

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky

**Richard von Schaukals Beitrag  
zur ästhetischen Moderne**

Disertační práce

vypracoval: Mgr. Libor Marek  
vedoucí práce: prof. PhDr. Ingeborg Fiala-Fürst, Dr.

Olomouc 2013

Palacký-Universität Olomouc  
Philosophische Fakultät  
Lehrstuhl für Germanistik

**Richard von Schaukals Beitrag  
zur ästhetischen Moderne**

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde  
an der Philosophischen Fakultät  
der Palacký-Universität Olomouc

eingereicht von Mgr. Libor Marek  
Betreuerin: prof. PhDr. Ingeborg Fiala-Fürst, Dr.

Olomouc 2013

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci sepsal samostatně a že jsem nepoužil žádné jiné zdroje než ty, které jsou uvedeny. Všechna místa, která byla doslovně nebo z hlediska jejich smyslu přejata z jiných zdrojů, jsem řádně označil a uvedl jejich původ. Disertace dosud nebyla předložena na žádné jiné fakultě.

Olomouc, 23. 5. 2013

## **Danksagung**

Mein ganz besonderer Dank gilt in erster Linie Prof. Dr. Ingeborg Fiala-Fürst, die mir jederzeit mit ihrem sachkundigen Rat zur Seite stand.

Ich möchte mich ferner bei allen herzlich bedanken, die mich während des gesamten Prozesses unterstützt haben, insbesondere bei meinen Eltern, die mir durch manch schwierige Phasen hinweghelfen.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG UND ZIEL DER ARBEIT.....</b>	<b>7</b>
<b>2. RICHARD VON SCHAUKALS LEBEN .....</b>	<b>9</b>
<b>3. ZUM STAND DER SCHAUKAL-FORSCHUNG .....</b>	<b>16</b>
3.1 Vorspiel zu einem Misserfolg.....	16
3.2 Der Bekannte und Vergessene.....	23
3.3 Überblick über die Schaukal-Forschung .....	28
<b>4. MODERNE – EINE BEGRIFFSBESTIMMUNG.....</b>	<b>65</b>
4.1 Ambivalenzen der Moderne .....	65
4.2 Wiener Moderne .....	68
4.3 Décadence-Diskurs der 1890er Jahre .....	80
4.4 Décadence und Historismus .....	99
<b>5. LYRIK.....</b>	<b>108</b>
5.1 Verse (1896) – Wanderungen durch ästhetische Landschaften.....	110
5.2 Meine Gärten (1897) – ein moderner Hortus exclusus.....	126
5.3 Tristia (1898) – „Noch schöpf´ ich Lust aus meinen leidenden Gebärden!“ .....	145
5.4 Tage und Träume (1899) – parallel gemalte Doppelbilder .....	151
5.5 Sehnsucht (1900) – die heile, kranke Welt .....	157
<b>6. EPIK.....</b>	<b>163</b>
6.1 Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen (1901).....	163
6.1.1 Außenansicht der Innenräume.....	164
6.1.2 Vergessens- und Erinnerungsmodelle in der Novelle Mimi Lynx.....	172
6.2 Eros Thanatos (1906).....	191
6.2.1 Verwirrspiele der Triebe.....	192
6.2.2 Die Sängerin. Ein bürgerliches Intermezzo.....	200
6.3 Schlemihle (1908).....	210
6.3.1 Tücken des Schattendaseins.....	211
6.3.2 Die Metaphysik des Augenblicks. Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber.....	217
<b>9. SCHLUSSBETRACHTUNG .....</b>	<b>255</b>
<b>10. ABSTRACT .....</b>	<b>258</b>

<b>11. BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>259</b>
11.1 Primärliteratur.....	259
11.1.1 Richard Schaukals Werke .....	259
11.1.2 Richard Schaukals Übersetzungen.....	263
11.1.3 Ausgewählte Aufsätze Schaukals .....	263
11.1.4 Werke anderer Autoren.....	263
11.2 Sekundärliteratur .....	265
11.2.1 Monografien und Studien zum Problemkreis .....	265
11.2.2 Literaturgeschichten.....	270
11.2.3 Lexika und allgemeine Nachschlagewerke.....	270
11.2.4 Dissertationen über Schaukal.....	272
11.2.5 Jahrbücher der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft.....	272
11.2.6 Aufsätze in Sammelwerken und Zeitschriften.....	273
<b>12. SIGLENVERZEICHNIS</b> .....	<b>279</b>

# 1. Einleitung und Ziel der Arbeit

Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar, den Beitrag des aus Brünn stammenden, bald nach seinem Tode in Vergessenheit geratenen und immer noch wenig bekannten österreichischen Lyrikers, Erzählers, Essayisten, Übersetzers, Rezensenten, Kultur- und Gesellschaftskritikers Richard von Schaukal (1874–1942) zur ästhetischen Moderne zu erhellen. Der Schwerpunkt liegt dabei in der Erforschung ausgewählter lyrischer und prosaischer Werke Schaukals aus dem Zeitraum 1896–1908, und zwar vor dem Hintergrund der geistigen Erfahrungen und Strömungen um die Wende vom 19. zum 20. Säkulum.

Diese Dissertation gebärdet sich keineswegs als Pionierleistung innerhalb der Schaukal-Forschung, denn es liegen bereits etliche beachtenswerte Arbeiten und Gesamtdarstellungen vor, welche das Phänomen Schaukal – mit größerem oder geringerem Erfolg – zum Gegenstand von literaturwissenschaftlichen, form- und stilgeschichtlichen wie auch translatologischen, weltanschaulichen und theologischen Analysen oder kulturkritischen Betrachtungen gemacht haben. Die Sichtung dieser Arbeiten ist das partielle Ziel der vorliegenden Dissertation.

Angesichts des vorgesehenen Umfangs dieser Arbeit scheint es fast ausgeschlossen, eine derart sperrige und umfangreiche Thematik wie Schaukals Schaffen (man denke nur an sein ungefähr achtzig Werke zählendes Œuvre) in seiner ganzen Komplexität und im Zusammenhang mit allen relevanten ästhetischen, religiösen, sozialen oder politischen Erscheinungen und Tendenzen der vorletzten Jahrhundertwende vollständig zu erfassen. Der Fokus liegt daher auf der Darlegung jener Werke Schaukals, die eine starke Affinität zum Duktus des Schaffens seiner Zeitgenossen, insbesondere der Vertreter der Wiener Moderne, aufweisen. Auf Grund textnaher Analysen soll die Erfahrung der Moderne im schriftstellerischen Werk Schaukals formuliert und sein Beitrag zur Literatur dieser Umbruchszeit eruiert werden.

Die Beschreibung der in vieler Hinsicht problematischen Verbindung von Schaukal und der Moderne ist, trotz des unübersehbaren Interesses der literarischen Germanistik, immer noch ein Desiderat der Forschung. Durch die jahrzehntelange Wiederholung der Standardurteile vom Epigonentum Schaukals und seinem stilistischen Nachahmertum wird die unzureichende Forschungslage umso deutlicher und das Füllen von bestehenden Forschungslücken umso notwendiger. Diese Kontextualisierung von Schaukals Werken

besitzt nach wie vor ihre Brisanz und wissenschaftliche Attraktivität, zumal sie als Beitrag zu den in den letzten Dezennien des 20. und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts verlaufenden Moderne-Debatten betrachtet werden kann. Es liegt nahe, dass man bei der Verwendung des Begriffs Moderne Gefahr läuft, sich in dessen Ambiguität und diverse definitorische Fallen zu verstricken. Der Begriff Moderne gilt bekanntlich als dubios und äußerst strittig, von daher bedarf er einer Spezifizierung und Einengung. Diesem Umstand wird auch in der vorliegenden Arbeit Rechnung getragen. Die Arbeit soll nun gesteigerte Aufmerksamkeit auf jene Aspekte der Moderne in Schaukals Werk lenken, die in der bisherigen Forschung wenig Beachtung fanden, überwiegend auf die *Décadence*.

Der relativ geringe Bekanntheitsgrad Schaukals und seine periphere Stellung in der deutschen Literaturgeschichte machen allerdings auch andere methodische Schwerpunkte notwendig, beispielsweise die kontrastive Sicht. Die biografische oder im Allgemeinen faktografische Methode, zu der man bei einem wenig anthologisierten Autor besonders verleitet wird, soll – falls möglich – gemieden werden. Sie findet in angemessenem Umfang allenfalls dort Anwendung, wo sie sich in analytischer Hinsicht als nutzbringend erweist.

Ich halte also fest: Es soll anhand ausgewählter Texte Schaukals ermittelt werden, ob der gebürtige Brünner einen klar erfassbaren Beitrag zur ästhetischen Moderne leistete, inwieweit er die literarische Formensprache der Moderne bereicherte, oder ob er seinem zahlenmäßig bescheidenen Leserkreis trotz überheblichen Gebarens eher Werke marginalen Charakters unterbreitete.

## 2. Richard von Schaukals Leben

Richard Schaukal wurde am 27. Mai 1874 in der Hauptstadt des Kronlandes Mähren, Brünn, geboren. In dieser Stadt verbrachte er bis auf vereinzelte Sommeraufenthalte auf dem mährischen oder böhmischen Lande (z.B. in Wranau, Wartenberg in Böhmen und Adamsthal) annähernd das erste Drittel seines Lebens.

Der Name Schaukal zeugt unzweideutig von der tschechischen Abkunft von Richards Vater Franz (1843–1907), der aus Namiest, dem heutigen Náměšť nad Oslavou, stammte. Das Leben des Vaters Franz stellte anfänglich eine ähnliche Erfolgsgeschichte dar wie später das Leben Richards, wobei sich die Erfolge des Vaters auf einen ganz anderen Bereich, nämlich auf die Geschäftsbranche bezogen. Franz Schaukal besuchte zunächst die Handelsschule in Brünn, daraufhin ergriff er den Kaufmannsberuf und arbeitete sich bis zum Inhaber der Firma Josef Lehmann & Co. empor. Brünn firmierte damals unter der Bezeichnung „zweites Manchester“. Das war sicherlich eine Vorstellung, die mit den ästhetisierten Erinnerungen Schaukals an Brünn als Ort stiller Geborgenheit und des Glücks inkommensurabel war. Franz Schaukal besaß in der ehemaligen Brünner Ferdinandsgasse das Drogerie- und Chemikaliengeschäft „Zum schwarzen Hund“. Ein klarer Beweis für die damals im Osten des Vielvölkerstaates übliche Sprachen- und Kulturenviefalt war der Umstand, dass er im Unterschied zu seinem Sohn Richard sowohl die tschechische als auch die deutsche Sprache beherrschte. Die Mischung aus dem slawischen und deutschen Blut, die multinationale Veranlagung Richard Schaukals, steht allerdings in krassem Kontrast zu seinem eher negativen Verhältnis zu anderen Nationalitäten, überraschenderweise auch zu den Tschechen, oder aber zu den Juden. Mütterlicherseits hatte Schaukal aus Nordböhmen stammende Vorfahren. Der Großvater Emil Seidl, der Färber war, war aus Reichenberg nach Brünn umgezogen. Dieses aus der Ahnengeschichte hervorleuchtende, multinationale Geflecht festigte paradoxerweise das Charakterbild des wahren Österreichers Schaukal.

Richard Schaukal wuchs in einer katholischen Familie auf. Man muss aber in einem Atemzug hinzufügen, dass sein Glaube eine sehr komplizierte Entwicklung durchmachte. Von ihr seien an dieser Stelle nur die Abkehr von der ererbten, lediglich mit der Pflichterfüllung verbundenen Frömmigkeit im Jugendalter und die Rückkehr in den Schoss der Kirche im Mannesalter knapp angedeutet. Zwischen diesen zwei extremen Polen verlief ein lebenslanger Prozess, der dem Driften nicht unähnlich war. Wie bereits angedeutet,

fesselten die äußeren Umstände der Religiosität den Heranwachsenden erheblich. Katholische Rituale und sakrale Gegenstände (z.B. Chorhemd oder Weihrauch) werden oft als poetische Bilder in die Erinnerungsbücher Schaukals und in seine vom Symbolismus und der Décadence geprägten Werke eingebunden.

Umgeben von einer weit verzweigten Verwandtschaft, erlebte Schaukal seine Kindheit mitten in der als harmonische Einheit von Stadt und Landschaft, Armut und Reichtum, Frömmigkeit und Weltlichkeit empfundenen Stadt unterhalb der Kasematten von Spielberg. Seine Interessen hoben sich damals von den üblichen Neigungen seiner Altersgenossen ab. Bereits früh zog ihn das Theater an. Er besuchte das deutsche Stadttheater in Brünn, spielte selbst mit und später verfasste er realistische Dramen. Die Vorliebe fürs Theater entwuchs allerdings einem komplexeren Gewebe kultureller Bindungen. Die Familie Schaukal, einschließlich des tschechischstämmigen Vaters, fühlte sich eindeutig dem deutschen Sprach- und Kulturraum verbunden, wobei diesbezüglich insbesondere die Frauen gemeint sind, die einen starken Einfluss auf Richard ausübten: die Mutter und die Großmutter, später auch seine einzige Schwester Lotte. Die Mutter Wilhelmine, die selbst ein poetisches Gemüt hatte, weckte in ihrem Sohn die Liebe zu Märchen und Sagen, generell zur Literatur, insbesondere zum Schrifttum der deutschen Klassik und Romantik, aber auch zu den Klassikern der Weltliteratur (Cervantes, Shakespeare, Dickens, Swift) und selbstverständlich zur Bibel. Dem Interesse für die Bücher gesellte sich bei Richard frühzeitig ein gewisser Hang zur Aristophilie, der sich bei ihm zum dominanten Leitprinzip entwickeln sollte.

Für den leseifrigen Jugendlichen, der – dank seiner Mutter – der ästhetischen Welt verfallen war, war die pragmatische bürgerliche Umwelt, vor allem die Welt seines handelsbeflissenen Vaters, die in Richards Vorstellungen mit der Sphäre der Gewinnsucht, mit den Geschäftsräumen des Familienhauses, zusammenfiel, verhasst. Die komplizierten Vater-Sohn-Beziehungen verliefen auf der Basis stiller, misstrauischer Begegnungen, die ein Grüppchen subversiv agierender, geistiger Verschwörer mitten in der Familie erahnen ließen, nämlich das Bündnis zwischen Richard und den Frauen. Auf den späteren Erfolg des Sohnes, seine Beamtenkarriere, war der Vater stolz, seine schriftstellerischen Neigungen schätzte er dagegen nicht besonders hoch. Dem Handel und seinem geschäftstüchtigen Vater blieb Richard weitgehend fremd, auch aus dem Grund, dass sich dem jungen Ästheten verlockendere Alternativen boten. Seine literarischen Experimente fanden zum erstenmal

einen klar fassbaren Ausdruck, als der Sechzehnjährige seine Gedichte in dem in Brünn erscheinenden *Mährisch-Schlesischen Correspondenten* veröffentlichte.

Der soziale Status Schaukals und seine Zugehörigkeit zum wohlhabenden Bürgertum ermöglichten ihm unter anderem einen guten Zugang zur Bildung. Der Bildungsweg, der als ästhetische Formierung seiner Persönlichkeit durch die Mutter begonnen hatte, nahm im Jugendalter eine sonderbare Gestalt an: Er entwickelte ein Feingefühl für das Wohlhabende, für das Ästhetentum und die vornehme Lebensgestaltung. Diese Verstiegtheit verband sich zusätzlich mit seinen literarischen, gesellschaftlichen und professionellen Ambitionen, kurzum: mit der Sehnsucht nach großer Welt und Einfluss. Derartige Erwartungen und Wünsche gingen in Erfüllung.

Nach der mit Auszeichnung bestandener Matura am humanistisch orientierten Brünner k. k. Ersten Deutschen Gymnasium (1892) ging Schaukal nach Wien, wo er in den Jahren 1892–1897 Jura studierte. Dieses Studium war nach dem Zeugnis des Dichters eine pragmatische Wahl, deren Hintergrund das Streben nach guter Stellung in der Gesellschaft bildete. Neugierig schnupperte er ins künstlerische Leben der Großstadt hinein und ließ sich von verschiedenen in- und ausländischen literarischen Moden mitreißen. Er hatte Kontakte zu den Dichtern im Kaffee Griensteidl, er lernte Karl Kraus kennen, er traf den Mährisch-Weißkirchener Jakob Julius David, ferner auch Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal, Leo Hirschfeld, Felix Dörmann, Leopold von Andrian und Hermann Bahr. Wohl aus keiner literarischen Bekanntschaft ging aber in jener Zeit eine wirkliche Freundschaft hervor. Richard Schaukal schlug literarisches Kapital aus seiner Abschottung gegenüber dem literarischen Establishment der Kaffeehausliteraten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Sein Hermetismus war ein doppelter: Er hatte nicht nur ästhetischen, sondern auch gesellschaftlichen Charakter, weil Schaukal als Autor wie auch als Privatperson allen Gruppierung und Parteien fern blieb. Mittlerweile baute er sich den Ruf eines kauzigen Einzelgängers, der mal mit größerem, mal mit geringerem Erfolg nach origineller Aussage strebte, die in Selbstironie und Menschenverachtung mündete. Im persönlichen Leben gewann er dagegen viel mehr Freunde, sogar in höheren, adeligen Gesellschaftskreisen.

Wien bot Schaukal neue Verlockungen, nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch in der Sphäre der Sinnlichkeit und Erotik. Diese Impulse wurden – ausgehend vom Aufschwung der Psychoanalyse – von der literarischen Avantgarde, in deren Schatten

Schaukal verweilte, intensiv wahrgenommen. Auf die Zeit selbstzerstörender Erforschungen der Psyche geht auch der erst 1901 erschienene Band *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* zurück. 1893, am Anfang der Studienzeit, erschien mit finanzieller Unterstützung der Tante Laura Schaukals erster Gedichtband *Gedichte*. Im weiteren Verlauf des Studiums (1894–1895) absolvierte der junge Dichter ein Einjährig-Freiwilligenjahr bei den 12<sup>ten</sup> Sachsen- dragonern in Wien und Stockerau, den Kavalleriedienst leistete er wiederum in Olmütz, Krakau und Ungarn ab. Als Dichter trat er mit den stark vom Symbolismus und der Décadence geprägten Gedichtbänden (z.B. *Verse, Meine Gärten*) sowie vielen weiteren, an die Öffentlichkeit. In der Prosa machte sich insbesondere der Einfluss Peter Altenbergs und der Hang zum Skizzenhaften bemerkbar.

Nach einem mehrwöchigen Englandaufenthalt, der im Zeichen der Spurensuche nach Shakespeare und britischer Romantik stand, begann im Jahr 1897 nunmehr Schaukals Beamtenkarriere, indem er in den Verwaltungsdienst bei der k.k. Statthalterei in Brünn eintrat. Zwei Jahre später, bereits als Doktor Juris, wurde er in die Bezirkshauptmannschaft in den literarisch mehrfach konnotierten Ort, Mährisch-Weißkirchen, versetzt. Die fünf ländlichen Jahre in der mährischen Provinzstadt verbrachte er mit unbefriedigender Tätigkeit in der dortigen Statthalterei, dennoch mitten im geselligen Treiben. Er übte sich im Jagdsport und verkehrte in altösterreichischen Adelskreisen. Dieses heitere In-sich-Versenken kontrastierte scharf mit dem Eindruck, den andere Autoren der literarischen Moderne, etwa Musil oder Rilke, in ihren Werken von diesem nordmährischen Raum vermittelten. Für sie war Mährisch-Weißkirchen eher ein Ort des Dämonischen.

1899 heiratete Schaukal die aus der wohlhabenden Neutitscheiner Hutmacherfamilie stammende Fanny Hückel. Zusammen mit seiner Ehefrau unternahm er etliche Reisen durch Europa (z.B. nach Italien, Frankreich oder in die Schweiz). Die finanzielle Situation des frisch vermählten Paares war allerdings nicht rosig, wie oft angenommen wird. Die Einkünfte des jungen Beamten genügten nicht, um ihren Lebensstandard finanziell zu sichern. Im Jahr 1900 wurde Schaukals erster Sohn, der spätere Maler Johann Wolfgang, geboren, dem noch Georg und die Tochter Lotte folgten.

Das Jahr 1903 brachte einen entscheidenden Einschnitt ins Leben des Karrierebeamten, nämlich die Berufung nach Wien, ins Ministerratspräsidium, und damit die Arbeit im Pressdepartment, woraufhin sich Schaukal mit seiner Familie in Hietzing niederließ. 1904 erlebte er jedoch eine radikale innere Wende. Infolge einer Erkrankung, der Masern, und des

Todes seiner geliebten Großmutter setzte er völlig neue Akzente in seinem Leben und Schaffen. Schaukal schlug von nun an ernsthaftere und besinnlichere Töne in mehreren Erinnerungstexten und essayistischen Büchern an. In dieser Periode fand er auch Zeit für Übertragungen aus dem Französischen. Er übersetzte beispielsweise die Novellen von Prosper Mérimée oder Barbey d'Aurevillys *Vom Dandytum und von G. Brummell*.<sup>1</sup> Von den ausländischen Stilelementen erhoffte sich Schaukal den Anschluss an die neue geistige Elite Europas. Jedoch verlockte ihn immer noch Mähren. Schaukal besuchte dauernd seine Geburtsstadt Brünn. Auf mährische Landsmänner, unter ihnen auch Schriftstellerkollegen, konnte er allerdings auch in Wien stoßen. Als er zeitweilig eine Wohnung in der inneren Stadt, in der Spiegelgasse, besaß, wohnte er ein Stockwerk über Marie von Ebner-Eschenbach.

Im Jahr 1912 verzeichnete Schaukal den größten Bruch in seiner bislang erfolgreich verlaufenden Beamtenkarriere, die ihm mittlerweile die Funktion des Präsidialchefs im Ministerium für öffentliche Arbeiten und den Posten des Ministerialrates einbrachte. Der Eingriff eines Ministers hatte den jähen Abbruch seiner glanzvollen Karriere zur Folge, bis zu seiner Pensionierung bekleidete er nur noch untergeordnete Posten.

Den Ausbruch des Ersten Weltkriegs bedachte Schaukal als überzeugter Monarchist mit den *Ehernen Sonetten*<sup>2</sup>, er gab auch *Kriegslieder*<sup>3</sup> heraus. Es handelte sich überwiegend um Loblieder auf den Kaiser und Österreich, wodurch er zur Steigerung der patriotischen Begeisterung beizutragen glaubte. 1918 schied Schaukal aus dem Staatsdienst aus. Im gleichen Jahr wurde er von Kaiser Karl in den erblichen Adelsstand erhoben und es wurde ihm das Offizierskreuz des Franz-Josephs-Ordens verliehen. Zeitgleich nahm er das Studium in den Fachbereichen germanische, romanische und klassische Philologie an der Universität Wien auf.

Bereits am Anfang seines literarischen Engagements unterhielt Schaukal Kontakte zu bedeutenden Künstlern, Wissenschaftlern, weiteren einflussreichen Persönlichkeiten und er stand in regem Briefwechsel mit Künstlern und Denkern der Moderne (z.B. mit Thomas Mann<sup>4</sup>, dessen Bruder Heinrich<sup>5</sup>, mit Hermann Hesse, Rainer Maria Rilke, Arthur Schnitzler<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Jules-Amédée Barbey d'Aureville, *Vom Dandytum und von G. Brummell*, München/Leipzig 1909.

<sup>2</sup> Richard Schaukal, *Ehrene Sonette 1914*, München/Berlin 1915.

<sup>3</sup> Richard Schaukal, *Kriegslieder aus Österreich 1914*, München 1914.

<sup>4</sup> Mehr zur Beziehung zwischen Thomas Mann und Richard Schaukal im Kapitel 3.1.

Franz Blei, Richard Dehmel, Karl Kraus, Alfred Kubin<sup>7</sup>, Heinrich Vogeler<sup>8</sup> oder Rudolf Kassner). Er wirkte als Mitarbeiter im Münchner *Simplicissimus*, fernerhin in verschiedenen Avantgarde-Zeitschriften (*Pan*, *Ver sacrum*, *Die Insel*).

Der Untergang der alten Welt, des Habsburgerreiches, erschütterte Schaukal tief. Bis zu seinem Tod führte er ein eher zurückgezogenes Leben in seinem Semmeringer Landhaus. Seine konservativen Haltungen und die prinzipielle Ablehnung jedes neuen Phänomens der Gegenwart liefen auf die Verklärung der längst abgestorbenen Monarchie hinaus. Trotz des Zusammenbruchs der alten Ordnung und der zunehmenden gesundheitlicher Probleme war Schaukals geistiges Leben auch weiterhin reich. Der Royalist arbeitete an der Zeitschrift *Das Gewissen* mit, 1925 brachte er eine Nachdichtung von Shakespeares *Sturm* zum Abschluss, textkritisch bearbeitete er die Märchen von E.T.A. Hoffmann. An der Neige seines Lebens konnte der Dichter auf ein risiges Gesamtwerk zurückblicken. Es umfasste ungefähr achtzig Bücher, darunter Gedichtbände, Dramen, Prosaschriften, Skizzen, die

---

<sup>5</sup> Hierzu vgl. auch Ariane Martin, Wiener Barock. Rückwärts gewandte Sehnsucht und die Technik des Pastiche als Individualstil in Richard Schaukals Gedicht *Rococo*, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6 (2001/2002), Kassel, 2003, S. 5–18. Martin beschreibt unter anderem die gemeinsame Vorliebe Heinrich Manns und Richard Schaukals für das Malerische in der Literatur.

