einer Stelle, daß die unmäßige Liebe zur Form zu ungeheuren, unbekanntem Ausschweifungen treibe, und WILDE bestätigt diese Beobachtung. Der Formgenuß reizt ihn langsam zu ausschweifenden Gedanken an, die ihn endlich seinem sinnlichen Taumel überantworten. Gedichte wie „Klage um Itys“, „Charmides“, „Sphinx“ offenbaren diese Steigerung in pervertierte Leidenschaften, die sich an ästhetischen Gegenständen entzünden. WILDE wünscht die Eos von Florenz in Liebeslust zu umarmen, er läßt Charmides die Statue der Athene schänden, er träumt in entfesselter Erotik die Liebeserlebnisse der Sphinx.

Diese Gedichte sind früh, Produkte einer kalten Erhitztheit, allgemein und unverbindlich; doch der spätere WILDE bestätigt sie.

Er beginnt allmählich mit jungen Leuten in Beziehung zu treten, deren niedriger Stand, gemeines Aussehen und Betragen kein Gleichnis zwischen SOKRATES und ALCIBIADES zulassen, bei denen nicht einmal der Genuß der Form als kittendes Element angenommen werden kann — sondern WILDE ist in den Kot gewatet, in ihm neue Aufpeitschungen, Befriedigungen seiner entarteten Triebe zu finden. Es kommt zum Prozeß, und zum Entsetzen der Freunde WILDES enthüllt die gegnerische Seite ein vernichtendes Material. WILDE hat weitgehend vertraulichen Umgang mit jungen Leuten gehabt, niederen Ranges, ohne Bildung, zweifelhaften Charakters und selbst mit Elementen, die auf der männlichen Prostituiertenliste standen¹⁾.

Dieser Formgenuß hatte WILDE von zwei Seiten zugleich dem Verhängnis entgegengerissen. Als bloßer Reizgenuß, lockerte er einmal seine gefährlichen, nach Ausschweifung drängenden Instinkte auf — zum anderen vertiefte er die Isolation des genießenden Subjekts, riß es absoluter aus seinen letzten Zusammenhängen heraus, schwächte sein Bewußtsein für Verantwortlichkeit und ließ seine Handlungen in Willkür übergehen.

SCHOPENHAUER läßt das Individuum im kontemplativen ästhetischen Genuß Erlösung von den Leiden des Willens genießen. Dieser echt ästhetische Genuß isoliert zwar das Subjekt von seinen Beziehungen zur Umwelt, befreit es von eigenen Strebungen, setzt es aber zugleich mit einer höheren Wirklichkeit in Verbindung, die nicht erstrebt werden muß, weil sie in das Subjekt eindringt und es in sie aufnimmt. Die Willenlosigkeit des Subjekts ist Hingabe an ein Überindividuelles und Aufgehen in ihm; es darf ruhen, weil es im Glanze eines unzerstörbaren Sinns, einer höheren Wahrheit ruht. Dieser Genuß erlöst, weil er das Subjekt in einer höheren Wirklichkeit erlöst und — metaphysisch betrachtet — es so erst realisiert. Er setzt voraus, daß in ihm ein Inhalt, eine Gültigkeit, eine Wirklichkeit ergriffen wird, so kommt das Subjekt in ihm zu seinem tiefsten Selbst, und seine Isolation wird zur Bindung an die Wahrheit.

Im bloßen Formgenusse hingegen tritt das Subjekt mit keiner aufschaffenden Wirklichkeit in Verbindung; seine Isolation trennt es nicht nur nach außen, auch nach innen ab. An Stelle der Verschmelzung des Subjekts mit der künstlerischen Wahrheit bleibt es in sich und läßt sich vom Reize bewegen. Dieses isolierte eigensüchtige Aufpeitschen des Reizes verlegt das Zentrum aller Strebungen in den Genuß des Ich. Der ästhetische Genuß, rein in sich begriffen, ist asozial, aber er wirkt in die Gemeinschaft zurück und bildet Gemeinschaft. Der Formgenuß ist und bleibt asozial, er drängt

¹⁾ HARRIS.

das Subjekt immer mehr auf und in sich selbst zurück. Die Umwelt wird als Hemmung im Kreisen um das Ich gefunden, im schwachen Individuum selbst unerträglich, schmerzvoll, bis jener Zustand eines Des Essintes erreicht ist, absolute Flucht vor der Außenwelt, Sich-zurückziehen in ein einsames Leben der Nacht und der Scheinexistenz zahlloser Reizgenüsse.

Man spanne den Bogen nicht zu diesem Extrem, man halte nur fest, daß das Individuum im Genusse der Form sich auflockert und durch Isolation, im Genusse des Ich, dieses immer mehr als Zentrum, als ein unabhängig Seiendes erfaßt, das sich nicht mehr an der Außenwelt korrigiert. Dazu bedenke man, daß die Repräsentation der Formexistenz von vornherein vom vertretenden Individuum als Opposition gegen die Außenwelt aufgefaßt wurde, als Verkörperung eines neuen individuellen Gesetzes gegen das vulgäre Herdenbewußtsein der Demokratie. Die Repräsentation hat seinem Ich Macht verschafft, und es befriedigt in dieser Überlegenheit die Abneigung, die es gegen die Umwelt hegt. Das Bewußtsein der Macht wird gefährlich entfesselt durch die Isolation im Formgenuß, die dem Genießenden die Umwelt als Realität vernichtet; es hält sein Ich für allmächtig, glaubt, bei früher Verachtung der Umwelt, verantwortungslos und willkürlich handeln zu können, es besitzt keine Hemmungen mehr, nur den kalten oder verzweifelten Genuß, die Welt unter die Füße zu treten. Diese Lagerung der Komponenten ist bei WILDE zu finden. Der Formenkultus schleudert ihn ganz auf sein Ich zurück, dessen Unersättlichkeit, Drang nach Ausleben steigt, und WILDE, schwach und durch Erfolg verwöhnt, lebt sich aus, bis die Katastrophe ihn seinem Taumel entreißt. Noch zu Beginn des Prozesses ist dieses hemmungslose Machtbewußtsein seines Ich in ihm lebendig. Nur maßloser Glaube an seine Macht konnte ihn vermögen, sich in diesen Prozeß einzulassen, den er vermeiden konnte, der aber, einmal im Gange, ihn vernichten mußte. Dieselbe spielende Macht, mit der er im Leben triumphierte, glaubte er den kalten Staatsgesetzen entgegenstellen zu können und zerbrach an ihnen. Nach der Katastrophe von SHERARD befragt, wie er sich in die Gefahren seiner Lebensweise, in den sinnlosen Prozeß habe einlassen können, weiß er nur zu antworten: „Das Glück hatte mir den Kopf so verdreht, daß ich glaubte, alles tun zu können, was ich nur wollte¹⁾.“