<sup>6</sup> Zum persönlichen Verhältnis zwischen Schaukal und Schnitzler vgl. Nikola Roßbach, Richard Schaukal und Arthur Schnitzler. Korrespondenzen, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 27–50. Ähnlich wie aus der Korrespondenz mit Thomas Mann, auf die später noch genauer einzugehen sein wird, ergibt sich aus den Briefen an Schnitzler jenes Bild Schaukals, das mit folgenden Worten umrissen werden kann: „eitle Selbstinszenierung, Schmeichelei des Adressaten und harsche Kritik an Dritten.“ Zu Parallelen in der Aphoristik Schnitzlers und Schaukals vgl. auch Carsten Tergast, „Bedenken“ und „Gedanken“. Ein Vergleich der späten Aphorismen- und Spruchsammlungen Arthur Schnitzlers und Richard von Schaukals, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6 (2001/2002), Kassel, 2003, S. 27–42.

<sup>7</sup> Hierzu vgl. Karl Koweindl, „Unser Briefwechsel ist so sehr auf Gefühl und intime Aussprache eingestellt“. Alfred Kubin und Richard von Schaukal, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 2, 1998, S. 27–46. Alfred Kubin präsentiert sich in der vorhandenen Korrespondenz mit Schaukal als dessen Bewunderer, ähnlich wie Thomas Mann (hierzu vgl. Kapitel 3.1). Kubin spart nicht mit Lob über Schaukals Essays und Gedichtbände (z.B. in Bezug auf *Buch der Seele*). Signifikanterweise erstellt Schaukal im Februar 1922 in seinem in *Hochland* veröffentlichten Essay *Alfred Kubin* ein psychologisches Porträt des Künstlerfreundes, das deutliche Züge eines dekadenten Visionärs hervortreten lässt: „Der Mittelpunkt von Kubins künstlerischer Natur [...] ist ein unfrohes, um nicht zu sagen trübsinniges Gefühl vom Leben, das sich allegemach in Resignation auflöst. Er blickt gleichsam aus einer Höhle voll Schatten in ein Nebelland. Diese Höhle ist unentfaltete Sexualität.“ (Koweindl, S. 32)

<sup>8</sup> Hierzu vgl. Sibylle C. Leitner, Richard von Schaukal und Heinrich Vogeler. Paradigma einer Wechselwirkung der Künste, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 2, 1998, S. 7–25. Aus dem Dargelegten leuchten bei weitem nicht nur die Beziehungen zwischen Schaukal und dem Worpsweder Maler und Grafiker Vogeler hervor, der einige Werke Schaukals illustrierte, er schuf z.B. die Titelzeichnung für *Pierrot und Columbine* (1902). Thematisiert werden hier auch Schaukals Konflikte mit dem Leipziger Verleger Hermann Seemann bezüglich der unterschiedlichen Auffassung der herauszugebenden Bücher (*Pierrot und Columbine*, *Tage und Träume*, *Tristia*), der idealistischen Auffassung des Autors und der pragmatischen Auffassung des Unternehmers, und ferner das relativ geringe Interesse an Schaukals Büchern, die sich nur vereinzelt verkauften: „Einer Statistik aus dem Jahr 1906 zufolge belief sich die Zahl der Lagerposten auf durchweg 40-90% der aufgelegten Menge.“ (Leitner, S. 14)

von Kontrasten und unscharfer Abgrenzung diverser Stilrichtungen gekennzeichnet sind. Daneben standen unzählige Artikel und Aufsätze, Essays, kulturkritische Schriften, Glossen, Aphorismen, Betrachtungen und Überlegungen, Übersetzungen und Textausgaben. Einige Bücher blieben zu seinen Lebzeiten ungedruckt und erblickten erst später – meistens dank seiner Tochter Lotte – das Licht der Welt.

Von der arthritischen Krankheit geplagt, war Schaukal in den letzten Lebensjahren an sein Haus gefesselt. Am 10. Oktober 1942 starb er an Alterstuberkulose und wurde am Friedhof Grinzing beigesetzt.

### 3. Zum Stand der Schaukal-Forschung

Dieses Kapitel bietet einen Überblick über die komplexen und relevanten Forschungsarbeiten zu Richard Schaukal. Eingangs wird noch kurz die Problematik des Bekanntheitsgrads Schaukals angeschnitten, seine Bemühung um die Integration in die Kunstszene anhand der Korrespondenz mit Thomas Mann und anschließend Schaukals Präsenz in deutschen Literaturgeschichten, literarischen Lexika, Textsammlungen und diversen Nachschlagewerken.

#### 3.1 Vorspiel zu einem Misserfolg

Es mutet als Ironie des Schicksals an, dass Schaukal selbst seine künftige Stellung in der Literaturgeschichte unwillkürlich vorwegnahm. In seinem Dandyroman *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten* hatte Schaukal – in prophetischer Voraussicht und in anbiederisch unpragmatischer Manier – die Richtung seiner Schriftstellerkarriere beschrieben, woraufhin er, ohne es nur ahnen zu können, den Weg in die Vergessenheit beschritt:

*Wozu geht ein Dichter, der etwas auf sich hält, auf den Markt? Um des Ruhmes willen? Den verleiht die Mitwelt nicht. Und er kann dem stillsten Buche zuteil werden, das vergessen in dem Winkel einer kleinen Bibliothek steht.*<sup>9</sup>

Höchstwahrscheinlich spiegelt sich in diesem auf das Jahr 1907 datierten Diktum bereits die eingeübte, verachtende Pose jenes Autors wider, der – im Gegensatz zum beruflichen Erfolg – des literarischen Ruhmes entbehrte und der den anhaltenden Misserfolg sowohl bei den Verlegern als auch bei den Lesern in die Schilderung eines quasi-metaphysischen Moments umkjinterpretiert. Derart dargestellt kann der Misserfolg tatsächlich als Folge seines höchst unpragmatischen Handelns verstanden werden und zugleich als Beleg für die Richtigkeit seiner geistigen Position, welche sich durch das zur Schau getragene Ignorieren des Markterfolges und außerdem noch durch den Hang zur Transzendenz der kleinen Dinge auszeichnet.

---

<sup>9</sup> Richard Schaukal, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*. Stuttgart 1986, S. 36.

Dabei zeugen die 2003 edierten Briefe Thomas Manns an Richard Schaukal aus dem Zeitraum 1900–1905<sup>10</sup> eher von einem verblüffenden Pragmatismus des Wiener Schriftstellers und von seiner unzweideutigen Bemühung um die Ansehensvermehrung. Der junge und ambitionierte, mittlerweile in Wien, insofern sozusagen an der Quelle, wirkende Schriftsteller Schaukal strebte in der gegebenen Periode mit allen Mitteln nach dem genauen Gegenteil des oben Angekündigten – der Unterbringung seiner Bücher im Winkel einer versteckten kleinen Bibliothek, nämlich nach einem möglichst breiten Leserkreis und Erfolg.

Nun aber zu Schaukals Dichterfreund und seinen Erwartungen. Der um 1900 noch bei weitem nicht berühmte Thomas Mann suchte „Gleichgesinnte, die bürgerliche Solidität vorzuweisen hatten.“<sup>11</sup> Richard Schaukal scheint dieser Anforderung – wenigstens mit seinem Gebaren – gerecht worden zu sein. „Manierlich, gut angezogen, bescheiden aus Bildung und wohlthuend bürgerlich, so sieht ihn der literarische Newcomer Mann.“<sup>12</sup> Die bürgerlichen Attitüden gehen bei beiden Dichtern mit der Abneigung gegen die künstlerische Extravaganz und Boheme einher. Die gegenseitige Annäherung findet unter besonderen Umständen statt. Beide Autoren zeichnen sich durch immense Sensibilität, hohe Empfindlichkeit gegen Kritik, welche zu übertriebenen Reaktionen und verbalen Ausfällen führt. Beide neigen zu geistreichen und gekünstelten Schmeicheleien: eine solide Grundlage für die fünfjährige literarische Freundschaft, welche die Form des mehr oder minder regelmäßigen Briefwechsels annahm, zugleich eine tickende Zeitbombe, die die Unvereinbarkeit dieser Dichtercharaktere und ihre unterschiedliche Verwurzelung in der literarischen Szene und in der alltäglichen Realität bloßlegen sollte. Man muss sich ferner darüber im Klaren sein, dass diese literarische Freundschaft vor dem Hintergrund der ästhetischen Debatte über die „Erlebtheit“ und die

---

<sup>10</sup> Thomas Mann, *Briefe an Richard Schaukal*, hg. von Claudia Girardi, Frankfurt/Main 2003. Es erscheint logisch, dass ausgerechnet Herbert Zeman, einer der Erneuerer der österreichischen Literaturforschung, die Edition dieser Korrespondenz initiierte. Somit kann man diese Herausgabe als Beitrag zur Erforschung eines wenig bekannten Kapitels der österreichischen Literaturgeschichte ansehen. Trotz eindeutig literarischer Ausrichtung der Briefe, in denen die Briefpartner insbesondere die Meinungen über die eignen und fremden Texte äußern, ihre Leseerfahrungen und -erlebnisse, ferner Publikationsmöglichkeiten ansprechen, weist die Korrespondenz etliche immer wiederkehrende, nichtliterarische, das Privatleben beider Protagonisten betreffende Themen auf: gesundheitliches und psychisches Befinden, die moderne künstlerische „Nervosität“ und mit ihr zusammenhängende Erschöpfungszustände, die Verlobungsabsichten Manns, unzählige Urlaubs- und Erholungsreisen, Vorschläge für ein mögliches Treffen in Wien oder München (von denen zwei tatsächlich zustande kamen) oder Kommentare zu beiliegenden Fotografien.

<sup>11</sup> Franz Zeder, „Erlebtheit“ versus „Mache“: Die Richard Schaukal-Thomas Mann-Kontroverse im Spannungsfeld zwischen „Dichter“ und „Literat“, in: *Eros Thanatos: Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 52.

<sup>12</sup> Thomas Mann, S. 20.

„Mache“<sup>13</sup> verlief. Die Erlebtheit figurierte hier als das Diltheysche poetologische Erfordernis des Erlebten, dem neben dem Gedichteten gleiches Gewicht beigemessen wurde. Die Mache war wiederum als das verpönte Gestaltete zu verstehen, das die Autonomie der Kunst und ihre Abkapselung vom Leben unterstrich.<sup>14</sup> Die genauen Kriterien für die Einordnung in die Kategorien „Erlebtheit“ oder „Mache“, waren recht verschwommen. Entscheidend war, dass man sie einseitig als Argumente für oder gegen die Einordnung in die Kaste der Schöpfer der authentischen Kunst verwenden konnte. Was Mann und Schaukal anfangs verband, war die deklarierte Entscheidung für die Erlebtheit und die Feindschaft gegen die Mache.

Es ist offensichtlich, dass Schaukal, der im Zeitraum 1900–1905 unzählige Texte produzierte, auf der Suche nach Publikationsmöglichkeiten war. Aus Manns Briefen wird klar, dass Schaukal sich von dieser Bekanntschaft unter anderem Manns Interventionen bei den Persönlichkeiten der deutschen literarischen Szene, vor allem die Vermittlung bei Zeitschriften (*Simplicissimus*, *Die Insel*, *Die Jugend*) und mächtige Fürsprache bei Verlegern versprach, zumal Mann im verfolgten Zeitraum als Autor des Fischer-Verlags und Lektor bei Albert-Langen-Verlag wirkte. Der rasch berühmt gewordene deutsche Freund Schaukals wirft in einem Schreiben vom 19. Mai 1903 folgende Frage auf: „Ich begreife nicht, wie es Ihnen so schwer fallen kann, für Ihre Sachen Verleger zu finden?“<sup>15</sup> Für Antworten auf diese prinzipielle Frage sorgt er überraschenderweise selbst. Wenn die auf Grund der Korrespondenz rekonstruierbare Fürsprache Manns nicht hilft, wird die Bedeutung des betroffenen Verlags einfach bagatellisiert oder dessen Leiter diffamiert, sei es – wie den Reaktionen des Verfassers zu entnehmen ist – von Schaukal oder von Mann. So liest man im Brief vom 2. Oktober 1901:

*Daß Ihre Gedichte nicht per Formular sondern handschriftlich abgelehnt wurden, darauf müssen Sie wohl noch besonders stolz sein. Jedenfalls ist dies nicht die Schrift des mir bekannten Jugend-Redakteurs. Ich sehe, daß sein Einfluß nicht so weit reicht, die dumme Antipathie, die am Färbergraben gegen Sie zu herrschen scheint, zu besiegen. [...] Lassen Sie das seichte*

---

<sup>13</sup> Vgl. Zeder, S. 54.

<sup>14</sup> Vgl. Zeder, S. 54.

<sup>15</sup> Thomas Mann, S. 67.

*Blättchen mit seinem Gesundheitsprotzendum und seinen Schüttelreimen doch dahinfahren und bieten Sie ihm nicht immer wieder viel zu gute Sachen an!*<sup>16</sup>

Oft scheitert also das geplante Unterfangen trotz Interventionen Manns. Ähnlich wie in dem auf den 28. April 1902 datierten Schreiben, in dem Mann wieder einmal als einfühlsamer und zugleich prononciert aufrichtiger Überbringer schlechter Nachrichten auftritt. Diesmal ist er als Langenscher Vertreter damit beauftragt worden, Schaukals Verlagsangebot abzulehnen. Er weigert sich jedoch, „diese Ablehnung in die üblichen höflichen Formen zu kleiden.“<sup>17</sup> Gerne kleidet er allerdings die Ablehnung in etliche schmähende Äußerungen, in denen er den Chef des Langen-Verlags als „Hampelmann und Wirrkopf“<sup>18</sup> abqualifiziert. Im zweiten Schritt werden an Schaukal aufmunternde Worte zur Fortsetzung seiner Arbeit gerichtet. Um den Wirkungsgrad des Trosts zu erhöhen und Schaukal der Einzigartigkeit seines Schaffens zu versichern, klagt Thomas Mann hin und wieder über die Schattenseiten des literarischen Ruhms, der ihm nach dem Erfolg der *Buddenbrooks* lästigerweise aufbürdet wurde.<sup>19</sup>

Schaukals Vorschläge und Aktivitäten, deren Ziel die Erhöhung der Anzahl seiner Publikationen ist, halten bis 1905, also bis zum Ende der Freundschaft an. Ständig überhäuft er Mann mit seinen Manuskripten und Klagen über das ihm feindlich gesinnte, des Öfteren als jüdisch verpönte Verlagswesen. Der Wert der 75 Poststücke zählenden Korrespondenz besteht allerdings nicht nur darin, dass sie die Entwicklung einer interessanten literarischen Freundschaft dokumentiert und dabei die Rolle eines vergessenen „Entdeckers“ Thomas Manns erhellt, sondern auch darin, dass sie Aufschluss über die möglichen Gründe für Schaukals allmählichen schriftstellerischen Abstieg gibt.

Durch den vorliegenden Briefwechsel tritt eine wahrlich ambivalente Schriftstellerkonstellation hervor: Thomas Mann als höflicher, manchmal bis devoter Bewunderer Schaukals, der den Wiener dringend um das Urteil über seine Werke bittet, und Schaukal als überheblicher und manchmal lobender Kollege. Beweise der gegenseitigen Gunst sind reichlich vorhanden. Am 27. November 1901 gibt Mann zu: „Ich freue mich kindisch auf Ihren Aufsatz über *Buddenbrooks* Was Sie öffentlich über das Buch zu sagen

---

<sup>16</sup> Thomas Mann, S. 30. Erst 1905 gelang Schaukal der Durchbruch bei der *Jugend*. Nach Claudia Girardi kann damit der Redakteur Otto Grautoff gemeint sein. Hierzu siehe: Thomas Mann, S. 120.

<sup>17</sup> Thomas Mann, S. 44.

<sup>18</sup> Thomas Mann, S. 44.

<sup>19</sup> Vgl. Thomas Mann, S. 101f.

haben werden, ist mir brennend interessant.“<sup>20</sup> Andernorts heißt es wieder: „Ist das nicht zu viel des Lobes? Darf ich das Alles wirklich annehmen? Trifft es wirklich auf mich und meine Arbeit zu? – Es muß doch wohl. Denn jedes Wort steht ja so wohl abgewogen, so treffsicher und dichterisch verjüngt an seinem Platze.“<sup>21</sup> Mann spart mit Lob nicht einmal dann, wenn er über Schaukals Werke, Aufsätze oder Rezensionen schreibt:

*Ihr Essay ist glänzend – und ich bitte Sie, nehmen Sie das nicht als Höflichkeitsphrase! Ich habe eine große, aufrichtige Freude an der rapiden, ganz erstaunlichen Entwicklung Ihrer Prosa [...]. Die Geschmeidigkeit, Schlagkraft und Agilität, die Sie bereits erreicht haben, scheint mir etwas ganz Seltenes [...].*<sup>22</sup>

Über Schaukals *Buch der Tage und Träume* lässt Mann sogar verlauten, es handle sich um Gedichte „von einer krassen, wilden, wüsten Bildlichkeit, daß einem der Athem stockt [...]. Es sind Gedichte darin, deren mysteriöser Reiz einen Stunden und Tage lang beunruhigt [...].“<sup>23</sup> Der Vollständigkeit halber muss angefügt werden, dass man in der Korrespondenz – obschon sehr selten – auch auf Kritik stößt, beispielsweise wenn Mann in der Novelle *Begegnung* aus dem Erzählband *Von Tod zu Tod*<sup>24</sup> stilistische Mängel feststellt und sich genötigt sieht, Schaukal etliche mit Komik gespickte Ratschläge zu erteilen:

*Ihre Vorliebe für behaglich alterthümliche Vortragsformen zeigt sich da oft ein bisschen [sic] zu kokett. Nehmen Sie eine Sache wie 'Begegnung' und denken Sie sich den ersten Satz laut gelesen, vorgelesen! Das geht nicht! Bei dem Wort 'eingedenk' lacht bereits Alles, und (pardon!) Ich lache mit.*<sup>25</sup>

In das harmonisch verlaufende Verhältnis schleicht sich 1903 eine Störung ein. Ihr Auslöser war die Indiskretion Schaukals bezüglich der kritischen Ansichten Thomas Manns über den künstlerischen Werdegang und die schriftstellerischen Methoden seines Bruders Heinrich, insbesondere in Bezug auf Heinrichs Roman *Die Göttinnen*, dem Thomas Mann in seinem

---

<sup>20</sup> Thomas Mann, S. 33.

<sup>21</sup> Thomas Mann, S. 40.

<sup>22</sup> Thomas Mann, S. 68.

<sup>23</sup> Thomas Mann, S. 53.

<sup>24</sup> Richard Schaukal, *Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten*, Leipzig 1902.

<sup>25</sup> Thomas Mann, S. 40.

Brief an Schaukal vom 26. Januar 1903 Unerlebtheit und Oberflächlichkeit attestiert.<sup>26</sup> Dabei ahnt er nicht, dass Schaukal in seinem Aufsatz vom 9. August 1903 in der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* nicht zögern wird, diese Haltung und Beobachtung Thomas Manns publik zu machen. Diese Störung hinterließ dennoch an der Beziehung der befreundeten Dichter, wenigstens äußerlich, keine negativen Spuren.

Der Grund für die abrupte Beendigung der Beziehung seitens Manns liegt nicht im Bereich der Ästhetik. Am 14. Oktober 1905 verabschiedet sich Mann von Schaukal infolge seiner Kritik an Manns Drama *Fiorenza*. Die Diktion des Trennungsbriefes lässt unschwer erkennen, dass Mann nunmehr den Mut gefasst hat, zum ersten Mal seine wahre Meinung über die tatsächlichen Fähigkeiten und Methoden des Adressaten auszusprechen. Dabei präsentiert er sich selbst wie immer als überempfindlicher, extrem selbstkritischer und zudem immer hilfsbereiter Schöpfer. Schaukal stellt er dagegen zum ersten Mal als selbstsicheren und zudringlichen Dilettanten dar, der gar nicht imstande ist, das Entgegenkommen Manns in Bezug auf die schriftstellerische Arbeit zu erwidern. Schaukal bewies seine Unfähigkeit zur Selbstreflexion angeblich dadurch, dass er seine Ausnahmeposition, ja geistige Größe, ausgerechnet darin sieht, dass seine Manuskripte „von einer langen, langen Reihe von Redaktionen und Verlegern zurückgeschickt werden [...]“.<sup>27</sup>

Auf einer anderen Linie, auch vermittelt des Bruders Heinrich, wird die überaus brisante Fehde mit zahlreichen Peripetien fortgesetzt. Diesbezüglich geht Franz Zeder in seinen Erörterungen so weit, dass er den wirklichen Grund für die Trennung Thomas Manns von Schaukal im „Wiederannäherungswunsch an den Bruder“ erblickt und Schaukal zum „Bauernopfer der Aussöhnung“ der Manns erklärt.<sup>28</sup> Dem ist aber durchaus nicht so. Thomas Mann wollte offensichtlich im Verlauf seiner Freundschaft mit Schaukal bei jeder Gelegenheit verhindern, dass dieser einen Faktor darstellen würde, der das Verhältnis zu seinem älteren Bruder – auf welche Weise auch immer – beeinflussen könnte.

An dieser Stelle sei nochmals auf die früheren Entwicklungsetappen der Freundschaft hingewiesen. Daher rührt beispielsweise Thomas Manns schnelle und heftige Reaktion auf die oben erwähnten Ausfälle Schaukals gegen Heinrich und die plötzliche Umformulierung der Behauptung von der Falschheit, Unerlebtheit und Oberflächlichkeit der *Göttinnen* im Brief

---

<sup>26</sup> Vgl. Thomas Mann, S. 62.

<sup>27</sup> Thomas Mann, S. 108.

vom 18. September 1903, also noch zwei Jahre vor dem Ausbruch des wirklichen Mann-Schaukal-Krieges. Thomas Mann richtet in diesem Schreiben folgende Frage an Schaukal und fügt noch eine prägnante Erklärung an:

*Habe ich ihnen je Veranlassung gegeben, zu glauben, ich könnte, besonders wenn von mirselbst [sic!] die Rede ist, an einer Herabsetzung der Leistungen meines Bruders Wohlgefallen haben oder sie irgend gutheißen? Die Gefühle, die ich seiner 'Herzogin von Assy' gegenüber hege, sind [...] von Geringschätzung am weitesten entfernt [...].<sup>29</sup>*

Zeders Behauptung vom „Bauernopfer der Aussöhnung“ ließe sich aber anders fassen. Schaukal trug im weiteren Verlauf der Kontroverse unwillkürlich zur Wiederbelebung der brüderlichen Bande zwischen Thomas und Heinrich bei. Der demonstrierte Zusammenhalt der Sippe ist aus den Zeilen Thomas Manns an Heinrich Mann am 21. März 1906 – nach Schaukals Attacke auf *Fiorenza* im *Berliner Tageblatt* vom 5. März 1906 und nach anschließender Verteidigungskampagne Heinrichs – herauszulesen: „Dein Artikel hat mich sehr erquickt, gerührt, erheitert. Es ist wie unter Jungen: Einer hat mir was gethan, und der ältere Bruder kommt und rächt mich.“<sup>30</sup>

In der vorliegenden Korrespondenz fällt insbesondere Schaukals Bild ins Gewicht, das Bild eines verzweifelt Suchenden ohne jegliche Verankerung. Der beabsichtigte Anschluss an die zeitgenössische Kunstszene gelingt Schaukal im Zeitraum 1900–1905 wie übrigens auch später nicht. Zeder spricht in diesem Zusammenhang von Schaukals ästhetischer Ortlosigkeit.<sup>31</sup> Ein anderer literarischer Mitstreiter von vergleichbarer Wirkungskraft wie Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, formuliert dies im Brief an Schaukal vom 11. April 1905 sehr ähnlich, und zwar als „Unvermögen, [Schaukal] als Gestalt zu erkennen und festzuhalten [...]“.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Zeder, S. 58.

<sup>29</sup> Thomas Mann, S. 76.

<sup>30</sup> Mann, S. 199.

<sup>31</sup> Vgl. Zeder, S. 66.

<sup>32</sup> Mann, S. 186.

## 3.2 Der Bekannte und Vergessene

Trotz der eingangs geäußerten Bedenken hinsichtlich des Bekanntheits- und Wirkungsgrades von Richard Schaukals Werken ist der gebürtige Brünner kein völlig unbekannter Autor. Um die Stellung des Dichters innerhalb der deutschen bzw. österreichischen Literatur greifbarer zu umreißen, wird hier eine knappe Bestandsaufnahme vorgenommen, im Rahmen derer Schaukals Bekanntheitsgrad anhand seiner Präsenz in ausgewählten germanistischen Autorenlexika, literarischen und allgemeinen Nachschlagewerken, Literaturgeschichten, Anthologien und Gesamtdarstellungen zur Moderne ermittelt wird.

In den Autorenlexika wie *Metzler Lexikon Autoren*<sup>33</sup> oder Walter Killys *Literaturlexikon* findet Schaukals Werk keine Erwähnung, Ähnliches gilt für *Brockhaus Literatur*.<sup>34</sup> Einen knappen Lebenslauf Schaukals samt Bibliografie entdeckt man im *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts* von Manfred Brauneck und Wolfgang Beck.<sup>35</sup> *Kindlers neues Literatur Lexikon*<sup>36</sup> bietet zwei Artikel über Schaukal, von denen der erste unter dem Titel *Das lyrische Werk* die grundsätzlichen Merkmale der Lyrik Schaukals thematisiert. Im zweiten Artikel wird wiederum das Prosaschaffen Schaukals auf sein bekanntestes Werk, den Dandyroman *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*<sup>37</sup> reduziert. Angeschlossen wird noch die Auswahlbibliografie und ansatzweise ist auch die Forschungsliteratur zu Schaukal vorhanden. Kurt Böttchers *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller* geht kaum über die üblichen Klischees hinaus und zeigt Schaukal – insbesondere im Hinblick auf seine frühe Lyrik – „als wenig schöpferischen, doch artistischen Nachempfänger modischer Richtungen.“<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> *Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von Bernd Lutz und Benedikt Jeßing, Stuttgart/Weimar 2004.

<sup>34</sup> *Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, hg. von der Lexikonredaktion des Verlages F. A. Brockhaus, Mannheim /Leipzig 2004.

<sup>35</sup> *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. von Manfred Brauneck unter Mitarbeit von Wolfgang Beck, Hamburg 1991, S. 622.

<sup>36</sup> *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hg. von Walter Jens, München 1991, S. 866–868.

<sup>37</sup> Richard Schaukal, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*. München 1907.

<sup>38</sup> *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Kurt Böttcher et al., Hildesheim/Zürich/New York 1993, S. 639.

*Deutsches Literatur-Lexikon*<sup>39</sup> von Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang räumt Schaukal gebührend Platz ein. Es mag verwundern, dass Schaukal – sogar mit lückenhaften Angaben zur einschlägigen Forschungsliteratur – ins *Lexikon der Weltliteratur*<sup>40</sup> Eingang fand, wobei hingegen in *Harenberg-Lexikon der Literatur*<sup>41</sup> keine relevanten Angaben zu Schaukal verfügbar sind. Weniger überrascht dieses Faktum im Lichte der Feststellung, dass es ausgerechnet dem Herausgeber des erstgenannten Lexikons, Gero von Wilpert, zu verdanken ist, dass die komplette Schaukal-Bibliografie bereits 1967 vorlag. Man findet sie in der bibliografischen Zusammenstellung *Erstausgaben deutscher Dichtung*<sup>42</sup>, der „die Wertung der Literaturgeschichte [...] insofern zugrunde gelegt [wurde], als von den heute längst vergessenen und unwichtigen Autoren dritten und vierten Ranges zugunsten der Vollständigkeit bedeutender Autoren abgesehen werden durfte.“<sup>43</sup> Das Kriterium der Vollständigkeit scheint in Bezug auf den Eintrag zu Schaukal erfüllt zu sein.<sup>44</sup> Ob er aber als bedeutender Autor betrachtet werden kann, sei dahingestellt.

In den auf tschechischem Boden herausgegebenen Lexika sucht man den Namen Schaukal trotz seiner mährischen Wurzeln so gut wie vergeblich. Dennoch gibt es Ausnahmen, und zwar unter den germanistischen Autorenlexika, die in der ehemaligen Tschechoslowakei oder später in Tschechien herausgebracht wurden: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*<sup>45</sup> und *Lexikon deutschmährischer Autoren*.<sup>46</sup> Allgemeine Nachschlagewerke erwähnen Schaukal bereits in ihren älteren Ausgaben, stellvertretend seien hier *Meyers Lexikon*<sup>47</sup> und *Der große Brockhaus*<sup>48</sup> genannt.

---

<sup>39</sup> *Deutsches Literatur-Lexikon: Biographisch-bibliographisches Handbuch, Bd. 14*, hg. von Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang, Bern 1992, 305–308.

<sup>40</sup> *Lexikon der Weltliteratur, Bd. 2*, hg. von Gero von Wilpert, München 1997, S. 1347–1348.

<sup>41</sup> *Harenberg-Lexikon der Literatur: Autoren, Werke, Begriffe*, hg. von François Bondy et al., Dortmund 1994.

<sup>42</sup> Gero von Wilpert/Adolf Gühring (Hg.), *Erstausgaben deutscher Dichtung: Eine Bibliographie zur deutschen Literatur 1600-1960*, Stuttgart 1967.

<sup>43</sup> Wilpert/Gühring, Vorwort o.S.

<sup>44</sup> Der Eintrag zu Schaukal ist bis auf kleinere Fehler vollständig. Folgendes Werk Schaukals wird bei Wilpert/Gühring nicht angeführt: Schaukal, Richard: *Tage und Träume*, Leipzig: Tiegenbach, 1899. Bei nachfolgendem Buch wird irrtümlicherweise als Erscheinungsjahr das Jahr 1920 angegeben: Schaukal, Richard: *Das Buch Tage und Träume*, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902. Bei *Das Buch Immergrün* steht anstatt 1915 das Jahr 1906 als Erscheinungsjahr.

<sup>45</sup> *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských*, Praha 1987, S. 603–604.

<sup>46</sup> *Lexikon deutschmährischer Autoren*, hg. von Ingeborg Fiala-Fürst und Jörg Krappmann, Olomouc 2002, o.S.

<sup>47</sup> *Meyers Lexikon, 10. Bd.*, Leipzig 1929, S. 1143.

<sup>48</sup> *Der große Brockhaus, Bd. 16*, Leipzig 1933, S. 544–545.

In der von Herbert Zeman herausgegebenen *Geschichte der Literatur in Österreich*<sup>49</sup> figuriert Schaukal als Dichter, der mit seiner Traditionsgebundenheit der konservativen Revolution nahestand.<sup>50</sup> Diese Information soll allerdings keinerlei negative Assoziationen wecken, ganz im Gegenteil. Im Kapitel zur Nachkriegszeit wird Schaukal sogar als einer jener Autoren aus der Zeit vor 1938 angeführt, welcher man sich – den Erneuerern und Organisatoren des literarischen Lebens in Österreich nach 1945 zufolge – „in der neuangebrochenen Ära entsinnen sollte, um die sieben Jahre nationalsozialistischer Bevormundung zu überbrücken.“<sup>51</sup> Der Verortung Schaukals innerhalb der literarischen Moderne wird ein relativ bescheidener Platz eingeräumt. Angedeutet werden beispielsweise seine Kontakte zum Kreis von jungen Literaten um Hermann Bahr. Ferner hebt Zeman den Dandyroman *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten* hervor, nämlich als ironische Abrechnung mit dem Geschmack der Zeit, durch die sich Schaukal einen bescheidenen Ruhm erwarb. Hinzugefügt wird eine knappe Bilanz seines vierzigjährigen facettenreichen Lyrikschaffens.<sup>52</sup>

Seltener ist Schaukals Name in deutschen Literaturgeschichten anzutreffen. Am häufigsten wird er neben den viel bekannteren Vertretern seiner literarischen Generation, sei es neben dem bereits erwähnten Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal, genannt. Auf Grund der Einzelnachweise seiner Werke werden dann nur ausgewählte oder sehr spezifische Aspekte der Literatur um die Jahrhundertwende illustriert. Schlüssige Fakten über sein Gesamtwerk, geschweige denn sein Beitrag zur ästhetischen Moderne, bleiben dem Leser weitgehend erspart. In den Erläuterungen zu einem bestimmten Themenbereich der Literatur um die vorletzte Jahrhundertwende ist meistens eine dürftige Mitteilung zu Schaukal vorzufinden. So wird beispielsweise in Wolfgang Beutins *Deutscher Literaturgeschichte*<sup>53</sup> Schaukal lediglich im Kontext des Zerfalls der Habsburgermonarchie und des Kaiserreichs angeführt, dafür aber – wie bereits angemerkt – neben Thomas Mann, Richard Dehmel, Hermann Hesse, Alfred Kerr, Rainer Maria Rilke, Rudolf Alexander Schröder und Franz Werfel, die „ihre Dichtung 1914 bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Opfer an das eigene

---

<sup>49</sup> Herbert Zeman (Hg.), *Geschichte der Literatur in Österreich: Das 20. Jahrhundert*, Graz 1999.

<sup>50</sup> Vgl. Zeman, S. 58.

<sup>51</sup> Zeman, S. 179.

<sup>52</sup> Vgl. Zeman, S. 58.

Volk verstanden und »vaterländische« Essays und Verse geschrieben [haben].<sup>54</sup> Die Disparität der Kontextualisierungen von Schaukals Werken zeigt sich auch darin, dass in der späteren Ausgabe<sup>55</sup> der gleichen Literaturgeschichte die früher häufiger erwähnten ideologischen Aspekte seines Schaffens völlig außer Acht gelassen werden und man hebt eher die ästhetischen Kategorien hervor. Schaukal wird nun im Unterkapitel zu einem der in der Literatur der Moderne oft vorkommenden Frauentypen, *Femme fragile*, ganz nebenbei erwähnt – als einer jener Autoren, „die diesen Typus in ihren Werken darstellten.“<sup>56</sup> In einigen Literaturgeschichten fand Schaukal allerdings keinen Eingang. Dies gilt für Ehrhard Bahrs *Geschichte der deutschen Literatur*<sup>57</sup> und für *Deutsche Literaturgeschichte* von Ingo Leiß und Hermann Stadler.<sup>58</sup>

In Wunbergs repräsentativer Textsammlung *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*<sup>59</sup>, die mit hundertjährigem Abstand vom vorletzten Fin de siècle eine Bilanz der Moderne zog und eindeutig kanonische Ambitionen besitzt, ist kein Text Schaukals auffindbar und in keinem Kapitel erfolgt eine gründlichere Auseinandersetzung mit seinen Texten.<sup>60</sup> Auch *Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart* von Karl Otto Conrady<sup>61</sup> verzichtet voll und ganz auf Schaukal. In den Gesamtdarstellungen zur Wiener Moderne, die im ausgehenden 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts entstanden, also in jener Zeit, die ein erhöhtes Interesse an der ästhetischen Moderne zeigt, wird Schaukal in der Regel nur als Randerscheinung behandelt, beispielsweise

---

<sup>53</sup> Wolfgang Beutin et al., *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar 1994.

<sup>54</sup> Beutin 1994, S. 321.

<sup>55</sup> Wolfgang Beutin et al., *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar 2008.

<sup>56</sup> Beutin 2008, S. 365.

<sup>57</sup> Ehrhard Bahr (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur: Kontinuität und Veränderung: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen 1988.

<sup>58</sup> Ingo Leiß/Hermann Stadler (Hg.), *Deutsche Literaturgeschichte: Wege in die Moderne 1890–1918*, München 1997.

<sup>59</sup> Gotthart Wunberg/Johannes J. Braakenburg (Hg.), *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 2000.

<sup>60</sup> Ganz anders war die Situation zu Lebzeiten Schaukals. Sein Name leuchtete in mannigfaltigen Textsammlungen moderner Literatur auf, z.B. in der Anthologie *Moderne deutsche Lyrik*, hg. von Hans Benzmann, Leipzig 2004, S. 490–493 (Schaukal ist hier mit folgenden Gedichten vertreten: Die Fürstin, Meldung, Der Gesandte, Porträt des Marquis de ..., Goya, Angst, März).

<sup>61</sup> *Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart*, hg. von Karl Otto Conrady, München/Zürich 1992.

im Zusammenhang mit seinen Übersetzungen oder im Hinblick auf die um 1900 grassierende Décadence. So heißt es bei Dagmar Lorenz<sup>62</sup> mit dem Verweis auf Claudia Warum<sup>63</sup>, dass bei Schaukal, „der zeitweise ebenfalls zum Kreis der Jung-Wiener zählte, jedenfalls noch in einem Band von 1896 (*Verse*) die anverwandelte Hineinnahme von Texten der Décadence zu beobachten [ist].“<sup>64</sup> Anders verhält es sich mit einem weiteren Aspekt des Schaffens Schaukals, der in der Forschungsliteratur häufig Berücksichtigung fand, nämlich mit seiner Beziehung zur k.u.k. Monarchie. Der Verherrlichung des Habsburgerreiches wird in den Werken zum einschlägigen Thema wesentlich mehr, obwohl nicht genügend, Beachtung geschenkt. Claudio Magris geht in seiner Monografie *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*<sup>65</sup> auf Schaukal als Autor des habsburgischen Mythos nur kurz ein, wobei er auf seine Bemühung, das Habsburgische als das Metaphysische und somit der Realität Entrissene darzustellen, hinweist.<sup>66</sup>

Es bleibt festzuhalten, dass Schaukal immer noch der zum Teil Bekannte und zugleich Vergessene – oder mit Christian Neuhuber gesprochen – „der bekannteste Unbekannte der Wiener Literatur der Jahrhundertwende“<sup>67</sup> ist. So charakterisiert ihn Neuhuber in seinem inhaltlich prägnanten und bibliografisch ergiebigen Eintrag im *Lexikon deutschmährischer Autoren*.

---

<sup>62</sup> Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne*. Stuttgart/Weimar 1998.

<sup>63</sup> Claudia Warum, *Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. Literarische Kontakte zwischen Österreich und Frankreich von 1890 bis 1940*, Wien 1993.

<sup>64</sup> Lorenz, S. 54.

<sup>65</sup> Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Wien 2000.

<sup>66</sup> Magris, S. 301.

<sup>67</sup> Christian Neuhuber, *Richard (von) Schaukal*, in: *Lexikon deutschmährischer Autoren*, Olomouc 2002, o.S.

### 3.3 Überblick über die Schaukal-Forschung

Die Beschäftigung mit Richard Schaukal legt eine hundertjährige Geschichte von Überraschungen und Enttäuschungen an den Tag, im Zuge derer Schaukal schrittweise zum universellen literarischen Bezugspunkt, manchmal zu einem ideologischen Schlachtfeld oder sogar zu einem literarisch-didaktischen Stoff avanciert ist, dessen Quantitäts- und beinahe auch Qualitätsmaßstäbe im ironischen Diktum von Karl Kraus – „[...] man findet da, was man will, er hat »alles auf Lager« [...]“<sup>68</sup> – wohl am überzeugendsten zum Ausdruck kommen.

Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Richard Schaukals Schaffen begann schon zu Lebzeiten des Dichters. Eine der ersten größeren Arbeiten über Schaukal, die im Vorwort als „Studie“ bezeichnet wird und die einen Abriss des Schaffens, einschließlich der Charakteristik des im Erscheinungsjahr dieser Schrift siebenunddreißigjährigen Wiener Autors, bietet, stammt aus der Feder des deutschen Schriftstellers Hanns Martin Elster.<sup>69</sup> Es überrascht wenig, dass neben Adolf Bartels und Gustav Frenssen auch Schaukal Elsters Interesse auf sich zog und dass er ihn zum Verfassen dieser bescheidenen Schrift veranlasste. Elsters Ausführungen laufen aber keineswegs auf ein völkisch-nationales oder sogar antisemitisches Konzept hinaus, worauf sich vielleicht aus der Verbindung der oben genannten Namen – Bartels, Frenssen und Schaukal – schließen ließe, sondern auf jene Darstellung von Schaukals Werken, für welche die Bezeichnung „Phänomen im Wandel“ oder „reifendes Talent“ recht naheliegend wäre.

In groben Zügen berichtet Elster über den „von vielen Seiten so falsch beurteilten Wiener und doch wieder unwienerischen Dichter, Kritiker, Kunst- und Modeschriftsteller, Dozenten, Paedagogen [...]“<sup>70</sup> und bilanziert die ersten zwei Schaffensperioden Schaukals, die 1890er Jahre und den Zeitraum 1900–1910. Auf eine einfache Formel gebracht, versucht Elster vor allem dem Problem der Kunst und dem Ästhetentum sowohl im Werk als auch im Leben Schaukals gerecht zu werden. Der Ausdruck „unwienerisch“ ist aber bei Elster anders zu verstehen als beispielsweise Opposition gegen Jung-Wien. Sein Ansatz zielt darauf ab, Schaukals Schaffen als dynamisches, dennoch harmonisches Ganzes darzustellen, als Einheit,

---

<sup>68</sup> Karl Kraus, *Wiener Lyriker*, zit. nach Dominik Pietzcker, S. 17.

<sup>69</sup> Hanns Martin Elster, *Richard Schaukal. Versuch einer Charakteristik*, Leipzig 1911, S.1.

<sup>70</sup> Elster, S. 3.

die „aus unendlich zahlreichen kleinen, an sich mitunter belanglosen, im Zusammenhang aber durchaus notwendigen Steinchen“<sup>71</sup> besteht. In dieser Hinsicht unterliegt er dem Einfluss und der Selbsteinschätzung Schaukals, der, oft rückblickend, sein Schaffen ähnlich beurteilte.

Diese Perspektive lässt die moderne Komponente des Werks, das Disharmonische, seine dekadenten Züge, den Zerfall der Einheit und die Verselbständigung der Einzelercheinungen im Werk Schaukals völlig außer Acht. Zu Recht lenkt aber Elster sein Augenmerk auf die formalen Aspekte des Schaffens Schaukals. Diesbezüglich hebt er ein Merkmal hervor, das in der Forschungsliteratur selten thematisiert wird, nämlich Schaukals Vorliebe für die handwerkliche schriftstellerische Arbeit, für jene Präzision, die ihn dazu zwang, seine Werke in immer neuer Auswahl erscheinen zu lassen, was von Kritikern gerne bespöttelt wurde.

Für Elster ist Schaukal vor allem Meister der Lyrik und der prosaischen Kleinformen. Groß angelegte Werke brachte er zwar nicht hervor, aber seine künstlerische Kraft zeigt sich überzeugend genug im kleinen Format. Der gedankliche und sprachliche Höhepunkt wurde seines Erachtens im Lyrikband *Das Buch der Seele*<sup>72</sup> erreicht. Dieser Höhepunkt wird zugleich als Wendepunkt gewertet, der nun die Offenbarung des absoluten Wesens der Kunst<sup>73</sup> im Werk Schaukals erkennen lässt. Die Form selbst avanciert auf Grund ihrer beinahe klassischen Einfachheit und Schlichtheit zum Inhalt. In *Das Buch der Seele* wird die Subjektivität in die Objektivität umgeformt. Diese Feststellung ist paradoxerweise einer der ersten, ernst zu nehmenden, obwohl nicht beabsichtigten Hinweise auf die Modernität bei Schaukal.

Elster unterlässt nicht, die Vielseitigkeit Schaukals als sein großes Potential zu hervorzuheben. Es fehlt aber nicht einmal Kritik. In einem kritischen Licht erscheinen die dramatischen Versuche Schaukals, „die fast nur dialogisch wirken.“<sup>74</sup> Hoch geschätzt werden dagegen die Übersetzungen aus dem Französischen<sup>75</sup> und selbstverständlich die Novellistik. Die Abneigung gegen die wesentlichen Äußerungen der Moderne und gegen die Bemühung um die Einreihung Schaukals in die klassische Tradition der deutschen Literatur kommt auch

---

<sup>71</sup> Elster, S. 5–6.

<sup>72</sup> Richard Schaukal, *Das Buch der Seele. Gedichte*, München/Leipzig 1908.

<sup>73</sup> Vgl. Elster, S. 10f.

<sup>74</sup> Elster, S. 18.

<sup>75</sup> Vgl. Elster, S. 18.

bei der Beurteilung des Erzählbandes *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*<sup>76</sup> zum Ausdruck. Diesem Prosawerk werden eher in abwertender Weise fremde Stileinflüsse, naturalistische Merkmale, Décadence und Manieriertheit bescheinigt.<sup>77</sup> Schaukals verhältnismäßig bekannter Dandy-Roman *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten* wird von Elster zum großen Teil missverstanden. Bemängelt wird hier seine vermutlich didaktische Funktion<sup>78</sup>, wobei Elster die Selbstironie Schaukals und die stilisierte Steigerung des Ichs in der Balthesser-Figur gar nicht als tragendes Moment erkennt. Noch schlimmer ergeht es bei Elster der fragmentarischen Form des Antirromans, welche sicherlich zu seinen konstitutiven Merkmalen, und nicht zu den Mängeln des Werks, gehört. Generell gesehen hält Elster die Einengung aller Themenbereiche auf den Ästhetizismus als Lebenshaltung, die nur dem Schönen die oberste Autorität zuspricht, als Nachteil.<sup>79</sup> Mehr Beachtung gebührt der betrachtenden Prosa Schaukals, z.B. dem Erinnerungsbuch *Großmutter*<sup>80</sup>, die viele Verbindungen zur literarischen Tradition, etwa zur Romantik, aufweist. Elster sieht in der betrachtenden Prosa eines der Bollwerke gegen den Materialismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und gegen das Zeitalter der Moderne, das Schaukal paradoxerweise repräsentierte.

Das schmale Buch *Schaukals lyrisches Werk*<sup>81</sup> des Wiener Germanistikprofessors Josef Nadler, das im Jahr 1932 erschien, war die allererste „Wiederentdeckung“ Schaukals. In den einleitenden Worten betont Nadler, dass seine Bewunderung dem Gesamtwerk Schaukals gilt, der Schwerpunkt seiner Überlegungen liegt aber eindeutig auf der Lyrik. Schaukals Essayik und Publizistik seien im Gegensatz zur Lyrik dermaßen rasant und unüberhörbar, dass sie gar nicht in Schutz genommen werden müssen. Ganz anders verhalte es sich mit dem zerbrechlichen Schatz der Verse, der bereits Anfang der 1930er Jahre trotz seines früheren,

---

<sup>76</sup> Richard Schaukal, *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*, Leipzig 1901.

<sup>77</sup> Vgl. Elster, S. 22.

<sup>78</sup> Vgl. Elster, S. 31.

<sup>79</sup> Vgl. Elster, S. 54f.

<sup>80</sup> Richard Schaukal, *Großmutter. Ein Buch von Tod und Leben. Gespräche mit einer Verstorbenen*, Leipzig 1906.

<sup>81</sup> Josef Nadler, *Schaukals lyrisches Werk*, Wien 1932.

relativ hohen Bekanntheitsgrads<sup>82</sup> weitgehend vergessen war. Nadlers Würdigung sollte – sowie Thomas Manns anfängliche, fast unkritische Begeisterung für die Werke Schaukals – auf die mittlerweile der Vergessenheit anheim gefallenen lyrischen Texte wieder nachdrücklich aufmerksam machen: „Wer sich mitverantwortlich fühlt, [...] der wird auf diese sorgfältig ausgesparte Gedächtnislücke, wo immer sich Gelegenheit gibt, hinweisen müssen“<sup>83</sup>, mahnt Nadler.

Der bekenntnishafte Charakter der Abhandlung lässt logischerweise vor allem jene Züge des lyrischen Schaffens hervortreten, die Schaukals spätere Kritiker in seinen Rhythmen kaum wahrhaben wollten, also nicht die „überflüssige Fülle, sondern größte Intensität.“<sup>84</sup> Trotzdem meidet Nadler nicht vollständig Kritik an Schaukals Texten, wenn er trotz seiner höchsten Anerkennung konstatiert, dass die Lyrik „verstreut“ und „schwer übersehbar“<sup>85</sup> ist. Die einzigen kritischen Töne werden allerdings im Laufe der Bilanzierung des vierzigjährigen Schaffens Schaukals vom Enthusiasmus überklingelt. Nadler wählt für seine Erörterung kein wissenschaftliches Vorgehen, er versucht den künstlerischen Werdegang Schaukals anschaulich mittels eines Bildes darzustellen. Zu diesem Zweck bedient er sich der Jahresring-Metapher, die auch Schaukal für den Titel seines Gedichtbandes verwendete.<sup>86</sup> Hierbei gelingt es ihm unter anderem, das Phänomen der „Überwindung“<sup>87</sup>, das im Kontext der Wiener Moderne schwer ins Gewicht fiel, in Schaukals Lyrik zu entdecken und elegant darzulegen, indem er von den einzelnen Schaffensphasen Schaukals als Jahresringen bzw. Schichten spricht. „Jede zeigt Spuren eigentümlicher Seelenwitterung und des Wetterwechsels der Zeit. Jede ist noch immer lebendes Fleisch des Baumes, von seinem Mark weitergenährt. Aber jede rückt dennoch als ein Überstandenes, ja Überwundenes gegenüber der harten Rinde des Baumes zurück, in deren Schutz die Seele schon an neuen Seelenringen baut.“<sup>88</sup> Die Herdersche Rhetorik der organischen Entwicklung und des

---

<sup>82</sup> Hierzu siehe Zeman, S. 58: „Zu den meistgelesenen Lyrikern in der Frühzeit der Republik zählte Richard von Schaukal, da das damals zu kurz gekommene Bildungsbürgertum sich mit der Haltung seiner Gedichte durchaus zu identifizieren vermochte.“

<sup>83</sup> Nadler, S. 3.

<sup>84</sup> Nadler, S. 15.

<sup>85</sup> Nadler, S. 3.

<sup>86</sup> Richard von Schaukal, *Jahresringe: Neue Gedichte 1918–1921*, Braunschweig 1922.

<sup>87</sup> Gemeint ist Hermann Bahrs Konzept der Überwindung einer als alt empfundenen Stilrichtung zugunsten einer neuen.

<sup>88</sup> Nadler, S. 5.

natürlichen Wachstums zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Text. Nadler nimmt logischerweise keine zeitliche Abgrenzung der einzelnen Entwicklungsphasen Schaukals vor. Sein Ziel ist es nicht, dem Leser ein bloßes Nacheinander von ästhetischen Ausgangspunkten, Motiven, Topoi oder Jahresangaben zu unterbreiten, sondern ein harmonisches Ineinander von sich wechselseitig bedingenden geistigen Existenzformen zu entwerfen.