Man denke sich in solchem Individuum den zynischen Untergrund gesteigert und als Opposition in der Tat gegen die Umwelt wirksam, so verwandelt sich der Dandy in den Verbrecher. Dieses Problem durchzieht den Dandysmus weitgehend. WILDES Interesse

¹⁾ SHERARD; Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

am Verbrecher ist bekannt. „Er pflegte zu sagen, daß die einzigen Leute, die ihn interessieren, jene sind, die entweder schön sind oder schöne Dinge hervorbringen. Es ist wahr, daß er manchmal noch eine dritte Kategorie hinzufügt, die Verbrecher¹⁾.“ — Er hat im Dorian Gray die Umwandlung eines ästhetischen Spättypus zum Verbrecher dargestellt, er ist — nach englischer Sittenanschauung — zum Verbrecher geworden. BAUDELAIRE schreibt: „Aber ein Dandy kann nie ein alltäglicher Mensch sein. Wenn er ein Verbrechen beginge, so würde er darum nicht herabgesunken sein; wenn dieses Verbrechen jedoch einer trivialen Quelle entstammte, wäre die Schande nicht wieder gutzumachen²⁾.“ — WAINSWRIGHT verkörperte in sich den vollkommenen Dandy und skrupellosesten, unverbesserlichsten Giftmörder.

Die Elemente, die den Dandysmus in Verbrechen übergehen lassen, sind schon vorhanden und wollen hier nur in besonderer Lagerung betrachtet werden; zuerst das ursprüngliche Geborensein des Dandy als ästhetischer Spättypus, das ihn unmittelbar von der Umwelt isoliert und gegen sie, die er nicht versteht, die ihn nicht versteht, zur Verachtung und Auflehnung zugleich reizt; dann der verkappte Ehrgeiz, Drang nach Macht, der um so heftiger treibt, als seine Befriedigung scheinbar unmöglich. Ein solches Mittel nun wird gewonnen in der formalen Verkörperung eines Kulturideals und in dieser Repräsentation Anerkennung des Dandy. In dieser Daseinsweise aber als Reizexistenz entartet er, kapselt sich immer unkontrollierter in sein Ich ein und übersteigert dieses gewaltsam, indem er jede Relation zur Außenwelt einbüßt. Der schrankenlose Genuß des Ich wird zu seiner bestimmenden Betätigung. Ein extremer Hedonismus taucht auf, der das Unglück der Welt, das Fehlen großer überlegener Gestalten in der Abtötung zu finden glaubt, mit der ein starres System von Konvention und Moralgesetzen den Individualismus, damit freie ursprüngliche Kraft in der Geburt schon erstickt. Die Außenwelt, das ewig Erbärmliche, das Unwertige gegen den eigenen Aristokratismus, muß niedergetreten werden. Sie wächst zu dem Feinde auf, der jede Genialität hemmt, den Dandy seiner wahren Größe der Tat beraubt, gegen den keine Reaktion zu scharf sein kann. Das Individuum muß sich restlos in ihr ausdrücken, so handeln, als wäre sie nicht vorhanden, vielleicht selbst so, daß die Außenwelt erkennt, wie wenig sie für das freie überlegene Individuum vorhanden ist.

Damit sinkt die Außenwelt, zuerst mächtig und gefürchtet, zum bloßen Material eines ungehemmten Ichwillens herab; der Dandy wandelt sich in den Verbrecher hinüber. Indem er aber Verbrecher wird, ist er in Wahrheit den Gesetzen seines Schicksals, das ihn

¹⁾ SHERARD: Die Gesch. e. ungl. Frdscht.

²⁾ Der Dandy.

unfrei will, nicht entronnen. Nicht die schrankenlose Freiheit des Ich allein ist es, die den Dandy zum Verbrechen treibt, sondern deren Einwirkung auf seine ursprüngliche Opposition gegen die Außenwelt. Er begnügt sich nicht, frei zu sein, er stellt seine Freiheit im Verbrechen dar und hat sie damit aufgegeben. Darum begibt er sich nicht in die Gefahr, sein Verbrechen offen darzulegen, doch er träumt von ihm im Genusse seiner eignen Schrankenlosigkeit, er durchkostet den Kitzel seines allmächtigen Subjekts, er berauscht sich an dem Bewußtsein, Empörer und Nihilist zu sein. Sein Verbrechen ist eine repräsentative, also dandyhafte Tat; es wird begangen als Gegenformel, Umkehrung der bürgerlichen Norm. Wenn Dorian Gray Basil Hallward ermordet, WAINSWRIGHT ein wahrer Virtuose des Giftmordes wird, so entspringt ihr Verbrechen der Vereinigung von Opposition und zynischer Ichentfesselung, und sie erfüllen die Forderung BAUDELAIRES, daß ihr Verbrechen keiner trivialen Quelle entstammen dürfe. Die äußeren Anlässe sind freilich trivial, doch gleichen sie nur der leichten Erschütterung, die im Gebirge ein lockeres Felsstück zum Niederstürzen bringt. Diese Dandys sind Verbrecher nicht trotz ihres Dandytums, sondern weil sie Dandys sind und zu den letzten Konsequenzen dieser Haltung vordringen.