Die älteste Schicht, also die erste Schaffensperiode Schaukals (1890er Jahre), vermittelt nach Nadler vor allem das „herrisch-heroische“<sup>89</sup> Menschen- und Dichterbild. In den pathetischen, durch Monumentalität und Expansivität gekennzeichneten Gedichten der Jugendzeit wird ein Ich postuliert, das, im Dienst des Herrenmenschen Nietzsches stehend, in geistiger Hinsicht die Welt erobern will. Bezüglich des Eroberungswillens greift Nadler zur Parallele mit der visuellen Erfassung der Welt, bei der das Auge als „gewalttätiges Organ der Welteroberung“<sup>90</sup> agiere. In dieser Phase stellt das Ich hohe Ansprüche an sich selbst. Im Schaffensakt, aber im Prinzip überall, wird die ultimative und im Endeffekt selbstdestruktive Ganzheit im Sinne von „alles, oder nichts“ angestrebt.

Die zweite Schaffensperiode führt Nadler zufolge eine Umkehr herbei. Sie wird durch eine „mystisch-romantische Seelenhaltung“<sup>91</sup> des demütigen Ichs geprägt, das auf den Selbstdruck verzichtet und zum großen Teil die Dinge sprechen lässt. Der Dichter erlebt die Welt als „Offenbarung“.<sup>92</sup> Dabei tritt aber das frühere, durch den Eroberungswillen diskreditierte Visuelle in den Hintergrund. Das Akustische, die demütige Offenheit gegenüber der Außenwelt, beginnt laut Nadler vorzuherrschen. Der prototypische Tropos der zweiten Schaffensperiode ist die Synästhesie. In der dritten Phase dominiert das „Verlangen nach dem seligen, nach dem seligmachenden Urzustand“<sup>93</sup>, dessen zentrale Symbolfigur das Kind ist, welches für alles Wesenhafte und Ursprüngliche steht. Nach dem Ursprünglichen wird in jedem Ding und in jedem Phänomen gesucht, weil es ein immenses Erneuerungspotential verbirgt. Nadler biegt das Schaukalsche Kind-Symbol völlig ins Religiöse und unterstreicht seinen metaphysischen Wert. Schaukal versucht dadurch angeblich die Kindheit der Menschheit – in phylogenetischer Hinsicht – heraufzubeschwören.

---

<sup>89</sup> Nadler, S. 5.

<sup>90</sup> Nadler, S. 10.

<sup>91</sup> Nadler, S. 10.

<sup>92</sup> Nadler, S. 9.

<sup>93</sup> Nadler, S. 11.

Jede Erwähnung der Kindheit kann bei Schaukal als Darstellung des paradiesischen Urzustandes des Menschen, der unverdorbenen Existenzform, gedeutet werden. Schaukals Schaffen entwickelt sich also „von der Actio zur Contemplatio.“<sup>94</sup> Diese Betrachtungsweise prägte für Jahrzehnte das Menschen- und Dichterbild Schaukals.

Es blieb aber nicht nur bei der literarischen Verklärung des Schaffens. 1929, also noch drei Jahre vor dem Erscheinen der Schrift Nadlers, bekamen die Bestrebungen um die Popularisierung Schaukals eine institutionelle Basis. Zu Ehren des überheblichen Solitärs wurde die Schaukal-Gesellschaft gegründet, an deren Spitze Hans von Arnim und später Josef Nadler stand. Die Existenz der Schaukal-Gesellschaft wurde auch nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich geduldet, weil viele hier wirkende Persönlichkeiten den konservativen und antisemitischen Kreisen entstammten.<sup>95</sup> Die Aufgabe der Gesellschaft war es, dem Dichter Respekt zu verschaffen, die immer deutlichere Verschrumpfung seines Leserkreises zu verhindern und seine Werke, auch mittels ihrer Verbreitung als billige Ausgaben, bekannter zu machen. Freunde und Anhänger, Künstler und Germanisten (unter ihnen auch Alfred Kubin oder Rudolf Huch) veranstalteten Lesungen und Vorträge über Schaukal, die das Werk des Dichters, wie sich später zeigen sollte – ohne Erfolg, der Vergessenheit zu entreißen bemüht waren.

Im Zeitraum 1939–1997 wurden forschungsrelevante Arbeiten über Schaukal verfasst, deren Beitrag hier nicht unerwähnt bleiben darf. Der weite Bogen spannt sich von der ersten, in der germanistischen Forschungsliteratur weniger beachteten und nicht selten in den Bibliografien vernachlässigten Schaukal-Dissertation von Karl Skaral<sup>96</sup> bis hin zur tiefen Arbeit von Dominik Pietzcker<sup>97</sup>. Die erstgenannte war Vorbote einer eher bescheidenen Reihe von Forschungsberichten, die die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit diesem zweideutigen Erbe der österreichischen Literaturgeschichte deutlich machten.

Den ersten komplexen wissenschaftlichen Einblick ins Werk Schaukals vermittelte der Wiener Germanist Karl Skaral. In seiner von Josef Nadler begutachteten, zugegebenerweise

---

<sup>94</sup> Nadler, S. 13–14.

<sup>95</sup> Vgl. Uwe Baur, Institutionelle Aspekte der literarischen Beziehungen zwischen Österreich und den böhmischen Ländern während des Dritten Reichs (1933–45), in: Peter Becher/Ingeborg Fiala-Fürst (Hg.), *Literatur unter dem Hakenkreuz: Böhmen und Mähren 1938–1945*, Prag 2005, S. 28f.

<sup>96</sup> Karl Skaral, *Gehalt und Gestalt des prosaepischen Werks Richard von Schaukals*, Wien 1939.

<sup>97</sup> Dominik Pietzcker, *Richard von Schaukal: Ein österreichischer Dichter der Jahrhundertwende*, Würzburg 1997.

sehr problematischen Arbeit *Gehalt und Gestalt des prosaepischen Werks Richard von Schaukals* wird überwiegend die positivistische Methode angewendet. Skaral glaubt, die Motive für die Charakterzüge der Hauptprotagonisten der ausgewählten Werke und die Beweggründe für ihr Handeln vor allem im Leben des Wiener Schriftstellers selbst, höchstens in seinem persönlichen Umfeld, zu entdecken. Durchgehend versucht Skaral die Identität der Persönlichkeit Schaukals mit den Hauptgestalten seiner Werke zu beweisen, wobei ausführliche Charakteristiken der wichtigsten Gestalten des Prosaschaffens Schaukals behilflich sein sollen.

Die stark biografisch orientierte Sicht Skarals manifestiert sich auch dadurch, dass er kontinuierlich die Absicht verfolgt, die geistige Grundhaltung Schaukals anhand seiner Werke zu ermitteln. Nicht zu verkennen sind die Spuren der Entstehungszeit der Arbeit, nämlich der Zeit unmittelbar nach dem Anschluss Österreichs. Überdies zeigt sich Skaral in vieler Hinsicht als wahrer Schüler Nadlers und Anhänger der völkisch-nationalistischen Literaturbetrachtung. Diesbezüglich fällt beispielsweise die gezielte Suche nach jüdischer Motivik in den frühen epischen Werken Schaukals auf, welche in Form von kurzen, pauschalisierenden Kommentaren am Rande der einzelnen Analysen vorkommen.

Skaral beginnt seine Studie mit einer eingehenden Analyse des Novellenbandes *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*<sup>98</sup>, den er als Dokument geistiger Entwicklung des jungen Dichters interpretiert. Dabei verfällt er ständig in die Gegenüberstellung wesentlicher Momente im Leben Schaukals und des Hauptprotagonisten des Buches, Heinrich Dietmann: ästhetische Existenz, Interesse für Literatur, diverse Liebesgeschichten, Studentenleben in Wien, großstädtische Überreiztheit und komplizierte Beziehungen zur Heimat. Das Aufdecken dieser thematischen Parallelen im Leben Schaukals bringt Skaral zur Überzeugung, dass er in den *Intérieurs* sein „getreues Selbstportrait“<sup>99</sup> schuf. Skarals Aufmerksamkeit entgehen nicht einmal einige epochen- und zeittypische Stilmerkmale, wovon z.B. der vereinzelte Hinweis auf das „Gefühl müder Dekadenz und entnervter Blasiertheit“<sup>100</sup> zeugt.

Skaral dringt aber trotzdem stellenweise zum Wesen der Modernität bei Schaukal vor. Anhand mehrerer Werke stellt er fest, dass Liebe und Triebhaftigkeit Grundprinzipien des

---

<sup>98</sup> Richard Schaukal, *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*, Leipzig 1901.

<sup>99</sup> Skaral, S. 10.

Schaffens von Schaukal darstellen. Insbesondere im Erzählband *Eros Thanatos*<sup>101</sup> verhilft Schaukal der zeittypischen Thematik, nämlich der engnachbarlichen Verbundenheit von Liebe und Tod, zu poetischer Gestalt. Man schildert hier, wie die traditionellen Institutionen, zum Beispiel die Ehe, durch die verantwortungslose Triebhaftigkeit herabgesetzt und zur Formsache degradiert werden. Darin erblickt Skaral die typische Haltung der angebrochenen materialistischen Epoche und weitet dadurch seine auf das Individuum gerichtete Kritik auf die konservative Gesellschaftskritik aus. Skaral betritt allerdings ein gefährliches Terrain, wenn er bemüht ist, vielerlei Verweisungsbezüge zwischen dem anrühigen Menschenbild im Nationalsozialismus und der Dichtung Schaukals herzustellen. Er spekuliert über den jüdischen Hintergrund einiger Figuren, um sie mit Hilfe klischeehafter oder vereinfachter Vorstellungen zu diffamieren und die Verbundenheit der Juden mit der moralisch maroden, aber Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts immer noch einflussreichen Schicht des österreichischen Beamtenadels und ihrer legeren und amourösen Lebensweise zu entlarven. Beispielsweise in David Fleischer, der in der Novelle *Die Sängerin* als Nebenfigur auftritt, erkennt Skaral sofort „einen getauften Juden“.<sup>102</sup> Dies veranlasst ihn zu Überlegungen über die „[rassische] Instinktlosigkeit, die in den aristokratischen Kreisen des alten Österreich um die Jahrhundertwende vorherrschte.“<sup>103</sup>

Auch im Hinblick auf den Erzählband *Schlemihle*<sup>104</sup> wird noch im Vorfeld der Analyse deutlich gemacht, dass es sich „um persönliches Erleben handelt [...]“. Die hier auftretenden Figuren, wie etwa Mathias Siebenlist oder Rittmeister Graf Decerti-Motocka, sind Skaral zufolge den Verwandlungen und Lebenserfahrungen Schaukals in den verschiedenen Perioden seiner Entwicklung zuzuordnen. Auch hier sind die Ausfälle gegen die Juden anzutreffen. Dass der Protagonist der Novelle *Elisa Hußfeld*, Moritz Duftig, Jude ist, versucht Skaral anhand einer von Schaukal dargebotenen, orientalisch geprägten Physiognomie zu beweisen.<sup>105</sup> Die biologische Fundierung der nationalen und rassischen Eigenart wird an anderer Stelle dadurch unterstrichen, dass bei der detaillierten Beschreibung des Äußeren

---

<sup>100</sup> Skaral, S. 14.

<sup>101</sup> Richard Schaukal, *Eros Thanatos: Novellen*, Wien/Leipzig 1906.

<sup>102</sup> Skaral, S. 35.

<sup>103</sup> Skaral, S. 35.

<sup>104</sup> Richard Schaukal, *Schlemihle: Drei Novellen*, München 1908.

<sup>105</sup> Vgl. Skaral, S. 42.

einer Großmutterfigur, „die für die deutsche Frau schlechthin typischen charakterlichen Züge“<sup>106</sup> hervorstechen. Auf Grund der Analyse der Novelle *Alltag* aus dem Band *Dionys-bácsi*<sup>107</sup> kommt Skaral zum halbwegs überraschenden Schluss, dass Schaukal „der Sinn für die Reinhaltung der Rasse durchaus abging.“<sup>108</sup> Die vorhandenen jüdischen Motive genügen dennoch, um die in der Novelle enthaltenen dekadenten Elemente als Hinweis auf „den vornehmlich jüdisch bestimmten Wiener Impressionismus“ anzusehen. An einer anderen Stelle wird die impressionistische Schreibweise, das heißt für Skaral „abgehackter, kurzatmiger Rythmus, die fehlenden [, durch Punkte ersetzten] Gedanken [...]“<sup>109</sup>, wie sie in den *Intérieurs* zur Anwendung kommt, irrtümlicherweise naturalistischen Stileinflüssen zugeschrieben. Skaral stellt jedoch mit einiger Enttäuschung fest, dass die jüdische Abkunft der Hauptprotagonisten Schaukal nichts Außergewöhnliches bedeutete, „da es für ihn die Judenfrage kaum gab.“<sup>110</sup> In Bezug auf die Hauptgestalt der Novelle *Die Krücke*, Hubert, geht die Enttäuschung in Kritik über. Skaral sieht in Hubert nur die Maske für Schaukal selbst, der als Aristokrat des Geistes, dem nicht der Volksgenosse, sondern „der Geistesverwandte, unbekümmert seiner rassischen oder völkischen Zugehörigkeit“<sup>111</sup>, am nächsten steht. Dem Verfasser der Novelle wird die für den Impressionismus typische dekadente Haltung bescheinigt. Dies passiert mit unverhülltem Antisemitismus und wiederum unter Hinweis auf die jüdischen Wurzeln der impressionistischen Stilrichtung.

Insgesamt legt Skaral eine affirmative und zugleich – aus der Sicht des völkischen Literaturwissenschaft – kritische Betrachtung der Werke Schaukals vor. Schaukal wird vorgeworfen, dass er lediglich in der Pose des Pflegers seines Ich-Kults verharrt und die mögliche Verwirklichung der Idee vom Herrenmenschen vernachlässigt. Hoch geschätzt wird dagegen die präzise Arbeit Schaukals mit dem Wortmaterial. Skaral hebt insbesondere den manierierten Stil, die Häufung der schmückenden Beiwörter, den spezifischen Gebrauch der Adjektive und Partizipien (oft in zusammengezogener Form wie z.B. „hochmütigfragend“ oder

---

<sup>106</sup> Skaral, S. 70.

<sup>107</sup> Schaukal, Richard von: *Dionys-bácsi. Drei Novellen*. Braunschweig: Georg Westermann, 1922.

<sup>108</sup> Vgl. Skaral, S. 49.

<sup>109</sup> Skaral, S. 82.

<sup>110</sup> Vgl. Skaral, S. 65.

<sup>111</sup> Vgl. Skaral, S. 67.

„demütigzögernd“).<sup>112</sup> In Übereinstimmung mit Nadler gelangt er zur Ansicht, dass Schaukal in seinem Schaffen vom Bilderreichtum und der Üppigkeit des Ausdrucks langsam zur Tiefe und zum sachlicheren Stil fortschritt. Das Interesse für den brillanten Stilisten Schaukal bestätigen durch ihre Ausrichtung auch einige später entstandene Forschungsarbeiten.<sup>113</sup>

Angedeutet wird der Weg Schaukals von der Dominanz der sprachartistischen Eleganz und der formal nicht versiegenden Verwandlungskraft, die er zahlreichen fremden Einflüssen zu verdanken hatte, bis hin zur künstlerischen Reife und Harmonie, die der Geborgenheit mitten in der Familie und dem Glauben entspringt. Als literarische Einflüsse, die vorwiegend auf der formalen Seite liegen, werden lediglich die Werke Peter Altenbergs, Edgar Allan Poes, Jules Barbey d'Aurevillys und Gabriele d'Annunzios genannt. Die ferner angeführten Auswirkungen von E. T. A. Hoffmanns und Hans Christian Andersens Werken auf Schaukals Schaffen, welche übrigens auch Schaukal selbst<sup>114</sup> thematisiert, beziehen sich auf die Quintessenz des Märchenhaften und Irrationalen. Skaral erwähnt aber auch das Spätwerk Wilhelm Raabes und dessen Vorliebe für das Übersinnliche, für rätselhafte Gestalten und traumhafte Schicksale, die auch in der Novelle *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber* zu entdecken ist. In auffälliger Weise stößt man in der Dichtergalerie auf den Namen des österreichischen Sozialphilosophen und Schriftstellers Josef Popper-Lynkeus. Skaral verweist auf Popper-Lynkeus' Übermittlung der Lehre Voltaires, die in Schaukals Werken ihren Niederschlag fand. Ohne auf Details einzugehen, diagnostiziert Skaral beiden Autoren eine relative vage und konturlose ironische Beschreibung menschlicher Schwächen.<sup>115</sup> Aufschlussreicher erscheint dagegen eine andere Parallele. Herausgearbeitet

---

<sup>112</sup> Vgl. Skaral, S. 94.

<sup>113</sup> Hierzu siehe z.B. Werner Birker, *Die Epithese in der Lyrik Richard Schaukals*, Graz 1949. Ziel der Arbeit ist die Erforschung des Einflusses „der epithetischen Apperzeptionsformen auf die Sprache der lyrischen Werke Richard Schaukals“ (Birker, S. 1.). Die Epithese deckt sich laut Birker weder mit dem Begriff Adjektiv noch mit dem stilistischen Begriff Beiwort. Untersucht werden demnach ästhetisch wertvolle, aber sachlich entbehrliche Zusätze zu den begrifflichen Trägern der Aussage fast im gesamten lyrischen Werk Schaukals. Dank der hier gewonnenen, quantitativ und qualitativ ausgerichteten Erkenntnisse über die Epithesen sind Aussagen über den Stil Schaukals und zum Teil auch über den gedanklichen Hintergrund seiner Lyrik möglich. Birker stellt unter anderem fest, dass insbesondere in der zweiten Schaffensperiode (nach 1904) die Dichte der epithetischen Streuung zunimmt, die epithetische Häufung ist in dieser Periode allerdings unterdurchschnittlich vertreten. Ferner unterscheidet Birker zwischen bildhaften und musikalischen Stilelementen. Auf Grund seiner Analysen bestätigt er auch die Behauptung Nadlers von der Dominanz des Visuellen in der ersten Schaffensperiode Schaukals. Schaukal war laut Birker in den 1890er Jahren ein Augenmensch, seine Bilder waren mit einer Fülle von Farb- und Lichtepithesen ausgestattet (vgl. Birker, S. 379).

<sup>114</sup> Vgl. Richard von Schaukal, *Beiträge zu einer Selbstdarstellung: Eine Auswahl von Versuche*, Wien 1934, S. 45.

<sup>115</sup> Vgl. Skaral, S. 116.

wird die Darstellung des Todes als zentraler Thematik bei Schaukal und Popper-Lynkeus. Skaral zufolge wird bei beiden Autoren das Sterben sachlich, ohne Regung und mit lakonischer Kürze behandelt, wobei für Schaukal die Steigerung der grässlichen Begleitumstände des Todes typisch ist.

Man kann dahingehend zusammenfassen, dass Schaukals Werk bei Skaral zum ersten Mal die Gestalt eines Konglomerats und jenes Grenzphänomens annimmt, welches das Schaukal-Bild über Jahrzehnte hinweg maßgeblich prägte. Ähnlich wie bei Hofmannsthal beobachtet Skaral bei Schaukal die nebeneinander laufende französische Weltgewandtheit und die deutsche Introspektion. Er vermeint, der romanische Formtrieb verleihe dem deutschen Mystiker Gesetzmäßigkeit. Schaukal ist für Skaral ein Sudetendeutscher mit slawischem Blut in den Adern, ein Mährer mit slawischer Schwermut, der in Wien zum Großstädter aufstieg und – einem Seismografen gleich – die Atmosphäre der Wiener Moderne mitgestaltete, wobei er zugleich die barocke Spannung zwischen Leben und Tod aufrecht erhielt. Er war also fähig, das deutsche geistige Erbe aufzunehmen und in neue Formen umzugestalten.<sup>116</sup> Skaral betont – voll im Einklang mit Nadlers Ansatz – die Grundlagen der geistigen Haltung Schaukals, nämlich „die Macht des Blutes[,] Rasse und Sippe, Stamm und Landschaft.“<sup>117</sup>

Die monografische Studie von Gernot Ludwig<sup>118</sup> gewährt einen soliden Einblick ins Leben und Werk Schaukals, was bereits im Vorfeld auf ihre stark autobiografische Prägung schließen lässt. Zunächst werden die Stationen von Schaukals Lebens skizziert, laut Ludwig der Lauf des „äußeren Lebens“<sup>119</sup>, gemeint ist vor allem die Herkunft und der familiäre Hintergrund. Ins äußere Leben werden allmählich die Stationen der geistigen Entwicklung Schaukals eingebunden, einschließlich der schulischen Ausbildung und der ästhetischen (Selbst)erziehung, etwa der Lektüre in der jeweiligen Alters- und Entwicklungsstufe. Beispielsweise die Bücher von Lessing, Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Chamisso, Lenau, Grillparzer und Raimund finden hier im Bezug auf das Knabenalter und das Reifwerden Schaukals Erwähnung.<sup>120</sup> Die von Ludwig präsentierte Leseliste und somit die

---

<sup>116</sup> Vgl. Skaral, S. 120.

<sup>117</sup> Skaral, S. 120–121.

<sup>118</sup> Gernot Ludwig, *Richard von Schaukal. Versuch einer Monographie*, Wien 1948.

<sup>119</sup> Ludwig, S. 7.

<sup>120</sup> Ludwig, S. 23.

geistigen Vorbilder Schaukals, die Paten seines „inneren Lebens“, sind insofern von Belang, als sie die ersten Hinweise für das Verständnis der Werke Schaukals liefern sollen.

Überraschenderweise zollt Ludwig im ersten Teil seiner Arbeit zum ersten Mal auch der Heimatproblematik Tribut, indem er Mähren und die mährischen Wurzeln Schaukals gründlich erläutert, aber die mährische Thematik in Schaukals Werk nur am Rande streift.<sup>121</sup> Dies tut er allem Anschein nach mit der Absicht, Schaukal als einen fest verwurzelten, sogar mit einer Region, Mähren, klar identifizierbaren Autoren darzustellen, bei dem keine Spur von moderner metaphysischer Obdachlosigkeit, geschweige denn ein Anzeichen für die Zugehörigkeit zur Avantgarde zu finden ist. Dadurch versucht er Schaukal als Verwahrer der literarischen Traditionen zu retten. In diesem Punkt knüpft Ludwig an Skaral an, jedoch verzichtet er logischerweise angesichts der Entstehungszeit der Arbeit und anhand der in der Nazizeit gewonnenen historischen Erfahrungen auf die anrühige Erörterung der rassistischen und völkischen Motive bei Schaukal.

Ludwigs Analysen können allerdings nicht umhin, den neuen Zeitgeist, den Geist der Moderne und die modernen Strömungen in den Werken Schaukals, aufzugreifen. Verzweifelt sucht Ludwig hierbei nach Parallelen und Zuordnungsmöglichkeiten. Schaukals Traurigkeit erinnere an Georg Trakl, mit dem Jung-Wien habe er nur gewisse Züge seiner dramatischen Versuche gemeinsam, die Sprachkunst lege die geschliffenen Sätze von Karl Kraus nahe und als Lyriker sei er ein Zwitter zwischen Stefan George und Richard Dehmel.<sup>122</sup> Obwohl Ludwig um das Wesen der Modernität ständig herumkreist, gleiten seine Analysen immer wieder in autobiografische Exkurse, höchstens in Schilderungen handlungs- und stilrelevanter Merkmale ab, wobei die Moderne als grundsätzliches Thema kaum angeschnitten wird. In einer der wenigen diesbezüglichen Erwähnungen wird Schaukal „eine bestimmende Stellung in der modernen Lyrik eingeräumt.“<sup>123</sup> Diese Behauptung wird aber sofort ergänzt durch die mit einer negativen Konnotation belastete Konstatierung, dass „ein bleibender Platz in den Ewigkeitsgefilden der Weltliteratur dem Dichter verweigert [wird].“<sup>124</sup> Ludwig greift

---

<sup>121</sup> Er präsentiert Schaukals Gedicht *Gruss an Mähren* aus dem Gedichtband *Neue Verse 1908–1912*, München 1912. Hierzu siehe Ludwig, S. 5. In diesem Gedicht wird Mähren zum Ort üppiger Lebendigkeit und Fruchtbarkeit stilisiert, zugleich zum Ort moralischer Reinheit und Religiosität. Es wird allem voran deutlich gemacht, dass Mähren integraler Bestandteil Österreichs ist.

<sup>122</sup> Vgl. Ludwig, S. 189.

<sup>123</sup> Ludwig, S. 157.

<sup>124</sup> Ludwig, S. 157.

hiermit zurück auf Nadlers These von weitgehender Vergessenheit, in die die Werke Schaukals gefallen waren<sup>125</sup> und bestätigt dadurch den Status quo. Die Ausführungen zur Marginalität der Werke Schaukals und zum Zeitgeist fallen später in Dominik Pietzckers Arbeit<sup>126</sup> auf fruchtbaren Boden.

Noch etwas verbindet Ludwigs Arbeit mit der Monografie Pietzckers. Beide setzen sich mit der Problematik des Epigontums Schaukals auseinander. So findet Ludwig, dass beispielsweise der erste Gedichtband *Gedichte* aus dem Jahre 1893 „ganz im Sinne romantischer Epigonen [ist]“<sup>127</sup> und attestiert dieser Gedichtsammlung dementsprechend die „epigonal[e] Dichtersprache“.<sup>128</sup> Diese Sichtweise begründete den Vorwurf des Epigonenentums, der Schaukal fast immer noch gemacht wird.<sup>129</sup>

Ludwigs Deskriptivismus, der lediglich dem dichterisch nachempfundenen Leben Schaukals zu weichen gewillt ist, richtet sich überwiegend auf die thematische und motivische Struktur, die handlungsrelevanten Aspekte und die Entstehungsgeschichte von Schaukals Werken, welche in chronologischer Reihenfolge in Form von lexikonartigen Darstellungen und Einzelbetrachtungen vorgestellt werden. Davon ausgehend gibt Ludwig einen soliden Überblick über Schaukals Themen- und Motivkreise, die er bereits in der frühesten Schaffensphase als ausgeprägt betrachtet: „Liebe und Dichterschaft, Tod und Schönheit. Eros in allen seinen Erscheinungsformen, als pietas, amor und libido, ist in dieser Phase der sich in den Vordergrund drängende Vorwurf.“<sup>130</sup> Damit sind das poetische Programm Schaukals und zugleich die wesentlichen Momente der Moderne in seinem Werk umrissen, aber als solche werden sie von Ludwig nicht bezeichnet, geschweige denn mittels eines theoretischen Unterbaus erfasst.

---

<sup>125</sup> Nadler, S. 3.

<sup>126</sup> Dominik Pietzcker, *Richard von Schaukal: Ein österreichischer Dichter der Jahrhundertwende*, Würzburg 1997.

<sup>127</sup> Ludwig, S. 36.

<sup>128</sup> Ludwig, S. 52.

<sup>129</sup> Hierzu siehe Alexander Huber, „Stil ist Wesensausdruck“. Bemerkungen zu Richard Schaukals Verständnis von Sprache und Stil, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, B. 2, 1998, S. 67–92. Noch Ende der 1990er Jahre wertet Huber von einem stilistisch-geistigen Standpunkt aus den Stellenwert des Stil-Begriffs in Schaukals Schaffen folgendermaßen aus: „Es muss darauf hingewiesen werden, daß Schaukals ästhetisch-philosophische Reflexion der eigenen poetischen Praxis oft weit vorseilt. So verfällt er immer wieder jener formalen und inhaltlichen Epigonalität, die er theoretisch ausdrücklich attackiert.“ (Huber, S. 75)

<sup>130</sup> Ludwig, S. 43.

Ludwig hebt insbesondere den Reichtum und die Spannweite der lyrischen Gattungen hervor: Lied, Epigramm, Spruch, Elegie, Ode, Hymnus, Idyle, Ballade. Auch ein rein textanalytischer Vorgang findet hier Anwendung. Die einzelnen lyrischen Werke Schaukals werden anhand kürzerer Textausschnitte, meistens anhand eines ausgewählten, die jeweilige Gedichtsammlung repräsentierenden Gedichtes, charakterisiert. Die formalistische und strukturalistische Herangehensweise, die sich eines bescheidenen Textmaterials bedient, ermöglicht allerdings kaum eine gründliche Erforschung des Œuvres Schaukals.

Durchgehend festigt Ludwig die Vorstellung von Schaukal als einem Epigonen, indem er bei jedem analysierten Gedicht einen oder mehrere Autoren anführt, mit deren Vorstellungen Schaukal vermutlich arbeitete. So erfährt man beispielsweise in den Erläuterungen zum Gedicht „Standarten“ aus dem Gedichtband *Tristia*<sup>131</sup>, dass die Melancholie keine rein Schaukalsche Atmosphäre atmet, sondern eher eine hoch motivierte Inszenierung darstellt, mehr noch: „Ovids und Grillparzers Schatten steigen herauf.“<sup>132</sup> Ein ähnliches Verfahren, einschließlich der Hinweise auf die literarischen Vorbilder und weitere Einflüsse, wählt Ludwig auch für die Analysen des dramatischen Schaffens, das er im Prinzip nur am Rande behandelt. Die Modernität des Schaukalschen dramatischen Textes wird völlig außer Acht gelassen. Ludwig unterstreicht meistens die romantischen Einflüsse auf Schaukals dramatische Werke, wenn er zum Beispiel den Stoff für Schaukals *Vorabend*<sup>133</sup> für eine Anleihe bei E. T. A. Hoffmann hält, konkret für eine stoffliche Weiterführung seiner Erzählung *Der Magnetiseur* von 1814.<sup>134</sup> Die Prosa wird knapp und in starker Anlehnung an Skaral beurteilt, einschließlich der von Skaral erwähnten Vorbilder, Voltaire und Popper-Lynkeus. Ihre Entwicklung hält Ludwig folgendermaßen fest: „Die Werdekette reicht von der flüchtigen Skizze, dem leicht hingeworfenen Stimmungsbild über die sich romanischen Formen nähernde zur ergreifenden, erlebnisbefruchtenden Erzählung der Spätzeit.“<sup>135</sup>

Auffallend ist Ludwig Bestrebung, die Persönlichkeit Schaukals als komplexes Phänomen mit einem breiten Spektrum an künstlerischen Ausdrucksmitteln und Aktivitäten darzulegen, was notgedrungen Vereinfachungen zur Folge hat. Ludwig registriert alle Bereiche der

---

<sup>131</sup> Richard Schaukal, *Tristia. Neue Gedichte aus den Jahren 1897–1898*, Leipzig 1898, S. 13.

<sup>132</sup> Ludwig, S. 54.

<sup>133</sup> Richard Schaukal, *Vorabend. Ein Akt in Versen*, Leipzig 1902.

<sup>134</sup> Ludwig, S. 89.

<sup>135</sup> Ludwig, S. 110.

literarischen bzw. zeitkritischen und kulturpublizistischen Betätigung Schaukals, seine betrachtende Prosa, Essays, Erinnerungsbücher, Aphoristik, Herausgebortätigkeit, Nachdichtungen und Übersetzungen, die er einer summarischen Sichtung unterzieht. Beispielsweise im Erinnerungsbuch *Großmutter*<sup>136</sup> erblickt er eine Parallele mit dem 1855 erschienenen Roman der tschechischen Schriftstellerin Božena Němcová.<sup>137</sup>

Emma Rösner<sup>138</sup> konzentriert sich in ihrer Studie – unter Anwendung biografischer Methode – ausschließlich auf Schaukals Novellen. Dabei lautet ihre Hauptthese: „Es ist notwendig, sein Leben und Werk so eingehend zu betrachten, damit man beides verstehe. Denn Leben und Werk spiegeln einander wechselseitig.“<sup>139</sup> Das Biografische wird hier tatsächlich immer ins Spiel gebracht, sei es die Kindheit des Dichters, die Studentenzeit in Wien, seine eigene Familie oder die Kunst (z.B. die Entwicklung seiner Beziehung zum Theater<sup>140</sup>). Die stark identifikatorische Lektüre trägt aus der heutigen Perspektive nur in eingeschränktem Maße zum Verständnis von Schaukals Texten bei. Der systematische Autobiografismus hat nämlich eine konsequente Missachtung der Fiktionalität der Schaukalschen Texte zur Folge. So spitzt Rösner zu: „Was sich nun als Wesen und Sinn dieser Novelle zusammenfassend ergibt, ist ein Stück Leben, wie es wirklich war.“<sup>141</sup>

Der Handlungsverlauf der einzelnen Novellen wird dementsprechend als bloßes Protokoll über diverse Antriebe und Regungen aufgefasst. Die Verfasserin versucht – mit fraglichem Erfolg – beispielsweise die Beweggründe für das Handeln der einzelnen Figuren zu erklären. Ausgehend von übermäßig langen Zitaten, wird die Masse des Sujets mit enormer Akribie und unter strenger Berücksichtigung des Handlungsverlaufs zergliedert und kommentiert. Die Bemühung um die vollständige empirische Erfassung der Handlung veranlasst die Verfasserin sogar zur grafischen Darstellung des Handlungsverlaufs jeweils am Ende der einzelnen Kapitel. Das wahrscheinlich zur didaktischen Veranschaulichung dienende Schema der Novellen verdeutlicht insbesondere die Klimaxe und die Antiklimaxe im Aussagegehalt, somit die auf- und absteigende Handlung. Der Hang zum Deskriptivismus und die

---

<sup>136</sup> Richard Schaukal, *Großmutter. Ein Buch von Tod und Leben. Gespräche mit einer Verstorbenen*, Leipzig 1906.

<sup>137</sup> Ludwig, S. 123.

<sup>138</sup> Emma Rösner, *Die Novellen Richard v. Schaukals*, Wien 1948.

<sup>139</sup> Rösner, S. 24.

<sup>140</sup> Vgl. Rösner, S. 75–76.

<sup>141</sup> Rösner, S. 137.

knochenharte Soziologie entspringen dem Bedürfnis, eine stark variable und schwer fassbare literarische Masse verständlich zu machen. Rösner beweist erst dann eine exzellente explikatorische Souveränität, wenn sie einen autobiografischen Ansatzpunkt findet, also beim Befund, dass Schaukal viel von seinem Leben in die Geschichte einfließen ließ. Trotzdem ist diese Herangehensweise bei der Rekonstruktion des immensen Stoff- und Motivinventars Schaukals behilflich. Noch eines darf man Rösners Studie nicht vorenthalten, und zwar die Nennung von zentralen Motiven, auf denen das Œuvre Schaukals beruht, im Unterschied zu den vorhergehenden Forschern – quer durch die Lebensetappen.

Die Auswahl der analysierten Novellen bzw. Novellenbände (*Mimi Lynx*, *Eros Thanatos*, *Schlemihle*, *Diony-bácsi*) zeugt unzweideutig vom Interesse für Modernität in Schaukals Schaffen, aber Rösner spricht nicht *expressis verbis* von Modernität, obwohl sie um dieses Thema ständig kreist. Für Schaukals Vorliebe für modernistische Experimente hat sie Wortverbindungen wie etwa „Probieren nach allen Richtungen“<sup>142</sup> parat. Dabei identifiziert sie bei Schaukal sehr oft die Stichworte der Epoche, z.B. die Dominanz der Form, wenn sie in Bezug auf die Novelle *Cölestin Merkel* die „Gestaltung, das Wie, kunstreiches Hantieren mit der Form“<sup>143</sup> hervorhebt. Sie kommt auch bezüglich der Novelle *Die Sängerin*<sup>144</sup> auf die „Nervenromantik“ zu sprechen oder auf die „Tragödie der Dekadenz“<sup>145</sup>. Die Motivik der Wiener Moderne ist auch weiterhin nicht zu verkennen – todbringende Liebe, Probleme der Ehe, Entwurzelung, Triebe, Erotik, Tod, hoher Stilisierungsgrad.

Man kann leicht erkennen, dass Rösner insbesondere die stilistische Kunst Schaukals hoch schätzt. Sie hält ihn für einen vorzüglichen Stilisten und meisterhaften Konstrukteur des Textes, der, sachlich berichtend, das Außen und Innen gekonnt zu vereinen imstande ist. Als meisterhaft lässt sie Schaukals Werk erscheinen, wenn es um die feine Tektonik der Novellen geht: z.B. die Umschläge in der Handlung, die für Schaukal typische ironische bis sarkastische Zuspitzung der Handlung gegen Ende. Jedes analysierte Prosastück ist laut Rösner ein klar durchkonstruiertes dichterisches Gebäude<sup>146</sup>, ein meistens straff angelegter, auf ein zentrales Ereignis hin konstruierter Text.

---

<sup>142</sup> Rösner, S. 26.

<sup>143</sup> Rösner, S. 56.

<sup>144</sup> Vgl. Rösner, S. 67.

<sup>145</sup> Rösner, S. 104.

<sup>146</sup> Vgl. Rösner, S. 42.

Eine erste und bescheidene Vorarbeit für die Erhellung der Modernität in Schaukals Werk leistete die Dissertation von Karl Mayer.<sup>147</sup> Mayer setzt sich vordergründig zum Ziel, die Problematik der Weltanschauung Schaukals darzulegen. Im ersten Teil werden dementsprechend der geistige Werdegang Schaukals und sein Lebensweg mit immenser Akribie und Detailverliebtheit beschrieben. Mayer stützt sich dabei auf die Korrespondenz mit den Persönlichkeiten aus dem engsten Freundeskreis Schaukals, z.B. mit Rudolf Huch, Emil von Wohl gemuth und Carl Moll. Er greift auch auf zahlreiche Zitate aus Schaukals Essayistik, Erinnerungsbüchern und aus seiner Belletristik zurück, die insgesamt eine plastische Vorstellung vom Wandel seiner Anschauungsweisen vermitteln. So entsteht ein Geflecht von Schlüsselwörtern und Hierarchien, welche beispielsweise das Verhältnis Schaukals zur Gesellschaft, Welt, Kunst, Natur, Familie, aber auch zum Glauben erfassen.

Als Ergebnis lässt sich Folgendes herausheben: Mayer modifiziert die These von drei grundlegenden Lebens-, Schaffens- und weltanschaulichen Perioden Schaukals, wobei er auf die bei Nadler übliche Symbolik des Organischen verzichtet und reflektierter als Rösner vorgeht. Als totale Umbrüche nehmen sich in seinem Ansatz die Krisenjahre 1904 (die schwere Erkrankung Schaukals) und 1918 (der Zerfall des Habsburgerreichs) aus. Für die erste Phase (1892–1904) ist Mayer zufolge der Drang nach außen charakteristisch, welcher sich durch das elitäre Ästhetentum und die Sinnlichkeit äußert. Literarisch gesehen – konvergiert die erste Phase mit dem Diskurs der Romantik und des Barocks und zeugt somit von der Verbindung der Poetik Schaukals mit älteren literarischen Traditionen. Die zweite Phase (1904–1918) ist durch den Drang nach innen gekennzeichnet. Begleitet wird dieser Drang von zunehmender Vergeistigung und vom anachronistischen Kampf gegen die Moderne und insbesondere gegen ihre Träger, an die sich Schaukal als junger Autor instinktiv klammerte. Gemeint ist das ganze Umfeld von Jung-Wien, von dem Schaukal nur Karl Kraus und Peter Altenberg akzeptierte. Der Preis für diese „Vergeistigung“ war eine demonstrative Leugnung der eigenen ästhetischen Wurzeln. Die dritte, kontemplative Lebensphase brachte Schaukal die Einkehr und Festigung seines bereits früher errichteten ästhetischen Erinnerungsraums und die Frömmigkeit.

Beachtenswert ist sicherlich im Hinblick auf Schaukals Verortung innerhalb der Moderne Mayers Versuch, den wenig bekannten Wiener in einen breiten philosophischen Kontext

---

<sup>147</sup> Karl Mayer, *Richard von Schaukals Weltanschauung*, Wien 1959.

einzubetten. „Weitgehend ist Schaukal in der Fassung seiner ‚Idee‘ Plato, dem absoluten Wert, verpflichtet.“<sup>148</sup> Nach Mayer war Schaukal im Prinzip ein Dualist<sup>149</sup>, dies zeigt er am Beispiel des in Schaukals Werken vorhandenen dualistischen Zwiespaltes zwischen dem Sein und Schein, die die Einheit der Welt aufhebt und die Ideen als Emanation Gottes erscheinen lässt. Zugleich verhüllt Mayer nicht die eindeutigen Ambivalenzen im Werk, wenn er konstatiert, dass Schaukal eigentlich zwischen Dualismus und Monismus oszillierte. Seine Weltansicht und sein religiöses Denken waren zunächst stark vom Irrationalismus geprägt. Diese Entwicklung ist übrigens auch den oben dargelegten Schaffens- und weltanschaulichen Etappen zu entnehmen. Dennoch lässt sich Schaukals Lehre nach Mayers Auffassung mit christlicher Philosophie vereinen<sup>150</sup>, wobei die Kunst das Bindeglied darstellt. Mayer geht davon aus, dass Schaukal das Kunsrerlebnis und die Glaubenserfahrung auf die gleiche Ebene stellte, indem er sowohl der Kunst als auch dem Glauben die gleiche Fähigkeit zuerkannte, nämlich die Erkenntnisfähigkeit und die Fähigkeit, den Sinn der Welt zu erfassen. Und noch mehr: Mayer stellt Schaukal als Mystiker hin, der alles sub specie aeterni betrachtete und der sich zeit seines Lebens der katholischen Kirche verpflichtet fühlte.

Der weltanschaulichen Thematik bei Schaukal widmet sich in seiner Studie auch der aus Südkorea stammende Germanist, Theaterwissenschaftler und Japanologe Sang Kyong Lee<sup>151</sup>, wobei er vornehmlich die diffizile Entwicklung von Schaukals Glauben zum Gegenstand seiner Untersuchung macht. Ausgangspunkt der Arbeit ist die Beschreibung der Geisteslage um die vorletzte Jahrhundertwende. Lee gibt zuerst einen groben geistesgeschichtlichen Überblick über das 19. Jahrhundert, das er als ideologisches und weltanschauliches Schlachtfeld beschreibt, auf dem die katholische Kirche einen Abwehrkampf gegen den im Zuge der Industrialisierung einsetzenden Materialismus und den in Österreich insbesondere im Zeitraum 1867–1918 aufkeimenden Liberalismus auszufechten begann. Den Ästhetizismus in der Kunst um 1900 erklärt Lee als Folge des Dahinschwindens der überlieferten österreichischen Glaubenshaltung.<sup>152</sup> In diese historische und geistige Situation wird das Phänomen Schaukal eingebettet.

---

<sup>148</sup> Mayer, S. 100.

<sup>149</sup> Mayer, S. 98.

<sup>150</sup> Vgl. Mayer, S. 148.

<sup>151</sup> Sang Kyong Lee, *Richard von Schaukal. Sein Weg zum katholischen Glauben*, Innsbruck 1971.

<sup>152</sup> Vgl. Lee, S. 13.

Lees Quellenbasis bilden überwiegend Schaukals Essays, seine Korrespondenz aus dem Nachlass und die Lyrik. Er präsentiert eine überschaubare Fülle von Lebensdaten (z.B. ausführliche Charakteristiken der einzelnen Familienmitglieder, genaue Beschreibungen des Milieus im Hinblick auf das religiöse Leben und die Riten der katholischen Kirche etc.), deren Arrangement deutliche Spuren von geistiger und religiöser Verwandtschaft des Verfassers mit dem Dichter verrät. Bald verlässt Lee in seiner Arbeit voll und ganz das literaturwissenschaftliche Terrain und – von konfessioneller Warte aus urteilend – stellt er Überlegungen zu metaphysischen und ethischen Begriffen wie Gott, Seele, Gewissen, Wahrheit, Sittlichkeit und zu ihrer Stellung in Schaukals weltanschaulichem Konzept an. Der Leser kann sich ein Bild von Schaukals Glaubenssystem machen, einschließlich der Abweichungen von der katholischen Lehre (z.B. bezüglich des Fortlebens der Seele nach dem Tod<sup>153</sup>).

Das zentrale Moment der Arbeit ist jedoch das natürliche Hineinwachsen Schaukals in den Glauben. Es wird als organischer Prozess angesehen, der in der Kindheit mit dem mehr oder weniger ererbten, auf die passive Beteiligung an christlichen Ritualen beschränkten Glauben einsetzte und über die geistige Umkehr nach schwerwiegenden persönlichen und künstlerischen Krisen schließlich zum authentischen Glaubensbekenntnis führte. Schaukal, der nach der Gymnasialzeit auf den regelmäßigen Kirchenbesuch verzichtete,<sup>154</sup> koppelte sich als junger Künstler bewusst von Sitte und Überlieferung ab und gab sich vollends den Freuden und Gefahren des Großstadtlebens hin. Die Sinnlichkeit, wie oben gezeigt, markierte auch seine erste Schaffensperiode (1892–1904). Die geistige Wende und anschließende Umkehr zu Gott erfolgte im Jahr 1904: Tiefe Erschütterung rief bei ihm der Tod seiner Großmutter hervor, eine ähnliche Auswirkung hatte Schaukals Erkrankung (Masern). Beide Ereignisse leiteten einen Prozess ein, an dessen Ende Schaukal wieder als Katholik stand, diesmal aber auch als beredter Moralist und konservativer Gesellschaftskritiker, dazu noch als entschiedener Feind des Materialismus und Fortschritts. Mit der religiösen Konversion vollzog sich also der Übergang Schaukals zur Antimoderne und zum Konservativismus. Im Jahr 1913 wurde bei Schaukal ein neuer, vielleicht noch radikalerer

---

<sup>153</sup> Vgl. Lee, S. 236.

<sup>154</sup> Vgl. Lee, S. 38.

Verinnerlichungsprozess angeregt, der seinen völligen Rückzug ins Privatleben, und sein Sehnen nach einem seligen Urzustand, nach Ruhe und Einkehr der Seele, zur Folge hatte.

Lees Arbeit ist dialektisch angelegt. Einerseits ist es der Verlust des Glaubens, andererseits der Weg Schaukals zum Glauben, der die gesitige Entwicklung des Wiener Außenseiters zeit seines Lebens bestimmte. Aus der Zielsetzung der Arbeit ergibt sich, dass Lee in seinen Erörterungen die brisante Nahtstelle zwischen Religion und Ästhetik, die Kunstreligion etwa, also eines der wesentlichen Momente der ästhetischen Moderne, vermeiden will. Eine gründliche Erhellung dieses Merkmals fehlt in der Forschungsliteratur nach wie vor. Trotzdem leuchtet aus dem Dargestellten eine Verbindungslinie zwischen Moderne und Schaukals Religiosität klar hervor, und zwar sein persönliches, unmittelbares, intuitives, über Verstand gestelltes Gotteserlebnis, sein Hang zur Mystik. Diese Auffassung wurde bei Schaukal durch Plato vorbereitet und durch Augustinus, Blaise Pascal und Sören Kierkegaard geprägt.

Eine werkimmanente und deskriptive Lesart Schaukalscher Texte bietet in ihrer Arbeit Maria Maurer.<sup>155</sup> Einige Analysen, welche die Bewertung einzelner sprachlicher Formen und stilistischer Phänomene zum Gegenstand haben, erweisen sich auch in literaturgeschichtlicher Hinsicht als nutzbringend. Maurer analysiert z.B. Wortarten, Satzbau, Figuren der Rede, Tropen und diverse Stilmerkmale, wodurch es ihr unter anderem gelingt, die modernistischen Züge im Werk Schaukals anhand konkreter sprachlicher Äußerungen nachzuweisen. Dieses Verfahren ist bei weitem nicht von der Hand zu weisen, wenn man in Betracht zieht, dass die formale Komponente des Werks im Kontext der Moderne, und insbesondere im Hinblick auf die *Décadence*, eine gewichtige Rolle spielt. Diese Forschungsrichtung scheint umso notwendiger zu sein, als Schaukals Gefallen an der Beherrschung der sprachlichen Mittel und der mal impressionistische, mal dekadente Habitus seiner Werke fälschlicherweise mit Inhaltslosigkeit gleichgesetzt wurde. Diesbezüglich ist beispielsweise einer zeitgenössischen Besprechung zu entnehmen, dass „einer, der nichts zu sagen hat, dafür auch nur schwer eine Form findet.“<sup>156</sup> Maurer widerspricht dieser These heftig und attestiert den Werken Schaukals überdies eine radikale Tendenz zum Kampf um die Wahrheit der Sprache,

---

<sup>155</sup> Maria Maurer, *Sprache und Stil in der erzählenden Prosa Richard von Schaukals*, Innsbruck 1971.

<sup>156</sup> Stephan Großmann, Richard Schaukal: Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen, in: *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*, Nr. 349, Juni 1901, S. 159.

um einen wahrhaftigen Ausdruck von Erlebtem, wodurch sie Schaukal in eine Reihe mit Karl Kraus stellt.

Am konkreten sprachlichen Material, vorwiegend am Beispiel der Prosa, zeigt Maurer, welche bildlichen Ausdrucksformen in Schaukals Schaffen dominieren, und belegt seine Nähe zur Wiener Literatur um die vorletzte Jahrhundertwende, hauptsächlich zu Hofmannsthal und Schnitzler. Aus der Analyse ergibt sich eine genau quantifizierbare Vorliebe Schaukals für Metapher, Vergleich, Personifizierung, Bild, Synästhesie u.v.w.m. Maurer kommt unter anderem zum Schluss, dass „Schaukal zweifellos über eine großartige Gabe [...] verfügt, abstrakten Bereichen lebendige Sinnhaftigkeit zu verleihen.“<sup>157</sup> Mit seinem Schreiben demonstrierte er allerorts die Fähigkeit, Dinge mittels der Sprache zu beleben. Maurer bestätigt auch das Vorhandensein von mannigfaltigen Ambivalenzen, die – und darüber wird noch später eingehender zu handeln sein – den Ausgangspunkt für die Erläuterung der Modernität darstellen, beispielsweise die Auswirkungen „seiner intuitiven und zugleich rational analysierenden Schau [...]“.<sup>158</sup> Ähnliches gilt für die barockisierende Besessenheit mit Gegensätzlichem, die sich hinwiederum im Gebrauch von Paradoxa und Oxymora äußert. Der Einsatz der erlebten Rede, der gekonnte Wechsel von Erzählperspektiven (Erzählen abwechselnd aus der Sicht eines Kindes und aus der Sicht eines Erwachsenen), der Hang zur Skizzenhaftigkeit, Arrangement der Satzglieder oder Nebensätze als scheinbar selbständiger Sätze<sup>159</sup>, das alles zeugt von den Spuren der Ästhetik der Wiener Moderne in Schaukals früher Prosa.

Maurer bestätigt anhand der Sprach- und Stilanalyse auch Schaukals Fähigkeit, „das Einmalig-Unverwechselbare einer geistigen Erscheinung zu erfassen [...]“.<sup>160</sup> Zu seinen starken Seiten zählt ebenfalls die Darstellung des Momenthaften und Flüchtigen.<sup>161</sup> Sie setzt diese Fähigkeit in Verbindung mit seinem dynamischen, parataktischen Stil. Im Ganzen gesehen, sind die Ergebnisse der Analysen ein Beweis dafür, dass die Werke seiner ersten zwei Schaffensperioden, also ungefähr aus dem Zeitraum 1895–1914, eindeutig in den Umkreis von Jung-Wien gehören. Überdies räumt Maurer Schaukal eine Ausnahmestellung

---

<sup>157</sup> Maurer, S. 59.