So ballen sich hinter dem glänzenden, faszinierenden Schauspiel des Dandyismus die Gewitter zusammen, die es donnernd wegfehen werden. Kein Ausweg winkt diesen beharrlichen Komödianten Flucht, die in sich schon die Auszehrung des baldigen Sturzes fühlen und ihn tatlos, unfähig, sich zu neuem Leben zu erheben, unfähig selbst, die gefährliche Maske von sich zu schleudern, erwarten. WILDE, zerbrochen, nachdem seine Hülle, die sein Wesen war, zerfetzt, sinkt einem ruhmlosen Grabe zu, sein Romanheld Dorian Gray entleibt sich selbst. Endlich in Van Diemensland stirbt WAINSWRIGHT, einst glänzender Dandy der Londoner Gesellschaft, ein Jüngling, geistvoll und schön und beschenkt mit allen Gaben kunstvoller Geselligkeit; nun deportiert, einsam, verlassen und verachtet, zerbrochen vom Genusse, verwüstet in der Ausschweifung. Er hält sich nicht wie BRUMMELL in der Idee und sucht in Würde unterzugehen, er strebt nicht wie WILDE nach seinem Sturze im Ethischen sich neu zu erheben. Kalt kostet er die Auswirkungen seiner Dandyhaltung aus und belächelt sich selbst höhnisch, wie die glanzvolle Draperie seiner Rolle zerreißt, seine Bezauberung von Jahr zu Jahr sich böartigem Gifte entgegenwandelt und er sich am Ende kalt, zynisch, ausgebrannt sieht, ein Dandy, dem nichts geblieben als seine letzte Konsequenz: Schamlosigkeit und Verbrechen.

Literaturverzeichnis.

- ASSELINEAU, CHARLES: Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre. Paris 1869.
- BANVILLE, TH. DE: Baudelaire. Revue Contemporaine. 1883.
— Mes Souvenirs. 1882.
- BARBEY D'AUREVILLY, JULES: Du Dandysme et de George Brummell. Caen 1845. —
Dtsch.: Vom Dandytum und von George Brummell; ins Deutsche übertragen
und eingeleitet von RICHARD SCHAUKAL. München-Leipzig 1911.
— Une vieille Maitresse. 1851.
— L'Ensorcelée. Paris 1854.
— Le chevalier Des Touches. Paris 1864.
— Un prêtre marié. Paris 1865.
— Les Diaboliques. Paris 1874.
— Les Œuvres et les Hommes. Dix-neuvième siècle. Paris 1861—92.
— Premier Memorandum. 1836—38. Paris 1900.
— Deuxième Memorandum. 1838. Paris 1906.
— Lettres à Trébutien. Paris 1908.
- BAUDELAIRE, CHARLES: Œuvres complètes. 7 Bde. Paris 1868—70.
— Œuvres posthumes et correspondance inédite par Eugène Crépet. Paris 1887.
— Werke in deutscher Sprache. Von M. BRUNS. 5 Bde. Minden 1901.
— Die Blumen des Bösen. Übers. von STEFAN GEORGE. 2. Aufl. Berlin 1908.
— Lettres. Paris 1907.
- BERKELEY, GRANTLEY F.: My Life and Recollections. 4 vols. London 1865—66.
- BOULENGER, J.: Les dandys sous Louis Philippe. Paris 1907.
- BOURGET, PAUL: Essais de psychologie contemporaine. 1883.
- BOURKE, ALGERNON: The History of White's. 2 vols. 1892.
- BOUTET DE MONVEL, R.: Beau Brummell and his times. London 1908.
- BRANDES, GEORG: Lord Beaconsfield. Berlin 1879.
- BRUNS, MAX: Genie, Dandysm und Verbrechertum. Gross' Archiv für Kriminal-
Anthropologie und Kriminalistik Bd. 12, Heft 4. 1903.
- BUET, J.: Jules Barbey d'Aurevilly, impressions et souvenirs. Paris 1891.
- BULWER, EDW.: Lucretia. Leipzig 1839—45.
— Pelham or the adventures of an gentleman. Leipzig 1839.
— Life, letters and literary Remains. By his son. 2 vols. London 1883.
- BYRON; Works. London 1898—1901.
- CARLYLE, THOMAS: Sartor Resartus. London 1901.
- CHAMBRE, Major: Recollections of West-End Life. 2 vols. London 1858.
- CLERGET, F.: Barbey d'Aurevilly. Paris 1909.
- COOPER, THOMSON: Lord Lytton. London-New York 1873.
- CORRY, JOHN: A Satirical View of Society. 4. ed. London-Bristol 1909.
- CRÉPET, J.: Charles Baudelaire, étude biographique de E. Crépet. 1907.
- CROKER, J. W.: Correspondence and Diaries. 3 vols. London 1884.
- DICKENS, CHARLES: Hunted down. London 1860.
- DISRAELI, BENJAMIN, EARL OF BEACONSFIELD: Vivian Grey. London 1881.
— Contarini Fleming. London 1881.
— Letters 1830—32. London 1881.
- DOUGLAS, Lord ALFRED: Osc. Wilde and Myself. London 1914.
- DUSOLIER, ALC.: Jules Barbey d'Aurevilly. Paris 1862.
- ELERS, GEORGE: Memoirs. 1777—1842. London 1903.
- ESTÈVE, ED.: Byron et le Romantisme français. Paris 1907.