<sup>158</sup> Maurer, S. 78.

<sup>159</sup> Vgl. Maurer, S. 98.

<sup>160</sup> Maurer, S. 78.

<sup>161</sup> Vgl. Maurer, S. 92.

innerhalb der Jung-Wien-Autoren ein, wenn sie folgende Überzeugung äußert: „Schaukal hat [...] den Zeitstil selbst mitbestimmt, aber er ist nicht schlechthin in Abhängigkeit davon zu bringen.“<sup>162</sup> Eine durchaus überraschende Feststellung, die mit der inzwischen zum Klischee gewordenen Aburteilung von Schaukals Werken als bloßen Derivaten von Schöpfungen der Jung-Wiener auffällig kontrastiert.

Erst 1977 greift Karl Johann Müller<sup>163</sup> einen genuin modernistischen Aspekt der Werke Schaukals auf, und zwar das Dekadenzproblem. Die Auseinandersetzung mit Schaukals Werk bildet leider nur einen geringen Teil der Monografie (acht Seiten) und sie erfolgt unter Heranziehung einer bescheidenen Textbasis. Trotzdem sind die Forschungsthemen, die der Autor hier unterbreitet, beachtenswert und sie verdienen eine Weiterbearbeitung.

Müller verweist zuerst auf die andauernde Verwirrung bezüglich des Dekadenz-Begriffs und dessen Überlappungen mit anderen Stichworten der Jahrhundertwende (etwa mit dem *Fin de siècle*, Impressionismus oder Symbolismus), was insbesondere in Bezug auf Schaukal durchaus sinnvoll ist. Er unternimmt den Versuch, den Dekadenzbegriff zu durchleuchten, wobei er davon ausgeht, dass dieser Begriff – irrtümlicherweise – primär für den Tod, für das Kranhafte, für die Kennzeichnung des Ver- und Zerfalls verwendet wird. Sein Hauptanliegen ist aber, die Komplexität des Dekadenz-Begriffs zu erhellen. Er hinterfragt daher die Inhalte, Wertmaßstäbe und -vorstellungen, die mit der Dekadenz in Verbindung zu setzen sind. Dieses Verfahren, besonders aber das Interesse an der inhaltlichen Komponente der Dekadenz, an den politischen, sozialen und ideologischen Voraussetzungen für die Entfaltung dieses Phänomens, lässt ein Weiterdenken des Ansatzes von Erwin Koppen<sup>164</sup> erahnen, dessen Studie *Dekadenter Wagnerianismus* aus dem Jahr 1973 für den Verfasser aus konzeptueller Sicht leitend war (Dekadenz als Bezeichnung für gewisse Erscheinungen in der Kunst in den Jahren 1888–1905).

Müller beruft sich begrifflicherweise auch auf Hermann Bahr, der den Begriff Dekadenz im breiteren Sinne für die Beschreibung einer inneren Haltung benutzte und den verwandten Begriff Symbolismus hinwiederum auf die methodischen Probleme bei der Darstellung dieser

---

<sup>162</sup> Maurer, S. 240.

<sup>163</sup> Karl Johann Müller, *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian*, Stuttgart 1977.

<sup>164</sup> Vgl. Müller, S. 2.

Haltung bezog.<sup>165</sup> Die Dekadenz wird demnach als „menschlich-künstlerische Erscheinungsform der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts definiert, die sich im Gegensatz zu einer Richtung der Literatur und Kunst befindet, die den Menschen als das Produkt von gesellschaftlichen Umständen erklären und beschreiben will.“<sup>166</sup> Betont wird insbesondere die eigenartige, alles Mittelmäßige meidende und das Außergewöhnliche suchende Individualität, deren Leben des Öfteren von Verinnerlichung begleitet wird. Unter Berufung auf Carl E. Schorske führt Müller die Fluchtversuche des Bürgers des ausgehenden 19. Jahrhunderts in ein autonomes Reich der Kunst auf die zunehmende Industrialisierung und Mechanisierung des Lebens zurück.<sup>167</sup> Um das Begriffsfeld komplett zu machen, müssen allerdings noch etliche verwandte Begriffe hinzugefügt werden, nämlich „neue Romantik“, „nervöse Romantik“, „Nervenromantik“ oder „Mystik der Nerven“.

Müller bezieht in seine Erwägungen auch die komplizierten nationalen Konflikte der letzten Dezennien der Existenz der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und die aus den sozialen Spannungen resultierende existentielle Bedrohung des Bürgers vom immer radikaler werdenden Proletariat ein. Dem Gefühl der Gefahr ist es nach Müller schließlich zu verdanken, dass der Bürger – in dieser als Übergangszeit empfundenen Epoche – oft den Weg nach innen und den Umweg über die Kunst wählt. Die als aristokratischer Individualismus bezeichnete, künstlerisch aufgeladene Introversion bringt allerdings nicht nur die ersehnte Ablenkung von der Atmosphäre des geahnten Untergangs, sondern auch die Schuldgefühle infolge hedonischer Einstellung zum Leben. Um diese geistige Situation zu rekonstruieren, greift Müller zu den thematisch verwandten literarischen Werken aus dem betreffenden Zeitraum. Es werden sowohl theoretische als auch essayistische Schriften von signifikanten Repräsentanten der Wiener Moderne herangezogen, etwa die Werke von Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal.

Müller versäumt nicht, einen wichtigen Aspekt von Oswald Spenglers Schrift *Der Untergang des Abendlandes* aus dem Jahr 1917 ins Spiel zu bringen, nämlich die Darstellung der „aufsteigenden“ und „absteigenden“ Kunstepochen und die Zuordnung des Renaissance zum Begriff „Kultur“. Anschließend versucht er eine Verbindung zwischen der Renaissance und der Wiener Moderne, namentlich Schaukal, herzustellen. Eines der Bindeglieder sei seine

---

<sup>165</sup> Vgl. Müller, S. 45.

<sup>166</sup> Müller, S. 21–22.

Neigung zur Suche und Darstellung der Schönheiten in allen Lebensbereichen und zur Stilisierung des Schönen im Zuge einer aristokratischen Haltung. Dazu muss hinzugefügt werden, dass Schaukal seine Bewunderung für die Renaissance oft bekundete, zur Renaissance-Thematik des Öfteren griff und seine diesbezüglichen Kunstkenntnisse gerne präsentierte. Die Erläuterung dieses Aspekts könnte also einen wesentlichen Beitrag zur Erhellung der Modernität in Schaukals Werk leisten. Müller schließt jedoch seine Ausführungen zu diesem Thema nur mit der These von der Renaissance als ästhetischer Fluchtwelt im Zeitalter mit vorherrschenden materiellen Wertvorstellungen ab.

Die Verfallstendenzen und das dekadente Denken gehen mit einem anderen Wesenszug der Werke Schaukal einher, den auch Müller zu Recht akzentuiert, und zwar mit der Hochschätzung der Jugend. Die Hauptprotagonisten der frühen Schaukalschen Prosawerke sind allesamt künstlerisch ambitionierte Jünglinge, die dem Untergang der kranken Welt lebensmüde, aber mit künstlerischer Überheblichkeit entgegenschreiten. Und noch eines lässt die dekadente Jugend nicht zur Ruhe kommen, nämlich die Sehnsucht nach Erlebnissen, Sensationen, Neuigkeiten und Extravaganzen. Die Jugend wird wahrlich radikal, wobei das Radikale und Revolutionäre weniger im politischen, dafür aber im bereits erwähnten ästhetischen und nicht minder im biologischen Bereich zum Vorschein kommt. Insbesondere die Sexualität erfährt in Schaukals Texten eine große Aufwertung. Wie Müller richtig bemerkt, „sieht man [in ihr] das Anarchische im Menschen, das man durch Totschweigen völlig auszurotten glaubt.“<sup>168</sup> Jedoch tritt das genaue Gegenteil ein: Die großen Tabus, die mit der Sexualität verbunden sind, wecken das Interesse der Hauptprotagonisten der Literatur um die Jahrhundertwende. Schaukals Haupthelden erleben am eigenen Leib die Auswirkungen der Doppelmoral. Auf der einen Seite werden sie mit gepredigten Moralkonventionen konfrontiert und auf der anderen Seite tritt ihnen die versteckte und ausgelassen erlebte Amoralität entgegen.

Müller legt noch einen bemerkenswerten Interpretationsansatz vor, wenn er im Zusammenhang mit Schaukals lyrischem Schaffen vom „Neurokoko“<sup>169</sup> spricht. Wie er feststellt, ist der dekadent zur Schau gestellte Reichtum der Lyrik kein Selbstzweck. Feine Kostbarkeiten mit dem Anhauch des Historischen sollen die Alternative zur tristen Gegenwart

---

<sup>167</sup> Vgl. Müller, S. 4.

<sup>168</sup> Müller, S. 9.

darstellen. Die Intensivierung des Lebens durch ungewöhnliche Erlebnisse soll wiederum die Leere des pragmatischen Alltags füllen. Die historischen Fluchtwelten stellen also in erheblichem Maße Abwehrmechanismen gegen die Verödung des Lebens dar. Jedwede künstliche Schönheit ist aber von kurzem Bestand, denn sie erscheint als etwas Flüchtliges und Vergänglichendes angesichts des Todes. Ähnliches gilt für die Erotik. Die Verbindung von Eros und Thanatos ist eines der zentralen Themen von Schaukals Prosa. Müller betrachtet sie im Kontext der Liebe-Tod-Problematik bei Freud und dessen These vom Gegeneinanderwirken der lebenserhaltenden und lebenszerstörenden Triebe. Er baut aber diese äußerst unpolitische, eher biologisch-psychologische Thematik in einen politischen Kontext ein. Die stark maskulinen Helden der frühen Lyrik, die unverhüllt ihren Willen zur Macht bekunden, werden später, z.B. in der Figur des Dandy, in ein gefährliches Sprachrohr antidemokratischer Ansichten mit verstecktem Machtanspruch umgewandelt. Laut Müller verursacht das stilisierte, aristokratisch anmutende, überhebliche Verhalten, durch das sich der Dandy von der Masse und der Massenkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts abheben will, dass er auf die Masse paradoxerweise faszinierend wirkt. Er ist jener Held, der – diesmal ohne die heroische Geste wie die mannhaften Ritter<sup>170</sup> der frühen Lyrik Schaukals – gegen die Gesellschaft und Unkultur im Endzeitalter mit verbaler Equilibristik aufbegehrt, also beinahe ein Übermensch. Dieser moderne Heroismus ist allerdings bei Schaukal keine Konstante, er bildet die Glanzseite einer Zerrissenheit. Die im Zeichen der Dekadenz stehenden Texte Schaukals bauen auf Gegensätzen zwischen „Schwermut und Lebenslust, feinem Genuß und gedämpftem Ekel, Leidenschaft und Apathie, oberflächlicher Erregung und müdem Überfluß<sup>171</sup> auf.

---

<sup>169</sup> Müller, S. 12. Hierzu vgl. Richard Schaukal, *Gedichte. 1891 bis 1918*, München 1918.

<sup>170</sup> Hierzu vgl. auch Michael A. Burri, *Mobilizing the aristocrat. Pre-war Vienna and the poetics of belligerence in Herzl, Hofmannsthal, Kraus and Schaukal*, University of Pennsylvania 1993. Der amerikanische Germanist Burri bezeichnet Schaukal in seiner zum großen Teil kulturgeschichtlichen Studie als „self-made aristocrat“ (Burri, S. 110) und ordnet sein Schaffen der „Austrian decadence“ zu (Burri, S. 111). Das Aristokratische bei Schaukal betrachtet er als eine Art selbst auferlegte und gut vollbrachte Rolle, auf die sich Schaukal von klein auf vorbereitete, obwohl er aus einfachen Verhältnissen stammte, oder vielleicht eben deswegen (vgl. Burri, S. 118). Paradoxerweise mündete die kunstvolle Stilisierung schließlich in die Realisierung, als Schaukal 1918 durch Kaiser Karl nobilitiert wurde. Burri versucht durchgehend den Typus des Aristokraten im Werk Schaukals zu eruieren. Fündig wird er in mehreren Texten: in der frühen Lyrik (z.B. *Meine Gärten*), im Balthesser-Roman und im unabgeschlossenen Drama *Scenen aus einer jungen Gesellschaft*. Er stellt auch fest, dass Schaukals Ritter eher ein Kämpfer ohne das christliche Ritterethos ist: „an ancient warrior, a belligerent aristocrat that takes shape through behavioral and bodily norms“ (Burri, S. 111). Das, was dem Aristokraten bei Schaukal Gestalt verleiht, ist eben die Stilisierung, die Verhaltensnormen und das Körperliche.

<sup>171</sup> Müller, S. 17.

Für Müller ist Schaukal ein „gesunder Aristokrat“, der am bürgerlichen, d.h. eintönigen und gewinnorientierten Leben und der nivellierenden Zeit Kritik übt. „Schaukal versteht die künstlerische Tätigkeit als Möglichkeit, der Unkultur der Zeit einen ästhetischen Wahrheitsraum entgegenzuhalten.“<sup>172</sup> Diese konservative Kulturkritik wird im frühen epischen Schaffen Schaukals und in seiner Essayistik zum Extrem gesteigert, seien es *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*<sup>173</sup>, *Andreas von Balthesser*<sup>174</sup> oder *Eros Thanatos*<sup>175</sup>.

In den 1990er Jahren kann man ein wachsendes Interesse an Schaukals Werken beobachten. Dazu trug wesentlich auch die Neugründung der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft<sup>176</sup> im Jahr 1996 bei, welche diesmal im Unterschied zur ursprünglichen Schaukalgesellschaft, welche eher einem Förder- und Fanverein Schaukals glich, auf literaturwissenschaftlicher Basis erfolgte. Diese germanistische Arbeitsstelle bemühte sich von Anfang an um die kritische Durchsicht und zugleich um die erneute Herausgabe einiger Werke Schaukals.<sup>177</sup> Auch dank der Leistungen der neuen Schaukalgesellschaft, beispielsweise dank der von ihr seit 1997 herausgegebenen Jahrbücher *Eros Thanatos*<sup>178</sup> stieg die Anzahl der wissenschaftlichen Wortmeldungen zum Werk des einst in Vergessenheit geratenen Österreichers an der Schwelle des 21. Jahrhunderts erheblich. Die Aktivitäten der Gesellschaft, die auch die Veranstaltung von Lesungen und Ausstellungen umfassten, haben inzwischen deutlich nachgelassen.

Eine der Beiträgerinnen des Jahrbuchs *Eros Thanatos* ist auch die Wiener Germanistin Claudia Girardi-Warum. Ihre profunde, translatorisch ausgerichtete Arbeit *Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen*<sup>179</sup> thematisiert bei weitem nicht nur die übersetzerischen Aktivitäten und Leistungen des Wiener Schriftstellers. Warum

---

<sup>172</sup> Müller, S. 84.

<sup>173</sup> Richard Schaukal, *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*, Leipzig 1901.

<sup>174</sup> Richard Schaukal, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*, München 1907.

<sup>175</sup> Richard Schaukal, *Eros Thanatos*, Wien/Leipzig 1906.

<sup>176</sup> Die Richard-von-Schaukal-Gesellschaft entstand am Fachbereich Germanistik der Universität Kassel und sie wurde von Prof. Dr. Ingo Warnke und Dr. Andreas Wicke geleitet.

<sup>177</sup> Als Beispiel sei hier folgender Novellenband genannt: *Mimi Lynx, Die Sängerin: Novellen*. Siegen 1999.

<sup>178</sup> Vgl. die angeführte Bibliografie, den Teil Jahrbücher der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft.

<sup>179</sup> Claudia Warum, *Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen: Literarische Kontakte zwischen Österreich und Frankreich von 1890 bis 1940*, Wien 1993.

unterbreitet hier die Absicht, vor allem das komplexe Geflecht der mannigfaltigsten Beziehungen Schaukals zum französischen Kulturraum klarzulegen und ihn als Vermittler dieses Kulturraumes für die österreichische Moderne zu zeigen. Solcherart ebnete Schaukal den Weg für die Gestalten von Dandy und Pierrot, für symbolistische Gartenlandschaften, exotische, historisierende bzw. antikisierende Motive in der Literatur u.v.w.m. Warum verfährt in ihrer Untersuchung positivistisch, wobei ihre gründliche Auseinandersetzung mit dem Schaukalschen Nachlass, der Korrespondenz<sup>180</sup> und diversen Manuskripten auch die feinsten Nuancen der Beziehungen Schaukals zur französischen Literatur erfasst. Detailliert wird geschildert, wie das Netz der literarischen Kontakte Schaukals in Frankreich entstand und wie es sich – von 1906<sup>181</sup> bis kurz vor seinem Tod – entwickelte.

Besonders wertvoll ist die Erhellung der kulturellen und literarischen Kontakte zwischen Österreich und Frankreich vor dem Hintergrund jenes Konzepts, das als „Frankreich – die zweite geistige Heimat Schaukals“ bezeichnet werden könnte. Dazu meint Warum Folgendes: „Für Schaukal sind aber speziell französische Kultur, Literatur und Sprache, geistige Refugien, in die er sich während seines ganzen Lebens wiederholt zurückzieht.“<sup>182</sup> Hoch geschätzt wird auch der Zusammenhang der Franzosen mit der Vergangenheit, das Anknüpfen an Antike, Mittelalter, Renaissance, Rokoko und Romantik. In Übereinstimmung mit Müller stellt Warum fest, dass diese Rückblicke in die Vergangenheit auf die Kritik am pragmatischen Geist des ausgehenden 19. Jahrhunderts und auf den Eskapismus der Moderne zurückzuführen sind.

Das sichtbarste Ergebnis der Beschäftigung mit der französischen Literatur sind allerdings Schaukals Übersetzungen. Die ersten übersetzerischen Versuche lassen sich bis in die Studienjahre 1892–93 zurückverfolgen. Im Sommer 1893 übersetzte Schaukal Baudelaire- und Verlaine-Gedichte, er war sogar der erste Wiener Übersetzer Verlainescher Lyrik.<sup>183</sup> Oft integrierte Schaukal die Übersetzungen aus dem Französischen in seine eigenen Gedichtbände. Dieses Verfahren erweckt den Eindruck einer Synthese des Eigenen und

---

<sup>180</sup> Es handelt sich z.B. um die Briefe an den französischen Schriftsteller Georges Duhamel und den Deutschprofessor am Lycée Buffon in Chambéry und Paris, Christian Sénéchal, ferner Arthur Schurig, Franz Blei, Georg Müller, Heinrich Mann, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Ferdinand von Saar, Hugo Salus, Josef Nadler oder Rudolf Huch.

<sup>181</sup> Zwei Frankreichreisen Schaukals (1897 und 1900) erbrachten noch keine persönlichen Kontakte.

<sup>182</sup> Warum, S. 117.

<sup>183</sup> Vgl. Warum, S. 135.

Fremden<sup>184</sup>, infolgedessen treten dann sehr gut Affinitäten zwischen den Übersetzungen und seinem eigenen Schaffen hervor. Schaukal ging es nämlich nicht darum, einen fremden Text zu vermitteln, sondern darum, ihn einfach nachzudichten.<sup>185</sup> Dies wird auch daran deutlich, dass Schaukal die exakte Übertragung bewusst, ja programmäßig missachtete.<sup>186</sup>

Eine ähnliche Beobachtung lässt sich bezüglich der Epik machen. Warum weist auf viele thematische Parallelen zwischen Schaukals Novellistik und den Novellen von Prosper Mérimée, die Schaukal übersetzte.<sup>187</sup> Dies dokumentiert sie durch unzählige Belege, z.B. anhand der Verarbeitung der historischen Thematik in Schaukals Novelle *Dionys-bácsi*<sup>188</sup> und der Novelle *Lokis* von Prosper Mérimée.<sup>189</sup> Gemeinsamkeiten stellt sie im Aufbau und Inhalt fest. Eine umfangreiche Abhandlung gibt es auch zum Thema Dandy.<sup>190</sup> Das Zusammenwirken der literarischen Produktion und Reproduktion wird bezogen auf Schaukals Dandy-Roman *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*<sup>191</sup> und *Vom Dandytum und von G. Brummell*.<sup>192</sup> Warum weist „die assoziativ-kompensierende Motivation der einen Arbeit aus der anderen“<sup>193</sup> nach. Sie entdeckt hier sogar die „Nähe von Lektüre, Übersetzung und Genese eigener literarischer Produktion.“<sup>194</sup>

Ausgehend von den obigen Ausführungen, versucht Warum eine vorherrschende Meinung umzustürzen, nämlich dass Schaukal ein bloßer Nachahmer der Franzosen war, während die Dichtungen eines Hofmannsthal oder Rilke die genuinen Produkte ihrer jungen Talente waren. Schaukal selbst, für den die Rezeption und Übersetzung der zeitgenössischen französischen Lyrik überaus impulsgebend waren, veranlasste diese Meinung zum großen

---

<sup>184</sup> Hierzu vgl. z.B. Richard Schaukal, *Verse (1892–1896)*, Brünn 1896, wo man die Gedichte von Gautier und Verlaine findet. Vgl. ferner Richard Schaukal, *Das Buch der Tage und Träume*, Leipzig 1902.

<sup>185</sup> Vgl. Warum, S. 276.

<sup>186</sup> Vgl. Warum, S. 279.

<sup>187</sup> Prosper Mérimée, *Ausgewählte Novellen*, ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard Schaukal, München/Leipzig 1906 und Prosper Mérimée, *Carmen – Lokis: Zwei Novellen*, übertragen von Richard Schaukal, München 1921.

<sup>188</sup> Richard von Schaukal, *Dionys-bácsi: Drei Novellen*, Braunschweig 1922.

<sup>189</sup> Vgl. Warum, S. 312.

<sup>190</sup> Vgl. Warum, S. 340.

<sup>191</sup> Richard Schaukal, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*, München 1907.

<sup>192</sup> Jules-Amédée Barbey d'Aureville, *Vom Dandytum und von G. Brummell*, ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard Schaukal, München/Leipzig 1909.

<sup>193</sup> Warum, S. 362.

<sup>194</sup> Warum, S. 360.

Teil durch seine eigenen Äußerungen. Seine Zeitgenossen, etwa der erwähnte Hofmannsthal, zollten in ihren Werken nicht minder der impulsgebenden Kraft der Franzosen Tribut, aber Schaukal bekannte sich prononciert zu seinen französischen Vorbildern.<sup>195</sup> Diesbezüglich spricht Warum nicht vom Epigonentum, sondern von der Fähigkeit, seine literarischen Interessen aktuell zu gestalten und dadurch bereits früh die Tendenzen in der französischen Literatur, insbesondere in der Lyrik, für sein eigenes Schaffen fruchtbar zu machen. Diese Sicht stellt zweifelsohne einen Wendepunkt in der Schaukal-Forschung dar.

Angesichts des vorhin Gesagten mag Dominik Pietzckers 1997 erschienene Monografie<sup>196</sup> wie ein Schritt zurück erscheinen. Dem ist aber durchaus nicht so, obwohl Pietzcker an einigen in der Schaukal-Forschung tradierten Klischees, etwa am literarischen Nachahmertum Schaukals, weiterhin festhält. Trotzdem erfasst diese Arbeit eine breite Palette von vielgestaltigen Äußerungen der Modernität bei Schaukal. Überdies gelingt es Pietzcker, sein schriftstellerisches Werk aus den Zwängen des Positivismus und der Werkimmanenz zu befreien. Erst Pietzcker stellt Schaukals Werk, trotz seiner inhaltlichen Widersprüchlichkeit und Stilvielfalt, tatsächlich als zusammenhängendes und ineinander verflochtenes Ganzes dar.

Die grundsätzliche Überzeugung Pietzckers ist, dass Schaukals Schaffen ausschließlich als ästhetisches Dokument und Artefakt zu betrachten sei, wobei auch die Auflehnung des Autors gegen die Zuordnung zu einer bestimmten Stilrichtung ebensoviel zur Erhellung seiner Verfahrensweisen und der Entstehungszeit des Quellentextes beiträgt wie seine potentielle Identifikation mit der betreffenden Stilrichtung:

*In jedem Werk schwingt, und sei es als Negation, der Geist der Epoche mit, jenes Bewußtsein, das zu einer bestimmten, historisch gewordenen Zeit nicht bloß gang und gäbe war, etwa im Sinne der literarischen Mode, sondern überhaupt als möglich gegeben war. [...] Jedem Werk ist die Zeit seiner Entstehung inhärent, deren eigentliche Frucht es ist, untrennbar mit ihr verwoben, und ohne die Einsicht in seinen historischen Charakter wissenschaftlich gar nicht kritikabel.*<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Vgl. Warum, S. 279.

<sup>196</sup> Dominik Pietzcker, *Richard von Schaukal: Ein österreichischer Dichter der Jahrhundertwende*. Würzburg 1997.

<sup>197</sup> Pietzcker, S. 10f.