- FASHION. London 1818.
- FITZGERALD, PERCY: The Life of George IV. London 1881.
- FROUDE, J. H.: The Earl of Beaconsfield. 3. ed. London 1890.
- GAUTIER, F.: Charles Baudelaire. Brüssel 1903.
— Documents sur Baudelaire. Paris 1905/06.
- GAUTIER, TH.: Vorwort in Œuvres complètes.
- GIDE, A.: Osc. Wilde. A study. Oxford 1905.
- GONCOURT: Tagebücher. Bd. 7. Paris 1894—96.
- GRANVILLE, HARRIET: Letters. 1810—45. 2 vols. London 1894.
- GRELLÉ, E.: Jules Barbey d'Aureville. Sa vie et son Œuvre. 2 vol. Caen 1902—04.
— Un roman de Barbey d'Aureville. Germaine. Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1904.
- GREVILLE, CHARLES: Memoirs. 8 vols. London 1888.
- GRONOW, Captain R. H.: Reminiscences. 4 series. London 1862/66.
- HARRIS, FRANK: Osc. Wilde, his life and confessions. 2 Bde. Neuyork 1918. Dtsch.:
Osc. Wilde. Eine Lebensbeichte. Berlin 1923.
- HAZLITT, WILLIAM: The Dandy School. Examiner 1828.
- HILL, GEORGIANA: A History of English Dress from the Saxon Period to the Present Day. 2 vols. London 1893.
- HUISE, ROBERT: Memoirs of George IV. 2 vols. London 1831.
- HUYSMANS, JORIS-KARL: Les Sœurs Vatard. Paris 1879.
— A vau l'Eau. Brüssel 1882.
— La — bas. Paris 1891.
— A rebours. Paris 1891. (Neue Auflage mit Vorwort des inzwischen Bekehrten 1910.)
— En route. Paris 1895.
— La Cathédrale. Paris 1898.
— L'Oblat. Paris 1903.
- INGLEBY, I. C.: Osc. Wilde. London (1907).
- JESSE, W.: The Life of Beau Brummell. New ed. London 1893.
- JÖRGENSEN, J.: J. K. Huysmans. Kultur und Katholizismus.
- KÖHLER, GUSTAV: Der Dandysmus im französischen Roman des 19. Jahrl. Zeitschr. f. romanische Philologie. 33. Beiheft. 1911.
- LACEMAIRE: Memoires, Révélationes et Poésies. Paris 1836.
- LAMINGTON, Lord ALEXANDER: The Days of the Dandies. London 1906.
- LAURENTIE, F.: Sur Barbey d'Aureville, études et fragments. Paris. 1912.
- LEMAITRE, J.: Les contemporains. Paris 1892.
- LENNOX, Lord WILLIAM PRIT: Celebrities I have known. 2 series. 2 vols. London 1876/77.
— Drafts on my Memory. 2 vols. London 1866.
— Fashion Then and Now. 2 vols. London 1878.
— Fifty Years' Biographical Reminiscences. 2 vols. London 1863.
— My Recollections from 1806—1873. 2 vols. London 1874.
- LIFE, High and Low. 8. ed. London 1819.
- LISTER, TH. HENRY: Granby. 2 vols. Frankfurt 1828.
- LUTRELL, H.: Advice to Julia, A Letter in Rhyme. 1820.
- MARSH, CHARLES: The Clubs of London. 2 vols. 1832.
- MELVILLE, LOUIS: The Beaux of the Regency. 2 vols. London 1908.
— The first Gentleman of Europe. 2 vols. London 1906.
- MEYNELL, A.: Benjamin Disraeli. 2 vols. London 1903.
- MOORE, THOMAS: Memoirs, Journals and Correspondence. 8 vols. London 1856.
— Works. 2. ed. 7 vols. Paris 1820.
- MYSING, OSC.: Der erste Dandy. Berlin 1910.
- NECKCLOTHITANIA. London 1818.
- POLLAND, PERCIVAL: Recollections of Osc. Wilde. By Ernest la Jeunesse, André Gide and Franz Blei. Boston 1906.
- PÜCKLER-MUSKAU, H. V.: Briefe eines Verstorbenen. München 1830.