Generell gilt, dass Pietzcker den Ästheten des Endes des Säkulums als kongeniales Medium zeittypischer Tendenzen, geschickten Rezipienten und als Nachahmer entlarvt, dessen Werk überwiegend einen gekonnten Schematismus und eine farbenreiche Stilisierung vorzuweisen hat. Von Schaukals Lyrik heißt es bei Pietzcker, sie sei „ein stil- und motivgeschichtliches Brevier der Jahrhundertwende, ihrer Romantizismen und vitalistischen Sehnsüchte, ihrer erotischen Obsessionen und ihrer Melancholie, ihrer Ornamentalik und Unmittelbarkeit“.<sup>198</sup> Obwohl Pietzcker an dieser Stelle vor allem die Lyrik Schaukals ins Visier nimmt, gilt diese These gleichermaßen für die Prosa. Auch sie ist „in erster Linie das Produkt mannigfaltiger dichterischer Einflüsse und Anregungen.“<sup>199</sup> Dieses einigermaßen harte Urteil bedeutet aber keineswegs, dass er Schaukals Werk als uninteressanten oder sogar verachtenswerten Stoff verworfen hätte. Im Gegenteil, seinem Schaffen gebührt Aufmerksamkeit, obwohl damit gerechnet werden muss, dass Schaukal sich „niemals von den ästhetischen Grundsätzen und politischen Überzeugungen des Wiener Fin de siècle [löste], dem ein eigenwilliges und widersprüchliches Porträt gezeichnet zu haben, nicht das geringste Verdienst seiner Schriften ist.“<sup>200</sup> Neben dem Wiener Fin de siècle verweist Pietzcker auf einen anderen Bezugspunkt Schaukals, und zwar auf die enge Verwandtschaft mit seinen europäischen Vorbildern und Mitstreitern, den Modernisten, vor allem hinsichtlich der verwendeten Motivik, der bevorzugten Themenbereiche und der Stiltendenzen.

Neben dem Brandzeichen „Zeitgeist“ bekommt Schaukal bei Pietzcker noch zusätzlich den Anhauch von Epigonalität.<sup>201</sup> War aber Schaukal tatsächlich ein Epigone? Fest steht, dass viele Interpreten in dieser Hinsicht immer noch Pietzcker Recht geben und Schaukals Epigonalität bestätigen. In diesem Sinne verfährt auch Katja Kraft, die sich in ihrem Aufsatz über Schaukals Gedicht *Ein Schloss*<sup>202</sup> – unter Berufung auf Pietzcker – zur folgenden Behauptung veranlasst sieht: „Manchmal kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, er [Schaukal] habe alles zusammengetragen, was für die Literatur seiner Zeit typisch ist, und greife nun immer wieder zu diesen Stereotypen. Pietzcker nennt ihn nicht umsonst ´einen Kompilator literarischer Bilder und Stoffe´.“ Kraft versucht anhand ihrer Analyse der

---

<sup>198</sup> Pietzcker, S. 48.

<sup>199</sup> Pietzcker, S. 49.

<sup>200</sup> Pietzcker, S. 35.

<sup>201</sup> Vgl. Pietzcker, S. 51.

von Schaukal durchgeführten Änderungen in den verschiedenen Versionen des Gedichts *Ein Schloss* unter anderem die Tatsache zu beweisen, dass „[Schaukal] ein Gespür für die literarischen Strömungen, aber keine eigene Richtung besaß.“<sup>203</sup>

Ein origineller Schöpfer neigt dazu, über sich selbst hinauszugelangen und die selbstgesetzten Grenzen oder die epochenbedingten Umrisse seines Schaffens früher oder später zu sprengen, wodurch er meistens eine eindeutige Einordnung seiner Texte kompliziert. Der Epigone genießt hingegen – als Nachahmer ohne eigenes Gedankengut – innerhalb von selbstgesetzten und durch die Zeitumstände gegebenen Grenzen die Sicherheit einer autarken Welt, denn einen Schritt ins Unbekannte und Neue wagt er kaum. Richard Schaukal war laut Pietzcker ein universeller Rezipient und qualitativ limitierter Produzent, der immer imstande war, neue Beschreibungsmethoden geschickt einzusetzen, zugkräftige Themen und fremde Einflüsse eifrig zu übernehmen und in seine weltanschaulichen und ästhetischen Konzepte meisterhaft zu integrieren. Es überrascht also wenig, dass sein Schaffen trotz hartnäckiger Bemühung seiner Anhänger und letztendlich auch seiner selbst zu geringer Aufmerksamkeit und Verbreitung fand.

Wenn ein marginaler Autor vom Schlage Schaukals mit seinen ästhetischen Hervorbringungen folgerichtig in einen vorgeprägten, historisch gegebenen Rahmen eingefügt wird, mündet die gesamte interpretatorische Aktivität in die Tautologie der Epochenbeschreibung. An diesem Punkt sollte man einsetzen und die Pietzckersche Strategie einer Korrektur unterziehen. Das typologische, überpersonale Kriterium muss um ein ästhetisch-individuelles ergänzt werden. Wie Pietzcker selbst fortfährt, ist das „Bild der ästhetisch fingierten Vergangenheit [...] niemals fertig [...]. Es gleicht dem Mosaik, bei dem jeder einzelne Stein zwar einen Eigenwert besitzt, aber eben auch eine relative Valenz in Abhängigkeit zu den übrigen Steinen.“<sup>204</sup> Genau diese zwei grundsätzlichen Richtungen müssen in der Schaukal-Forschung eingeschlagen werden. Sowohl der ästhetische Eigenwert seiner Schriftstellerei als auch – mit Pietzcker gesprochen – der Grad der Abhängigkeit vom Gesamtbild des Mosaiks müssen erhellt werden.

---

<sup>202</sup> Katja Kraft, Richard Schaukals Gedicht *Ein Schloss*, in: Ingo Warnke/Andreas Wicke (Hg.), *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Kassel, 2001/2002, S. 76.

<sup>203</sup> Kraft, S.76.

<sup>204</sup> Pietzcker, S. 10.

Pietzcker verfährt in seiner Studie so, dass er den epochenspezifischen Rahmen noch vor der Auseinandersetzung mit dem Werk absteckt, wodurch der interpretatorische Zugriff auf das betreffende literarische Werk eingengt wird. Vorgenommen wird eine Bestandsaufnahme von Schaukals häufigen Motiven, welche in den einzelnen Werken anhand gründlicher, textnaher Analysen aufgedeckt werden. Die Arbeit liest sich dann wie eine Kontrastfolie zum selbstentworfenen Bild Schaukals. Mit geschliffener Schärfe, ja Schroffheit des Urteils, legt Pietzcker die fremden ästhetischen Einflüsse (z.B. den Symbolismus und Impressionismus) offen und – ausgehend von der lyrischen Sammlung *Gedichte* – weist er auf die unverhüllte Adaptation des Vorstellungsgutes der deutschen Romantik samt den Naturszenarien und Stimmungen hin. Er bietet eine treffliche Charakteristik des Ornamentals Stils und des sprachlichen Manierismus Schaukals und beschreibt das Einsickern von symbolistischen Darstellungstechniken und Formen in sein Werk, etwa den *verse libre*. Neben der Hochschätzung des Narzissmus und der Melancholie pointiert er die Präsenz heroischer Projektionen, einschließlich des Nietzscheanischen Willens zur Macht, und der Idealisierung der Renaissance in Schaukals Schaffen. Selbständige Kapitel stellen die Entwürfe der spezifischen Geschlechterrollen und die Skizzierung der Frauenbilder, hauptsächlich des Symptoms der dominanten Weiblichkeit, ferner die Schaukalsche Auffassung der Gestalten des Pierrot und Dandy dar.

Pietzcker unternimmt auch Exkurse und Sondierungen in jene Lebens- und Schaffensphase Schaukals, die als „Untergang der alten Welt“<sup>205</sup> bezeichnet werden, also in den Zeitraum 1914–1942. Ausführlich berichtet er über die literarischen Texte Schaukals, die in dieser Periode entstanden und die aus heutiger Sicht immer mehr an historischer und politischer, weniger an ästhetischer Signifikanz gewinnen. Dies gilt für seine propagandistische Lyrik aus den Jahren des Ersten Weltkriegs (*Eherne Sonette*), noch eindringlicher für die kämpferisch konservative und monarchistisch orientierte politische Publizistik der 1920er Jahre, die die Mythisierung der längst zerfallenen Doppelmonarchie mit einbezog. Als „Repräsentant einer Epoche [...], in der „der Keim für die totalitäre Katastrophe der Moderne schon angelegt war,“<sup>206</sup> ist Schaukal laut Pietzcker der Restauration unterzuodnen.

---

<sup>205</sup> Pietzcker, S. 207.

<sup>206</sup> Pietzcker, 1999/2000, S. 123.

Auch nach 2000 orientieren sich die Schwerpunkte der Schaukal-Forschung zum großen Teil an der Fragestellung der Moderne. Es werden jedoch nur partielle, eng gefasste Themen aufgegriffen und bearbeitet. Beispielsweise Jörg Schönert nimmt in seinem Beitrag zur Populärkultur der Moderne<sup>207</sup> erneut das Phänomen des modernen Dandys unter die Lupe und fragt nach dem Gegenwartsbezug des Dandyismus. Ausgehend von Schaukals *Antiroman Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten* (1907) erkundet er zunächst die kulturgeschichtliche Situation Wiens um 1900 und dann beschreibt er gründlich den Dandy Schaukals. Unter Berufung auf Otto Mann definiert Schönert Dandyismus um 1900 als „Verweigerungsstrategie gegen den Ungeist der Zeit, gegen die Standardisierungen infolge der materialistischen Orientierung von Kapitalismus und Industrialismus [...] – zugunsten der Gestaltung des Lebens als Kunstwerk und der Entscheidung für Ironie und Sarkasmus als Kommunikationsformen zwischen dem einzelgängerischen Dandy und den von ihm verachteten Kollektiven.“<sup>208</sup>

Die Dandy-Figur ist für Schönert im Gegensatz zu vielen vorangehenden Studien zu unterschiedlichen Einzelaspekten des Schaukalschen Dandyismus, etwa von Claudia Warum<sup>209</sup>, Ingo Warnke<sup>210</sup>, Florian Krobb<sup>211</sup> oder Andreas Wicke<sup>212</sup>, allerdings nur ein Vergleichskonstrukt. Dieses wohl erfolgreichste Werk Schaukals erreichte beim modernistischen Verlag von Georg Müller zwischen 1907 und 1913 insgesamt sieben Auflagen. Das Paradoxon besteht darin, dass eine Figur, die als Apotheose des Elitismus und Exklusivität angesehen werden kann, durch ihr Gebaren letztendlich zur literarischen Popularität gelangte und ihre Verhaltensformen und Meinungen – Elitismus hin, Elitismus her

---

<sup>207</sup> Jörg Schönert, *Glossen, Gespräche und Geschichten zum 'Dandy-Pop': Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten. Mitgeteilt von Richard Schaukal* (1907), in: Amália Kerekes/Magdolna Orosz/Gabriella Rácz/Katalin Teller (Hg.), *Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne*, Frankfurt/Main 2007, S. 15–27.

<sup>208</sup> Schönert, S. 16.

<sup>209</sup> Claudia Warum, *Richard von Schaukal und der Dandyismus*, in: Siegfried Loewe u.a. (Hg.), *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, Frankfurt/Main 1993, S. 441–476.

<sup>210</sup> Ingo Warnke, *Über die Worte hinweg, durch sie hindurch. Richard Schaukals „Andreas von Balthesser“ als Traktat vom Zeichen*, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 45–64.

<sup>211</sup> Florian Krobb, *„denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“*. Über Richard Schaukals „Andreas von Balthesser“ und die „Eindeutschung“ des Dandy, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 89–111.

<sup>212</sup> Andreas Wicke, *Der paradoxe Dandy. Richard Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“*, in: Günter Helmes u.a. (Hg.), *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne; Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr Verlag, 2002, S. 147–160.

– verbreitete. Und dabei versteht sich der moderne Dandy in Übereinstimmung mit Otto Mann als jemand, der sich genötigt sieht, sich ständig abzugrenzen – z.B. eben von der Masse, von der Informationsgesellschaft, von den Printmedien, d.h. im Prinzip von der Popularität.<sup>213</sup>

Nach Schönert steht jedoch Schaukals Dandy, der ästhetische Typ vom Ende des Säkulums, am Anfang einer längeren Reihe von ähnlichen, auf Paradoxa beruhenden literarischen Gestalten. Davon zeugt das erneute Interesse am Dandy im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Innerhalb dieses Zeitraums ordnet sich in die Reihe seiner Fortsetzer u.a. der in den 1970er Jahren weitverbreitete Sozialtypus des Hippies, welcher durch die Kollektivierung der Dandy-Programmatik entstand. Aus der geschlechtsspezifischen Fixierung herauslöst, nimmt der Dandy die Gestalt des Playboys oder seines weiblichen Pendants, des Playgirls, an. In Anlehnung an Klaus Bartels erblickt Schönert die Erneuerung des Dandy-Typs vor allem in der Pop-Kultur. Schönert ist bemüht, die Verbindung des Schaukal-Textes zu den Texten der Pop-Literatur der 1980er Jahre (z.B. von Rainald Goetz und Christian Kracht) nachzuweisen. In diesem Zusammenhang spricht er sogar von der neodandystischen Lebensästhetik. Der postmoderne Dandy eignet sich zusätzlich noch die Camp-Attitüde an, für die eine extrem gekünstelte und affektierte Erlebnisweise typisch ist. Dabei stellt das Ego als Gesamtkunstwerk und Medium der „Selbstverkunstung“<sup>214</sup> die Verbindungslinie zum modernen Dandy Schaukalscher Prägung her. Überdies wird in den Texten der Pop-Literatur, sowie bei Schaukal, sozusagen in Anführungszeichen erzählt. Das heißt, dass Zitate eigentlicher Fiktionen, Berichte, Abhandlungen und Stichwortketten, an die Stelle der Narration selbst treten. In diesem Sinne ist Schaukal als Großvater der Pop-Literatur zu betrachten.<sup>215</sup>

Auch Herbert Lehnerts Artikel über Schaukal in *Orbis Litterarum*<sup>216</sup> stellt hinsichtlich der Dominanz der Moderne-Thematik in der neueren Forschungsliteratur keine Ausnahme dar. Er kehrt aber anachronistisch zum alten, in vielen literarhistorischen Arbeiten üblichen Kontextualisierungsschema der germanistischen Forschung zurück, indem er sich auf Schaukal

---

<sup>213</sup> Vgl. Schönert, S. 24.

<sup>214</sup> Vgl. Schönert, S. 25–26.

<sup>215</sup> Vgl. Schönert, S. 26.

<sup>216</sup> Herbert Lehnert, Nebenfiguren in der Biographie Thomas Manns, in: *Orbis Litterarum*, Volume 63, August 2008, S. 335–353.

bloß als auf eine Nebenfigur im literarischen Lebenslauf Thomas Manns bezieht. Die Methode „eigentümlicher Stein im imposanten Mosaik“ scheint aber in diesem Fall nicht besonders produktiv zu sein, zumal die Schaukal-Mann-Kontroverse von Claudia Girardi ausführlich genug beschrieben wurde. Lehnert stützt sich nämlich ausschließlich auf die von Girardi herausgegebenen Briefe Thomas Manns an Schaukal<sup>217</sup>, wobei er über die komplizierte Beziehung zwischen diesen Schriftstellerkollegen referiert und die Hintergründe ihrer im Prinzip virtuellen Freundschaft beleuchtet.

Andreas Wicke<sup>218</sup> hingegen behandelt Schaukals Texte unumwunden gleich neben den Erzählungen der prominentesten Repräsentanten der Wiener Moderne, er stellt sie sogar den Erzählungen von Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian voran. Dabei greift er ein um die vorletzte Jahrhundertwende brennendes Thema auf, und zwar die Signifikanz der Geschlechterrollen. Einleitend stellt er eine starke Aufwertung des Phänomens der Jugend in den erzählerischen Texten der genannten Autoren fest, die eben im Zeitalter der Moderne in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Dieses Thema veranlasst Wicke zu allseitigen Erwägungen über die Problematik der Jugend, der er – sowohl in persönlich-individueller als auch in überindividueller Hinsicht – als kritische Übergangszeit betrachtet, die der eigenen Existenzgründung vorangeht. Die Jugend hat in der Literatur der Moderne einen Wert an sich. Sie muss sich laut Wicke nicht mehr rechtfertigen oder für etwas kämpfen, denn sie repräsentiert das Leben selbst. Die Grundgefühle der Epoche sind nach Wicke trotzdem Enttäuschung und Sehnsucht nach Flucht. An der pragmatischen, wirtschaftlich erfolgreichen Vätergeneration konnten und wollen sich die Autoren der Wiener Moderne (dementsprechend auch die Hauptprotagonisten ihrer Werke) nicht orientieren. Betont sei, dass vor allem von jungen Männern die Rede ist, die – infolge der zunehmenden Anonymisierung des Lebens in der urbanen Landschaft und unter dem Eindruck des nahenden Zusammenbruchs der Habsburgermonarchie – in ein neues Zeitalter aufbrechen wollten. Die Frage nach Frauenbildern, die üblicherweise in der Moderneforschung aufgegriffen wird, weicht hier also der Erörterung der Männertypologie. Das Ergebnis ist, auch angesichts des oben angerissenen sozialen Kontextes, gar nicht verblüffend. Die Moderne trägt

---

<sup>217</sup> Thomas Mann, *Briefe an Richard Schaukal*, hg. von Claudia Girardi, Frankfurt/Main 2003.

<sup>218</sup> Andreas Wicke, „Das Vage ist das Jugendliche“. Ästhetizismus und Identitätssuche in Erzählungen der Wiener Moderne, in: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlicher Grundlegung*, Bd. 60, 2008, Heft 6, S. 40–51.

zur Dekonstruktion des traditionellen Männerbildes bei. Als Gegenpol zum klassischen Männerbild, etwa zum genuin maskulinen Typ des Hausherrn, wird durch die Literatur ein schwacher, verunsicherter, dafür aber ästhetizistischer Mann hervorgebracht.

Man darf sich allerdings über die sozialen Fragestellungen nicht hinwegtäuschen lassen. Die psychologischen Aspekte der Geschlechterrollen, deren Thematisierung man im Kontext der literarischen Moderne erwartet, verschwinden bei weitem nicht. Die Erzählkunst der Wiener Moderne wendet sich vor allem der Psyche zu, das äußere Handlungsgerüst ist recht bescheiden. Unter Berufung auf Birgit Dahlke definiert Wicke den neuen ästhetischen Typus der vorletzten Jahrhundertwende als „(lebens-)müde androgyne Jünglinge, die sich in hypochondrischer Selbstbeobachtung und hysterischen Hyperästhesien ergehen.“<sup>219</sup> Diese Männer sind im Unterschied zu ihren pragmatischen Vorgängern des 19. Jahrhunderts keine Individualitäten, sondern gespaltene Persönlichkeiten. Den zwanzigjährigen, lebensunfähigen, in ihrer Ich-Libido befangenen Ästheten wird das Reifwerden erspart, denn sie erreichen das hohe Alter gar nicht. In diesem Sinne bleiben sie ewig jung. Diese Schlussfolgerungen gelten Wicke zufolge auch für die im Artikel untersuchte Novelle Richard Schaukals, *Mimi Lynx*. Ihr Hauptprotagonist, Heinrich Dietmann, ein Agent der ästhetischen Homophilie, zeigt durchgehend seine Unfähigkeit, sich in die Gesellschaft einzugliedern.

Die Fomen der Maskulinität werden – zwar aus einem anderen Blickwinkel gesehen – auch in Ester Salettas Arbeit thematisiert.<sup>220</sup> Sie bietet zunächst einen umfassenden historischen Exkurs über das Phänomen des Dandytums in verschiedenen europäischen Kulturen, wobei sie das deutsche Dandytum eindeutig als Importphänomen von keinem gewaltigen Umfang ansieht. Auch deswegen lenkt sie schließlich den Blick auf zwei deutsch schreibende Dandy-Autoren: auf Richard von Schaukal (genauer: auf seinen *Andreas von Balthesser*) und den sächsischen Adligen Pückler-Muskau (1785–1871). Saletta geht davon aus, dass Schaukals Dandy vor allem Kritiker der Falschheit seiner Zeit und „Retter der Kultur um die Jahrhundertwende“<sup>221</sup> ist. Denn: Nachdem er dem allgemeinen Wertezerfall

---

<sup>219</sup> Wicke, 2008, S. 41.

<sup>220</sup> Ester Saletta, Dandytum als ästhetische Geisteshaltung der männlichen Weltanschauung der Wiener Jahrhundertwende am Beispiel von Richard von Schaukals *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser*, in: Barbara Hindinger/Martin-M. Langner (Hrsg.): „*Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?*“ *Männlichkeitsentwürfe in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2011.

<sup>221</sup> Saletta, S. 224.

den Kampf angesagt hat, holt er – als Alternative – konservative Ideale aus der Vergangenheit.

Saletta unterbreitet allerdings noch einen interessanten Ansatz, der sich – im Einklang mit allen früheren Arbeiten zu diesem Problemkreis – auf die Doppeldeutigkeit der Dandy-Existenz und seine Paradoxa stützt, der aber diese Doppeldeutigkeit in die Geschlechterrollen hineinprojiziert. Einerseits symbolisiert der Dandy für Saletta die Maskulinität in Reinform, jene Maskulinität, welche gelegentlich bis zur Misogynie abgeleitet, andererseits eignet sich der Dandy unverkennbare Züge von Weiblichkeit an. Das liegt selbstverständlich daran, dass er sich gern inszeniert und mal diesen, mal jenen Aspekt seines im Prinzip gespaltenen Wesens hervortreten lässt. Dadurch erfährt man jedoch, dass „die menschliche Identität eine Frage der Selbstvorstellung im Sinne eines selbstbewussten Identitätsspiels ist.“<sup>222</sup> Dieses Spiel ist ein Wechselspiel von Männlichkeit und Weiblichkeit, die sich – in einem Menschen vereint – gegenseitig gut ergänzen können. Durch diese ästhetische Maskerade bringt der Dandy eine Neufestlegung von Gender, ja die Infragestellung der Gender-Differenz zustande.<sup>223</sup> Man kann sich durchaus vorstellen, dass solche Errungenschaften der „weiblichen“ Moderne, die durch die effeminierte Erscheinung des Dandys oder durch die schwächlichen, ästhetischen, manchmal homophilen Jünglinge repräsentiert wurde, insbesondere im Kontext der katholischen Habsburgermonarchie – virulent waren. Auf diese Entwicklungstendenz machten auch – wie oben bereits gezeigt – Andreas Wicke und Jörg Schönert aufmerksam: Wicke in Bezug auf die zwanzigjährigen, lebensunfähigen Ästheten der Wiener Moderne und Schönert mit dem Hinweis auf die später in Erscheinung tretenden Dandy-Camp-Attitüden in der postmodernen Literatur.

Aus dem dargelegten Forschungsstand geht hervor, dass die Schaukalforschung ungefähr zehn Jahre vor und zehn Jahre nach der letzten Jahrhundertwende überwiegend positive Entwicklungsschübe verzeichnet hat. Trotzdem bietet sie immer noch ein in vieler Hinsicht unbebautes Feld dar. Einige Aspekte von Schaukals Schaffen, z.B. die *Décadence*, bleiben unterbelichtet und es gilt sie zu erforschen. Man muss sich aber Folgendes vor Augen halten: Die Wiederholung des Vorwurfs des Epigontums, der Richard Schaukal nach hundertjähriger Forscherarbeit immer noch anhaftet, ist kaum produktiv.

---

<sup>222</sup> Saletta, S. 210.

## 4. Moderne – eine Begriffsbestimmung

Bevor der Beitrag Schaukals zur Literatur der Moderne erhellt wird, muss der Begriff Moderne, angesichts seiner Vieldeutigkeit und Ambiguität, einer Klärung unterzogen werden. Mit diesem Problemkreis beschreitet man nämlich ein heikles Terrain. Geht man beispielsweise von der folgenden These aus – Richard Schaukal ist das leibhaftige Dilemma der Moderne<sup>224</sup>, äußert man nicht nur eines der üblichen unterstützenden Argumente, die den ins Vergessen geratenen Autor wieder ins Licht des forscherschen Interesses rücken sollen, sondern vor allem einen Gemeinplatz. Das Nebeneinander von Gegensätzlichem, das sich in Schaukals Schaffen erschließt, verleitet dann sicherlich zur Verwendung des Begriffs Ambivalenz.

### 4.1 Ambivalenzen der Moderne

Haftet aber die Ambivalenz Schaukal als *Signum mali omni* an? Ist sie wirklich etwas, was uns stören soll, oder etwas, was eher für die Vielfalt und Offenheit der Moderne steht? Um bei der Terminologie der Pathologie zu bleiben, müsste die Ambivalenz im Fall Schaukals vielmehr eine ansteckende Krankheit sein, denn die Moderne selbst ist die verkörperte Ambivalenz. In ihrer ganzen Komplexität wird diese Problematik in Zygmunt Baumans Monografie *Moderne und Ambivalenz*<sup>225</sup> erfasst. Mit unerbittlicher Härte zeigt Bauman die Konsequenzen der andauernden Versuche, die Ambivalenz als beinahe suspektes Phänomen zu eliminieren. Dabei ist in Baumans Auffassung die Ambivalenz unter anderem „*alter ego* der Sprache und ihr permanenter Begleiter.“<sup>226</sup> Auf den ersten Blick also kein Übel, das im Bereich der litterae eine Verunsicherung auslösen sollte. Baumans breit angelegter, dialektischer Ansatz rehabilitiert die Ambivalenz, die im oben zitierten Abschnitt auf die Sprache als Vehikel des Denkens und Instrument zum Strukturieren der Welt angewendet wird – nach den verheerenden Attacken all derer, die um jeden Preis das Chaos bekämpfen und die Ordnung schaffen wollen, und zwar mit der Absicht, „Ambivalenz

---

<sup>223</sup> Vgl. Saletta, S. 210.