- PURSUITS OF FASHION, THE. A Satire. 4. ed. London 1812.
- QUINCEY, THOMAS DE: Works. New York-Cambridge 1877.
- RAIKES, TH.: A Portion of the Journal. 1831—1847. 4 vols. London 1856/57.
- RANSOME, ARTHUR: Osc. Wilde. A critical Study. London 1912 (1913).
- RÉGNIER, R. DE: Figures et Caractères. Paris 1901.
- RICHARDSON, REV. J.: Recollections of the last Half-Century. 3 vols. London 1856.
- RICHTER, HELENE: Geschichte der englischen Romantik. Halle 1916.
- RODENBACH, G.: Le tombeau de Baudelaire. Revue de Paris 1894.
- SCHAUKAL, RICHARD: Leben und Meinungen des Herrn H. v. B., eines Dandy und Dilettanten. München 1907.
- SEILLÈRE, E.: Barbey d'Aurevilly, ses idées et son œuvre. Paris 1910.
- SHERARD, R. H.: Osc. Wilde. Die Geschichte einer unglücklichen Freundschaft. Dtsch. von HERM. FRHR. VON TESCHENBERG. Minden (1905).
- Life of Osc. Wilde. 3. Aufl. London 1911.
- SIEVEKING, A. FORBES: Dandysm and Brummell. The Contemporary Review 1912.
- STANHOPE, HESTER: Memoirs. 3 vols. London 1845.
- SWINBURNE, CH. A.: William Blake. London 1868.
- TALFOURD, THOMAS N.: Final Memorials of Charles Lamb. London 1848.
- THACKEREY, WILLIAM M.: The Book of Snobs. Punch 1846/47.
- The four Georges. A new ed. London 1880.
- TIMBS, JOHN: Clubs and Club Life in London. London 1860.
- WAINEWRIGHT, THOMAS GRIFFITH: Some Passages of the life of Egomet Bonmot, ed. by Mr. Mwaughmair, and now first published by H. E. 1825.
- Essais and Criticisms. Now first collected. With Some Account of the Author, by W. C. Hazlitt. London 1880.
- WARTHON, GR. and PH.: The Wits and Beaux of Society. New ed. 2 vols. 1890.
- WESTMAMOTT, CH. M.: The English Spy. 2 vols. London 1825.
- WHIBLEY, CHARLES: The Pageantry of Life. London 1900.
- WILDE, OSC.: Works. London 1908.
- Dtsch.: Sämtliche Werke. 10 Bde. Wien 1906—(11).
- De Profundis. Berlin 1905.
- Epistola in Carcere et Vinculis. Berlin 1925.
- Three times tried. London 1912.
- WILSON, HARRIETTE: Memoirs. 2 vols. London 1909.
- WRAXALL, SIR N.: Historical and Posthumous Memoirs. 5 vols. London 1884.

Anmerkungen zur unterliegenden Literatur.

Die Quellen, auf die die Erforschung des Dandysmus sich stützt, wechseln mit dessen Wandlungen. Das getätigte, sich literarisch gemeinhin nicht fixierende Dandytum in England von 1800 — 1830 erschließt sich überwiegend aus den Memoiren dieser Zeit, sodann einzelnen literarischen Niederschlägen, die unmittelbar dem Umkreis des Dandytums entstammen. Das Wichtigste dieser Memoiren, Briefe, Autobiographien, Schilderungen des Gesellschaftlebens siehe in der Bibliographie unter BERKELEY, BYRON, CHAMBRE, GRANVILLE, GREVILLE, LENNOX, MARSH, MOORE, PÜCKLER-MUSKAU, RAIKES, RICHARDSON, STANHOPE, WILSON; der literarischen Niederschläge unter CORRY, Fashion, LUTRELL, Neckclothitania, Pursuits of Fashion. — Diese Zeit hat mehrfach Behandlung gefunden unter Benutzung des sehr zerstreuten Materials, am vorzüglichsten durch LEWIS MELVILLE: *The Beaux of the Regency*, ausgezeichnet auch durch seine Bibliographie, die nahezu vollständig das den englischen Dandysmus angehende Material anführt.

Entsprechend dem Zurücktreten des getätigten Dandysmus in Frankreich ist hier die gesellschaftliche Memoirenliteratur von geringerem Interesse; eine Sammlung des äußerlich Tatsächlichen, dazu Literaturangabe in BOULENGER: *Les Dandys sous Louis Philippe*.

Dafür ist in Frankreich die Darstellung des Dandysmus im Roman reicher. Auch in England nicht unbedeutend (s. HAZLITT: *The Dandy School*), verknüpft sie sich in Frankreich mit den bedeutendsten Romanciers, von STENDHAL, BALZAC bis in die Gegenwart hinauf, BOURGET und HUYSMANS (s. KÖHLER: *Der Dandysmus im französischen Roman*).

Was die Biographien angeht, so ist nur BRUMMELL seines Dandytums wegen behandelt worden, die übrigen Dandys nur, soweit ihnen außer dieser Rolle Bedeutung zukam. Das ursprüngliche Material der Brummell-Forschung ist das gleiche, wovon die Erforschung der englischen Dandy-epoche 1800—1830 zehrt. Die grundlegende Materialsammlung die fleißige Biographie von JESSE, die jeden nur erreichbaren Stoff zusammenträgt; dann die verständnisvolle Behandlung von MELVILLE; moralisierend und absprechend FITZGERALD in „*Georg IV.*“; R. BOUTET DE MONVEL: *Beau Brummell*, bringt an Inhalt und Auffassung nichts Neues.

Wesensfassung wird von keiner dieser Arbeiten erreicht, wenn auch von JESSE und MELVILLE angestrebt. Von erfolgreichen Versuchen in England ist BULWER mit seinem „*Pelham*“ zu nennen, dessen Russelton-Brummell, nach der Wirklichkeit entworfen, in seinen einzelnen Äußerungen freilich vom Verfasser erfunden wurde. In diesem Zusammenhang sehr bedeutsam auch die Novelle LISTERS: „*Granby*“, worin BRUMMELL als Trebeck auftritt. BRUMMELL gestand im Exil, daß der Verfasser ihn genauer gekannt haben müsse, und das hier entworfene Bild BRUMMELLS deckt sich in bedeutenden Zügen mit dem, das die sonstigen Überlieferungen vermitteln. Dann die sehr verständnisvolle Behandlung BRUMMELLS

durch WHIBLEY in „The Pageantry of Life“, schließlich der Versuch SIEVEKINGS, Dandysm and Brummell, hier Herausstellung der Bedeutung des Granby und Kritik JESSES. Die glänzendste wesenerfassende Schrift über BRUMMELL entstand in Frankreich, BARBEY D'AUREVILLY: *Du Dandysme et de George Brummell*. Es ist von dem Brummell dieser Schrift behauptet worden, er sei eine geniale Erfindung BARBEY D'AUREVILLYS. (So SCHAUKAL in seinem Vorwort zur deutschen Übersetzung dieser Abhandlung und, wahrscheinlich nach ihm, KÖHLER im „Dandysmus im französischen Roman“.) Man hat unter Hinweis auf die Armut der BARBEY D'AUREVILLY zur Verfügung stehenden Quellen selbst die Möglichkeit bestritten, aus dem gegebenen Material einen historischen Brummell aufzubauen. Die Einwände gegen die Quellen BARBEY D'AUREVILLYS berücksichtigen nicht, daß der Biograph BRUMMELL in Caen selbst noch gekannt hat — was das Dichten angeht, so muß jede Gestalt, die der Historiker lebendig neu anschaffen will, in gewissem Sinne von ihm gedichtet werden, d. h. als eine Einheit begriffen, die das empirische Material nie unmittelbar an die Hand gibt. Die Frage ist nicht, ob BARBEY D'AUREVILLY gedichtet habe oder nicht, sondern ob er es willkürlich getan habe oder in künstlerischer Einfühlung in die Gestalt BRUMMELLS. Dies letztere aber ist zu bejahen; trotz einzelner stilisierender Züge, die BRUMMELL umbiegen und einengen, ist unter der Feder BARBEY D'AUREVILLYS eine Gestalt von typisch englischem Gepräge entstanden und merkwürdig nah der Atmosphäre, die in den Memoiren jener Zeit weht. Die Kritik schaltet nicht den ganzen Brummell BARBEY D'AUREVILLYS aus, sondern korrigiert ihn an den wenigen Punkten, an denen er sichtlich der historischen Überlieferung nicht genügt.

GEORG DER VIERTE. Das Allgemeine s. unter FITZGERALD, HUIISH, hinsichtlich des Dandytums MELVILLE: *The first Gentleman of Europe*; Charakteristik siehe THACKEREY. Bibliographie in MELVILLE: *The first Gentleman of Europe*.

Über die späteren Dandygestalten unterrichten ganz überwiegend Biographien und eigenes schriftstellerisches Werk:

BULWER, DISREALI, s. Bibliographie, die nur das hier Wichtigste aufführt, weiteres Material siehe *Dictionary of National Biography*.

Bedeutsamer WAINWRIGHT. Hier zuerst seine eignen Schriften, die seine Geisteshaltung enthüllen, *The Life of Egomet Bonmot*, sodann *Essays and Criticisms*. — Das grundlegende biographische Material in der Studie HAZLITTS zu Beginn der *Essays and Criticisms*, hier alles Bedeutsame gesammelt; ergänzend DE QUINCEY: „Charles Lamb“; TALFOURD: „Final Memorials of Ch. Lamb.“ Zur künstlerisch wesenhaften Erfassung SWINBURNE: „William Blake“, hier WAINWRIGHT als moderner Kritiker gewürdigt; WILDE: „Pen, Pencil, and Poison“, ein glänzendes Gemälde ästhetischer amoralischer Lebenshaltung, für WAINWRIGHT nicht weniger charakteristisch als für WILDE selbst; eine ausgezeichnete Studie von H. RICHTER in „Geschichte der englischen Romantik“, Herausarbeitung des Mangels an wahrer Gestaltungskraft, wie er diesen Gestalten eigentümlich, ebenso der tiefen Verwandtschaft mit WILDE und der Vorwegnahme von dessen Tendenzen, der Begeisterung für die Antike, Erfassung des Lebens selbst als Kunst. — Die literarischen Abbilder WAINWRIGHTS, Varney in BULWERS „*Lucretia*“ und Slinkton in

DICKENS' „Hunted Down“ sind sehr frei gezeichnet. — Bibliographie in „Dictionary of National Biography“.

WILDE. Die deutsche Ausgabe seiner Werke, Wien 1906—(II) von sehr ungleichem Wert. Die besten Übersetzungen von MEYERFELD und LACHMANN. In diesem Zusammenhang von den Wildeschen Werken am bedeutendsten seine Gedichte, sein Roman „Dorian Gray“, seine Abhandlung: „Die Seele des Menschen und der Sozialismus“, seine kunstkritischen Essays, als „Intentions“ gesammelt, die Tragödie „Salome“, die Komödien „Lady Windermeres Fächer“, „Eine Frau ohne Bedeutung“, „Ein idealer Gatte“, „Bunbury“. — De Profundis, die bedeutende Rechtfertigungsschrift WILDES, entstanden in den letzten Monaten seiner Gefängniszeit und als Brief an LORD DOUGLAS gedacht, ist in dieser Ausgabe nicht enthalten und gesondert von MEYERFELD herausgegeben, von demselben sodann der Brief ungekürzt, mit seiner Flut persönlicher Auslassungen gegen DOUGLAS unter dem Titel: *Epistola in Carcere et Vinculis*.

An Biographien zuerst die unentbehrlichen, wenn auch nicht mangellosen Werke von SHERARD. Sie sind reich an selbsterfahrenem Material, leiden aber an einzelnen Ungenauigkeiten, Schönfärbungen, Rücksichtnahme auf noch lebende Zeitgenossen. Hier ergänzt HARRIS: Osc. Wilde, ein rückhaltlos offenes Buch, Aufdeckung der Wildeschen perversen Neigungen, seines späten Verfalls. Ergänzend GIDE: Osc. Wilde, POLLARD: *Recollections of Osc. Wilde*. Über den Prozeß eine anonyme Schrift, worin Wiedergabe der Wildeschen Verhöre: Osc. Wilde, *three times tried* — über WILDES Verhältnis zu DOUGLAS die entstehenden Bekenntnisse der enttäuschten Freunde, Wilde in den „*Epistola*“, DOUGLAS in „*Osc. Wilde and Myself*“, weiter in RANSOME: Osc. Wilde. — Bedeutsam durch Herausarbeitung der Epochen der Wildeschen Existenz und Materialsammlung aus erster Hand von INGLEBY: Osc. Wilde.

Neben diesen Originalarbeiten verdienen die zahlreichen Wilde-Biographien aus zweiter Hand, die zahllosen Artikel über diesen interessanten Schriftsteller nicht genannt zu werden. Sie fördern kein neues Material, als Wesenserfassung sind sie überwiegend unglücklich, wenn nicht gar leichtfertig und flach. Relativ gut die Studie H. LACHMANNs: Osc. Wilde. Berlin 1905.

Bibliographie: STUART MASON: *Bibliography of Osc. Wilde*. London 1914.

Für den literarischen Dandysmus in Frankreich: KÖHLER: *Der Dandysmus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts*. Hier werden die wichtigsten Erscheinungen aufgeführt, zu ergänzen ist nur der für obigen Zusammenhang weniger bedeutsame, als Dandy und *décadent* doch bemerkenswerte A. MARQUIS DE CUSTINE, dessen Briefwechsel mit VARNHAGEN, Berlin 1870, sein Roman „Aloys“, Paris 1829, sodann *Memoires et voyages*, Paris 1830.

BARBEY D'AUREVILLY. Von seiner ausgedehnten Produktion hier am wichtigsten: *Du dandysme et de George Brummell*, sodann die *Memoiranda*, Briefe an Trébutien, seine kritischen Auseinandersetzungen *Les Œuvres et les hommes*. Über seine frühe Produktion siehe GRELÉ: *Un roman de Barbey d'Aurevilly*. Germaine.

Die grundlegende Biographie von GRELÉ, worin das umfassendste Material verarbeitet. Vortreffliche Studien von BOURGET und LEMAITRE. —

Bibliographie: E. GRELÉ: Essai d'une bibliographie generale, Caen 1904, und G. LANSON: Manuel Bibliographie de la litterature française moderne, Paris 1921.

BAUDELAIRE. Seine Reflexionen über den Dandysmus in seiner Abhandlung: Der Dandy, einleitend seinen Essay über Constantin Guys, sodann seine Tagebücher, *Mon cœur mis à nu* und *Fusées*.

Die grundlegenden Biographien von ASSELINEAU und CRÉPET, worin alles Material von Bedeutung gesammelt; Ergänzungen BANVILLE. Die besten Studien von BOURGET und TH. GAUTIER. — Bibliographie: Vicomte COMTE DE SPOELBERCH DE LOVENJOU: *Les lundis d'un chercheur*, Paris 1894, und G. LANSON: Manuel Bibliographie de la litterature française moderne. Paris 1921.

In diesem ausgedehnten Stoff findet die Erkenntnis kaum Haltepunkte, so gut wie nirgends feste Begriffe. Das Schwanken der Auffassung des Dandysmus ist nicht nur ungewöhnlich bei den nachfahrenden Theoretikern dieser Lebenshaltung, auch bei den Dandys selbst. In England von seiten der Dandys mehr Apologie als Erklärung. BULWER, DISREALI entzündeten sich an der rätselhaften Macht bloßer überlegener Haltung, gebietender Sitte; so der erste im Pelham, der zweite im Vivian Grey. WAINWRIGHT feiert den dandyhaften Ästhetizismus, s. *Life of Egomet Bonmot, Essays and Criticisms*. In WILDE streiten sich zwei Begriffe, ein höherer und vorherrschender Begriff, Dandysmus als Philosophie (Lord Goring im Idealen Gatten), durchgängig ästhetisch orientierte, erlesene Lebenshaltung (Stift, Gift und Schrifttum), Versuch, die Modernität der Schönheit zu bezeugen (Dorian Gray), der Dandy selbst als der auserlesene Mensch der Zukunft. Umgekehrt auch bei ihm der niedere Begriff des Dandy als Flaneur, Modeheld (De Profundis).

Der abgeschlossenste, zugleich umfänglichste Begriff bei BARBEY D'AUREVILLY, herausgearbeitet bei LEMAITRE: *Les Contemporains*, und KÖHLER: *Der Dandysmus im französischen Roman*. Mangel dieser Analyse in Hauptsache, daß die zeitliche Stellung des Dandysmus, sein tiefster Ursprung aus der Zeit nicht deutlich bestimmt wird.

Hier ergänzend BAUDELAIRE: Dandysmus als Aufrichtung der Aristokratie gegen Demokratie; trotz einzelner tiefer Erkenntnisse hindert der völlige Mangel eines planmäßigen Fortschreitens im Denken den Dichter, einen geschlossenen Begriff des Dandysmus zu finden. Einzelne Erhellungen ohne sichtbaren, oft selbst ohne möglichen Zusammenhang.

Bedeutsam auch die Begriffsbestimmung bei LEMAITRE, der der Nachzeichnung des Begriffes BARBEY D'AUREVILLYS eine interessante Wendung zufügt. Das komplizierte, raffinierte Wirkungs- und Täuschungssystem des Dandys vermag nur dann seinen hohen Anspruch der Überlegenheit ganz zu wahren, wenn diese Täuschung gegen die Umwelt nicht zugleich in eine Täuschung seiner selbst umschlägt, ein für den Dandy kaum vermeidliches Verhängnis.

Ebensowenig letzte Erhellung bei nachfahrenden Theoretikern. Die meisten erliegen, oft bei bestem Willen zur Erklärung, den Schwierigkeiten, die der Dandysmus der Erfassung selbst entgegengesetzt. Wo er konsequent in sich auftritt, stellt er eine verschlossene ästhetische Lebenshaltung dar, die überall indirekt ergriffen werden will. An Stelle des Selbstbekenntnisses, des Werkes tritt die Schilderung der Zeitgenossen, deren Berichte wechseln

zwischen geistlosen Beschreibungen und Wirkungsschilderungen, die dazu der vergrößerten, verfälschten Nachahmung als am sichtbarsten größeren Raum geben als dem echten Dandysmus. Hierdurch ist das Urteil über den Dandysmus oft sehr niedrig gestimmt; Würdigungen, einzelne Einblicke nur aus Kreisen, die existentiell dem Dandysmus nahe, so WHIBLEY, *The Pageantry of Life*, SCHAUKAL: *Leben und Meinungen des Herrn H. v. B.*

Als Versuch aus der exakten Forschung heraus zu nennen KÖHLER: *Der Dandysmus im französischen Roman*. Hier werden schon die Umschläge im Dandysmus gesehen, ebenso Sublimierungen. Die Arbeit wird gehemmt durch die begrenzte Aufgabe, den historischen Begriff herauszuarbeiten, wodurch die Untersuchung zu eng und geistlos am Material festklebt. Sodann erweist sich das Denken hier nicht schwingkräftig genug, die Umschläge in ihrer Dialektik lebendig zu machen. Die Sublimierungen weiten den Begriff des Dandysmus leicht zu weit aus und verwischen ihn, sind dazu nicht immer deutlich genug gedacht. Wenn z. B. das dandyhafte Machtstreben in BAUDELAIRE in den Machtwillen über das Perverse umschlagen soll, so ist nicht gesehen, daß Perversität eine Umkehrung des erfassenden Subjekts, nie aber ein Objekt ist, worauf es eine Erfassung richten kann.

Philosophische Forschungen. Herausgegeben von **Karl Jaspers**,
ord. Professor der Philosophie in Heidelberg.

Heft 2: **Krisen katholischer Frömmigkeit und Konversionen zum
Protestantismus.** Von Lic. Dr. **W. Heinsius**, Pfarrer.

Erscheint im Frühjahr 1925

Allgemeine Psychopathologie für Studierende, Ärzte und Psycho-
logen. Von Dr. med. **Karl Jaspers**, o. ö. Professor der Philosophie an
der Universität Heidelberg. Dritte, vermehrte und verbesserte Auf-
lage. (474 S.) 1923. Gebunden 14 Goldmark

Psychologie der Weltanschauungen. Von Dr. med. **Karl Jaspers**,
o. ö. Professor der Philosophie an der Universität Heidelberg.
Zweite, durchgesehene Auflage. (498 S.) 1922.
13 Goldmark; gebunden 15 Goldmark

Kultur und Entartung. Von **Oswald Bumke**, Professor in Leipzig.
Zweite, umgearbeitete Auflage. (130 S.) 1922. 3.55 Goldmark

Einführung in die Probleme der allgemeinen Psychologie.
Von Dr. **Ludwig Binswanger**. (392 S.) 1922. 11.50 Goldmark

Der Gegenstand der Psychologie. Eine Einführung in das Wesen
der empirischen Wissenschaft. Von **Paul Häberlin**, ord. Professor an
der Universität Bern. (180 S.) 1921. 9 Goldmark

**Die Kausalität des psychischen Prozesses und der un-
bewußten Aktionsregulationen.** Von Dr. **Wilhelm Burkamp**.
Mit 3 Textabbildungen. (280 S.) 1922. 7.50 Goldmark

Medizinische Psychologie für Ärzte und Psychologen. Von
Dr. med. et phil. **Paul Schilder**, Privatdozent an der Universität Wien,
Assistent an der Psychiatrischen Klinik. Mit 9 Textabbildungen.
(374 S.) 1924. 12 Goldmark; gebunden 13.20 Goldmark

Verlag von Julius Springer in Berlin W 9

Psychologische Forschung

Zeitschrift für Psychologie und ihre
Grenzwissenschaften

Herausgegeben von

K. Koffka

Gießen

W. Köhler

Berlin

M. Wertheimer

Berlin

K. Goldstein

Frankfurt a. M.

H. Gruhle

Heidelberg

Erscheint in zwanglosen Heften, von denen 4 Hefte
einen Band bilden

Der Preis jedes Bandes beträgt 25 Goldmark

Die Psychologie macht in der Gegenwart eine schwere Krisis durch. Sie befindet sich in der Gefahr, auf der einen Seite in trockenen Laboratoriumsproblemen zu versinken und dadurch die Verbindung mit den lebendigen Einzelwissenschaften und der Philosophie zu verlieren, auf der anderen Seite ganz im Bearbeiten rein praktisch-technischer Fragen aufzugehen und dabei die eigentliche psychologische Arbeit völlig außer acht zu lassen. Die Zeitschrift macht es sich zur Aufgabe, diese Krise zu überwinden und die Erwartungen wieder zu rechtfertigen, die man an die moderne Psychologie bei ihrer Gründung durch Gustav Theodor Fechner in weitesten Kreisen geknüpft hat. Jede Art psychologischer Arbeit, die streng auf Wesentliches vorwärtsdringt, soll nach Kräften gefördert werden. Auch Arbeiten über angewandte Probleme sollen nicht ausgeschlossen bleiben, sofern sie zur Erforschung der beteiligten psychischen Funktionen und zur Grundlegung der Methoden beitragen.

Auf Schulrichtung soll es hier nicht ankommen. Da aber ein Hauptimpuls der gegenwärtig neu auflebenden Psychologie von der „Gestalttheorie“ ausgeht, so werden gestalttheoretische Untersuchungen einen breiten Raum einnehmen.

Außer Originalarbeiten bringt die Zeitschrift Besprechungen und Referate über Neuerscheinungen von Belang. Außerdem erscheinen über die Problemlage in bestimmten Einzelgebieten von Zeit zu Zeit zusammenfassende Übersichten.