<sup>224</sup> Reinhard Urbach, Leibhaftiges Dilemma der Jahrhundertwende. Bemerkungen zu Richard Schaukal, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 26./27. April 1975, S. 57.

<sup>225</sup> Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg 2005, S. 11.

auszulöschen [...].<sup>227</sup> Das Wissen um das Unberechenbare, Vieldeutige und in sich Widersprüchliche einer Epoche, das kein böses Zeichen, sondern ein Vorteil ist, führt zur Notwendigkeit eines besseren Verständnisses der Moderne, jenes Zeitalters, das Ambivalenzen hervorbrachte und einen Wendepunkt in der Literatur- und Kulturgeschichte markiert. Dass diese Fragen um die letzte Jahrhundertwende wieder aufgegriffen worden sind und dass immer wieder die „andere“ Moderne entdeckt wird<sup>228</sup>, bedeutet, dass die Moderne immer noch ein brisantes Forschungsthema ist.

Bezüglich der Einengung des Moderne-Begriffs können, so Bauman, im Prinzip zwei Wege beschritten werden. Zum einen, die Thematisierung der Moderne, die als riesige historische Epoche mit den umwälzenden wissenschaftlichen, technischen, gesellschaftlichen und politischen Änderungen der westlichen Zivilisation einsetzt – etwa mit dem Aufkommen der Aufklärung, oder sogar bereits in der Renaissance – und die sich auf mehrere vergangene Jahrhunderte erstreckt. Die zweite von Bauman entworfene Auffassung ist die Moderne als ästhetischer Begriff.<sup>229</sup>

Einen ähnlichen Datierungsvorschlag wie Bauman und eigentlich eine Revision seines eigenen Ansatzes legte Hans Robert Jauß in den *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*<sup>230</sup> vor, indem er die Epochenschwelle zwischen der Modernität und der Tradition unter Berufung auf Theodor W. Adorno und Max Horkheimer<sup>231</sup> ins 18. Jahrhundert vorverlegte. Demnach trat die Moderne viel früher und woanders in Erscheinung, als er sie zunächst „zu sehen glaubte – [nämlich] in Baudelaires Ästhetik der *modernité* mit ihrem zentralen Begriff des transitorisch Schönen.“<sup>232</sup> Das Flüchtige, Unsichere, Vergängliche und Vorübergehende stimmt mit den grundsätzlichen Erfahrungen des modernen Menschen überein. Als historisches Auslösephänomen des antirationalistischen Umdenkprozesses hebt

---

<sup>226</sup> Bauman, S. 11.

<sup>227</sup> Bauman, S. 22.

<sup>228</sup> Etliche einschlägige Studien versuchten, z.B. in den 1990er Jahren, die „andere“ Moderne zu beschreiben, also diejenige, welche im Zuge der modernistischen Sprachskepsis, dem Neostukturalismus zum Trotz, das Sprachzeichen mit dem Sinn zu verbinden sucht. Hierzu vgl. Georg Braungart, *Leibhaftiger Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995.

<sup>229</sup> Bauman, S. 15.

<sup>230</sup> Hans Robert Jauß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/Main 1990.

<sup>231</sup> Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944/47). Frankfurt/Main 1969.

<sup>232</sup> Jauß, S. 72.

Jauß die Schriften von Jean-Jacques Rousseau hervor. Er sieht die „Epochenschwelle inmitten der französischen Aufklärung [...], an der das optimistische Vertrauen auf den unaufhaltsamen Fortschritt und baldigen Triumph der aufgeklärten Vernunft in das Bewußtsein der eingetretenen Entfremdung des gesellschaftlichen Lebens umschlug, das sich als Grundproblem unserer Moderne erweisen sollte.“<sup>233</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird die Moderne allerdings als ästhetische, literarische Moderne aufgefasst, wodurch die Situation nur scheinbar übersichtlicher wird. Auch diese Moderne, welche – und dies sei betont – als Epochenbegriff gedacht ist, zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass sie von Literaturforschern zu interpretatorischen oder literaturtheoretischen Zwecken rückwärts oder vorwärts ausgedehnt wird, beispielsweise auf den Zeitraum 1870–1920<sup>234</sup> oder auf die Periode 1800 – Gegenwart<sup>235</sup>. Diese Datierungskonzepte stützen sich auf programmatische, denkinhaltliche, motivische, stilspezifische Ähnlichkeiten und Überschneidungen zwischen ausgewählten Werken, die auch fernabliegende Zeitabschnitte zu verbinden imstande sind. Es ist sicherlich vorstellbar und sogar nutzbringend, die Spuren der Modernität in früheren Epochen zu suchen, sei es im Umfeld der Klassik oder Romantik (etwa bei Heinrich von Kleist oder Friedrich Hölderlin) oder – umgekehrt – in der postmodernen Literatur (bei Ingeborg Bachmann oder Thomas Bernhard). Diesem Leitbild folgt in seiner Gesamtdarstellung Silvio Vietta<sup>236</sup>, der u.a. feststellt, dass es mindestens fünf Modelle gibt, denen der Epochenbegriff Moderne zugrunde liegt: angefangen von der Gleichsetzung der Moderne mit der Neuzeit über die Querelle des Anciens et des Modernes in der Aufklärung bis hin zur Zeitspanne 1890–1910. Der letztgenannte Zeitabschnitt figuriert in Viettas Arbeit als eine der möglichen zeitlichen Abgrenzungen, der neben der stilspezifischen Fundierung noch das Kennzeichen einer Avantgarde zuerkannt wird.

---

<sup>233</sup> Jauß, S. 74.

<sup>234</sup> Hierzu siehe Lorenz, S. 1.

<sup>235</sup> Silvio Vietta/Dirk Kemper, *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, Stuttgart 1992.

<sup>236</sup> Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992.

## 4.2 Wiener Moderne

Die Wiener Moderne<sup>237</sup>, mit der man eine Vielzahl von geistigen und literarischen Strömungen in der kaiserlichen Reichshaupt- und Residenzstadt Wien zwischen 1890 und 1910 verbindet, kann als Paradebeispiel für die oben gezeigten Ambivalenzen gelten. Eine der notwendigen Voraussetzungen für ihre Genese bildete die politisch-kulturelle Entwicklung in Österreich im 19. Jahrhundert. Innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes scheint sich, auf Grund der Gegensätze von Ethnien, Sprachen, Religionen, politischen Auffassungen und vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und politischer Auflösungsprozesse, besonders infolge des Untergangs des Habsburgerreichs, eine spezifische Endzeitstimmung an einem Ort verdichtet zu haben. Im geistigen und kulturellen Bereich vermengte sich das Fin-de-siècle-Gefühl paradoxerweise mit Hoffnung auf Erlösung und einem enormen Aufbruchswillen. Als Vorspiel zu den Umwälzungen in Kunst und Kultur, kann auch die Architektur, z.B. die in den 1860er Jahren begonnene Bautätigkeit im Bereich der Ringstraße, angesehen werden, welche ebenfalls das Antlitz Wiens als alte porta Orientis prägte.

Die Tradition, die auf Grund dieser geistigen und gesellschaftlichen Prozesse zurückgelassen wurde, erfuhr allerdings in der Wiener Moderne eine eigenartige Neuaufwertung. In der von Hermann Broch<sup>238</sup> als fröhlich abgestempelten Apokalypse Wiens, flossen moderne und traditionalistische Denkformen, progressive und althergebrachte Werte zusammen. Infolgedessen konnte das Neue in das Alte organisch eingegliedert werden und es entstand ein Spannungsfeld verschiedenster Ambivalenzen, die schier den Zeitgeist ausmachten. Dieser integrative Umgang mit der Tradition, der die Moderne im Endeffekt unrevolutionär erscheinen lässt, war auch dank des Historismus möglich. Der im 19. Jahrhundert einsetzende, systematische Rückgriff auf ältere Stilrichtungen und ihr Nebeneinander erwiesen sich im Kontext der Wiener Moderne als besonders produktiv.

William M. Johnston bietet in seiner facettenreichen *Österreichischen Kultur- und Geistesgeschichte*<sup>239</sup> noch einen, sozusagen rezipientenorientierten Aufriss der dargebotenen Problematik. Zum Brennpunkt der geistigen Strömungen um die vorletzte Jahrhundertwende

---

<sup>237</sup> Wunberg/Braakenburg (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 2000.

<sup>238</sup> Vgl. Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt/Main 1974.

<sup>239</sup> William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien/Köln/Graz 1980.

in Wien äußert er folgende Ansicht: „Wien war mehr als nur Hauptstadt des Habsburgerreiches — Wien war ein Geisteszustand.“<sup>240</sup> Dieser Zustand impliziert laut Johnston zum einen den Ästhetizismus, einschließlich der Absage an die Politik und der Aufgabe jeglicher Hoffnungen, sie könnte die Gesellschaft oder die Menschen ändern, zum anderen eine geistige Haltung, die er als therapeutischen Nihilismus klassifiziert. Der Lebensgenuss der österreichischen Phäaken, der Konsumenten der Kunst, die die Welt als Schauplatz für Fest und Nichtstun erlebten, beruhte auf den Hervorbringungen der Ästheten. Sowohl die Schöpfer als auch die Genießer steuerten, von extremer Unruhe und Unsicherheit gekennzeichnet, der Apokalypse zu.

Insbesondere die Kunst des Impressionismus, die sich auf die Flüchtigkeit menschlichen Erlebens stützt und das Nebeneinander von Wachstum und Zerfall zur Darstellung bringt, lässt die Phänomene der Außen- wie der Innenwelt als Augenblickerscheinungen aufblitzen, in denen die Nähe und die Ferne zusammenfallen. Für die Momentaneität der ästhetischen Erfahrung steht ein weiterer Schlüsselbegriff, nämlich die Stimmung, die durch die Nerven, genauer gesagt durch Reizmittel wie Gerüche, Farben, Geschmack, Klänge, erzeugt wird. Der Impressionismus ist laut Johnston<sup>241</sup> die Auflösung jeglicher höheren Welt in einem Strom von Empfindungen, wodurch die modernistische Abrechnung mit der Metaphysik eine konkrete Gestalt bekommt. Johnstons These stützt sich freilich auf die Lehre von Ernst Mach<sup>242</sup>, welche – im Vergleich zu Johnstons Auffassung – in reduktionistischer Weise die Psyche als eine Entität, die aus isolierten Abfolgen von Ereignissen besteht, betrachtet. Unter Anwendung von Machs Empiriekritizismus als empirischer Untersuchung seelischer Vorgänge verliert das Ich seine Integrität. Es kann weiterhin nur als funktionales Hilfskonstrukt, keineswegs aber als identitätsstiftende Einheit betrachtet werden. Das Ich bietet weiterhin, unter Berücksichtigung einer gewissen Kontinuität, den Wahrnehmungselementen und ihren Komplexen ein unbeständiges Zuhause, wodurch unter anderem auch klare Grenzen zwischen dem Subjekt und Objekt verwischt werden. Das „unrettbare“ Ich erscheint aus seiner Perspektive als Komplex von lediglich im Vergleich zur Umgebung, also relativ, zusammenhängenden und beständigen Erinnerungen,

---

<sup>240</sup> Johnston, S. 127.

<sup>241</sup> Vgl. Johnston, S. 195.

<sup>242</sup> Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt 1991.

Stimmungen und Gefühlen, die man als Empfindungen zusammenfassen kann. Die scheinbare Beständigkeit des Ichs besteht vorzüglich in der Kontinuität, in der langsamen Änderung.

Abgesehen von der Bemühung, die Moderne anhand ihrer regionalen Spezifika zu bestimmen (hier als Wien als eines der Zentren der Moderne neben Berlin, Prag und München), muss man immer Folgendes im Auge behalten: Die literarische Moderne war ein gesamteuropäisches Phänomen und bei der Erfassung ihrer konkreten Ausprägung ist es zugleich nach Gemeinsamkeiten und Schnittstellen mit anderen Existenzformen der Moderne zu fragen. Die Moderne zu verstehen, ohne die zahlreichen Einflüsse von außen, etwa die Verbindung zur französischen, britischen oder zur skandinavischen Literatur zu berücksichtigen, ist kaum möglich. Hugo von Hofmannsthal, einer der Träger dieser Zeitwende, charakterisiert die auf europäischer Basis betriebene, geistig-elitäre Verschwörung der Modernen gegen das Alte wohl am besten in seinem Aufsatz über Gabriele d'Annunzio:

*Wir! Wir! Ich weiß ganz gut, daß ich nicht von der ganzen großen Generation rede. Ich rede von ein paar tausend Menschen, in den großen europäischen Städten verstreut.[...] Trotzdem haben diese zwei- bis dreitausend Menschen eine gewisse Bedeutung: es brauchen keineswegs die Genies, ja nicht einmal die großen Talente der Epoche unter ihnen zu sein; sie sind nicht notwendigerweise der Kopf oder das Herz der Generation: sie sind nur ihr Bewußtsein. Sie fühlen sich mit schmerzlicher Deutlichkeit als Menschen von heute; sie verstehen sich untereinander, und das Privilegium dieser geistigen Freimaurerei ist fast das einzige, was sie im guten Sinne vor den übrigen voraushaben.*<sup>243</sup>

Das Hofmannsthalsche „Wir“ kann rückblickend vor allem als „Wir Letzten“ verstanden werden. Es unterstreicht jedoch zugleich die Bedeutung des Zusammengehörigkeitsgefühls der Vertreter der Wiener Moderne, die auch als Gruppe angesehen werden kann.<sup>244</sup> Diese Gruppe firmierte zunächst unter den Bezeichnungen Jung Österreich, seit 1891 Junges Wien. Das erste Medium der neuen Avantgarde, die noch unter dem Vorzeichen des Naturalismus stand, war die von E. M. Kafka in Brünn ab dem 1. Januar 1890 herausgegebene, weitgehend dem Naturalismus verpflichtete *Moderne Dichtung*. Im Juli 1890 erschienen in der *Modernen Dichtung* unter dem Sammeltitle Jung-Österreich Gedichte von Friedrich Adler, Felix Dörmann, Robert Fischer, Karl Maria Heidt, Franz Gerold, Victor P. Gubl, St. Ille, Josef

---

<sup>243</sup> Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio, in: Ders., *Ausgewählte Werke in zwei Bänden, Bd.2*. Frankfurt/Main 1966, S. 292.

Kitir, Sophie von Khuenberg, R. P. Löhn, Hermann Menkes, Anton August Naaff, Felix Salten, Theodor von Sosnosky und Siegfried Volkmann.<sup>245</sup> Die Veröffentlichungen der Jung-Wiener Autoren begannen im Laufe der zwölf Monate ihrer Existenz in diesem Periodikum an Dominanz zu gewinnen. Diese Tendenz machte sich auch nach der Umbenennung der *Modernen Dichtung* in *Moderne Rundschau* bemerkbar, welche in die Fußstapfen ihrer Vorgängerzeitschrift trat. Neben dem bereits genannten E. M. Kafka gehörten zu den engsten Mitarbeitern des nun in Wien erscheinenden Periodikums noch Jacques Joachim, Friedrich Michael Fels und Julius Kulka. Im Dezember 1891 wurde ihre Tätigkeit eingestellt. Wohl die erste Erwähnung von Jung-Wien ist in einem Artikel (Ein Kärner der Literatur) von Friedrich M. Fels erst am 1. Mai 1892 in der *Modernen Rundschau* zu finden. Die Autoren, die in Schnitzlers Tagebuch<sup>246</sup> im Zusammenhang mit Jung-Österreich stehen, sind, neben Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann, Salten und seit 1893 Andrian, also neben dem engsten Kreis um Hermann Bahr, noch folgende: Ferry Bératon, Felix Dörmann, Leo Ebermann, Karl Federn, Friedrich Michael Fels, Paul Goldmann, Jacques Joachim, Eduard Michael Kafka, C. Karlweis, Heinrich von Korff, Julius Kulka, Rudolf Lothar, Friedrich Schick, Gustav Schwarzkopf, Falk Schupp, Richard Specht, Karl Ferdinand Freiherr von Torresani und Leo Vanjung. Hinzu kamen noch Karl Kraus und Peter Altenberg.

Das gehäufte Vorkommen des Satzsubjekts „Wir“ in den Aufsätzen der Modernen verweist also auf das gesamteuropäische Ausmaß der Umbruchsstimmung. Ähnlich wie in Hofmannsthals Essay über d'Annunzio bekundet auch die in Wien, Jena und seit 1933 in Aussig lebende Literaturkritikerin und Übersetzerin Marie Herzfeld ihre Verwandtschaft mit der Avantgarde um 1900, wenn sie – auch im Plural – mit einem immanenten Aufruf das geistige Programm ihrer Mitstreiter in Worte zu fassen sucht: „Leben wir bloß nicht unser Leben, sondern auch der anderen Leben [...]; suchen wir nicht Konsequenz zu erreichen, sondern Beweglichkeit des Geistes [...]“.<sup>247</sup> Herzfeld vermittelte der deutschen Leserschaft skandinavische Autoren wie Björnsterne Björnson, Knut Hamsun, Jens Peter Jacobsen, Ola Hansson und Arne Garborg, (z.B. *Müde Seelen*, 1891). Neben dem unbestreitbaren Einfluss

---

<sup>244</sup> Vgl. Lorenz, S. 77f.

<sup>245</sup> Vgl. Lorenz, S. 78.

<sup>246</sup> Vgl. William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, S. 78.

<sup>247</sup> Zit. nach Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne*, S. 263.

Herzfelds auf die Verbreitung skandinavischer Literatur, einer der Inspirationsquellen der Wiener Moderne, wird in ihrem mit *Fin-de-siècle* überschriebenen Aufsatz jene Tendenz sichtbar, für die vor allem Hermann Bahr steht, nämlich die sogenannte „Überwindung“, die zur Preisgabe alter und erprobter Denk- bzw. Schreibweisen und zur obsessiven Annahme neuer literarischer Moden im Kreis um Hermann Bahr führte<sup>248</sup>, der als Vermittler der neusten Impulse aus der französischen Literatur anzusehen ist. Die Dialektik der Überwindung und Erneuerung bestimmte den Charakter der Literatur vor der vorletzten Jahrhundertwende.

Die geistige Verschönerung der Modernen hatte jedoch ihre festumrissenen Grenzen. Die Wiener Moderne bezog nämlich ihre Subversivität allenfalls aus der Abwendung ihrer Repräsentanten von der Realität bei gleichzeitiger radikaler Zuwendung zum Ich und zur Traumrealität. Die Darstellung der Innenwelt überschattete jegliche Äußerungen der Außenwelt, etwa der sozialen Realität, die noch im Naturalismus eine wichtige Rolle spielte. Der radikale Rückzug ins Innere wurde von einer bis zum Narzissmus gesteigerten Seelenanalyse begleitet. Als ausschlaggebend und literarisch verwertbar zeigten sich in dieser Hinsicht die Vorarbeiten, die Sigmund Freud leistete, insbesondere die psychoanalytische Erfassung der Persönlichkeit und die in seiner Schrift *Traumdeutung* (1900) entworfene Aufwertung der Traumrealität. Es verwundert kaum, dass die Wiener Moderne im Wesentlichen einer Übergangszeit gleichkam, in der das Vergängliche und Transitorische selbst zum Thema avancierte. Aber nicht nur der Traum als latente Wunscherfüllung, sondern auch der Topos Wien eröffnete neue Fluchtwege aus der faden bürgerlichen Realität.

Kaum wegzudenken aus der Literatur der Wiener Moderne ist die Auseinandersetzung mit der Sexualität. „Das andere Geschlecht“ war ein großes Faszinosum, ein Phänomen, das verschiedene Kombinationen einging, am häufigsten mit dem Tod und dem Krankhaften. Otto Weininger stellte in *Geschlecht und Charakter* (1903) die Sinnlichkeit als das typisch weibliche Prinzip dar. Eine breite Frauentypologie, die in den Texten der Wiener Moderne ihre literarische Ausprägung fand, entstand. Der weitverbreitete Typus der *Femme fatale*, einer durch die Figur der Salomé verkörperten Schicksalsfrau, symbolisierte das Oszillieren

---

<sup>248</sup> Andererseits prangert Herzfeld in einem anderen Essay über Hermann Bahr, »Die Überwindung des Naturalismus«, eben diese „Beweglichkeit“ an, und zwar wegen des Stils, nicht etwa wegen des Inhalts seines Werks: „Hermann Bahr bleibt in jeder Verkleidung doch immer der Österreicher. Österreicher in gutem und in schlechtem Sinne. Österreicher in der Beweglichkeit des Geistes, in der widerstandslosen Empfänglichkeit für fremde Eindrücke [...]. Nein, nein, diese aus allen Ecken und Enden der Welt zusammengetrommelte Phraseologie, diese Rumpelkammer von Seltsamkeiten [...] (zit. nach Gotthart Wunberg, *Die Wiener Moderne*, S. 312).

des Mannes zwischen Faszination und Distanzierung von der Sexualität. Am anderen Pol der Skala stand die Femme fragile, der eher asexuelle, ätherische und kränkliche Frauentypus. Diese Frauenbilder ließen sich noch durch ihre diversen Derivate ergänzen, etwa durch Femme enfant (die Kindfrau), Femme incomprise (unverstandene Frau) oder Schnitzlers süßes Mädels.

Eros, das Phänomen der Liebe und Sexualität, war also einer der Schlüsselbegriffe der vorletzten Jahrhundertwende. Wie Ferdinand Fellmann<sup>249</sup> darlegt, hatte er im Zeitalter der Moderne innerhalb der Literatur und Kultur einen enormen Stellenwert. Fellmann versucht den Eros-Komplex auf theologische Horizonte zurückzubeziehen, insbesondere auf die Problematik der Theodizee. Das Bedürfnis, Gott angesichts der Übel der Welt zu rechtfertigen, taucht bereits im Alten Testament auf, wobei Gott hier als Klageinstanz figuriert. Für Augustinus stellten die Übel dieser Welt die Strafe Gottes für das Böse. Sowohl die alttestamentarische als auch die spätere neuzeitliche, rationalistische Theodizee, die im 18. Jahrhundert bei Leibniz nachzuweisen ist, kann nur in die Freisprechung Gottes münden. Fellmann geht es aber prinzipiell um die Erfassung der Transformation der Theodizee in die Anthropodizee in der Moderne.<sup>250</sup> Mit der Feststellung, dass es keinen Gott gibt, übernehmen die Menschen als Wesen mit dem Bewusstsein die Verantwortung für die Übel der Welt, und die Anthropodizee beschränkt sich von nun an auf die Rechtfertigung des Menschen<sup>251</sup>, denn zu seiner Rechtfertigung ist Gott nicht mehr nötig. Diese Erwägungen waren erst im 19. Jahrhundert möglich, also im erfolgsorientierten, stark auf Pragmatismus und empirische Wissenschaften ausgerichteten Zeitalter, in dem die Erfahrung eine größere Bedeutung als die Offenbarung gewann.

Fellmanns Konzept stützt sich auch auf die Lebensphilosophie um die Jahrhundertwende<sup>252</sup>, jenen an Wilhelm Diltheys Begriff des Erlebnisses angelehnten Ansatz, der eine Alternative zu den positivistisch-empirischen Wissenschaften bietet. Die von ihnen als Paradigma verwendete Subjekt-Objekt-Dichotomie soll im Lebensbegriff, welcher als die eigentliche Grundlage für die menschliche Existenz zu verstehen ist, vollständig aufgehoben

---

<sup>249</sup> Ferdinand Fellmann, Die erotische Rechtfertigung der Welt. Aspekte der Lebensphilosophie, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 31–46.

<sup>250</sup> Vgl. Fellmann, S. 32f.

<sup>251</sup> Vgl. Fellmann, S. 33f.

<sup>252</sup> Vgl. Fellmann, S. 31.

werden. Das Leben wird vor allem durch die Dynamik, durch die ständige Bewegung alles Lebendigen, definiert und es kommt durch die Momenthaftigkeit zum Vorschein. Das Subjekt gewinnt durch das Leben Zugang zum inneren Zusammenhang, ähnlich nachvollziehbar ist das Leben für alle Subjekte in der Kunst. Die Forschungsergebnisse der wissenschaftlichen Disziplinen wie Biologie und Psychologie machen allerdings die ideale Vorstellung vom Menschen als der Krone der Schöpfung unhaltbar. Die dunklen, betrüblichen, ja anstößigen Seiten des Lebens rücken immer in den Vordergrund. Triebe, Sexualität, Leiden erweitern das heitere Merkmalsrepertoire des Lebensbegriffs. Die Rechtfertigung des Menschen beziehungsweise des Menschenlebens, die auf die Lebensphilosophie Bezug nimmt, stützt sich auf das Leben selbst, genauer gesagt auf den Vollzug des Lebens, trotz der dazugehörigen Leiden. Das Leben gleicht demnach auf der biologischen Basis dem Wachstum und der Fortpflanzung, auf der psychologischen Basis der Steigerung der Gefühle.

Fundiert man die Anthropozentrie durch Sexualität, gelangt man zum Konzept der erotischen Rechtfertigung der Welt<sup>253</sup>, welche insbesondere im Zeitalter der moralisch tabuisierten Sexualität für Brisanz sorgte. Der Eros gewährleistet die intensive sinnliche Erfahrung, wodurch die Lebensnot gelindert wird, aber zugleich bringt er ein Nebeneinander von Lust und Schmerz hervor, die seltsame Durchdringung von Eros und Thanatos.<sup>254</sup> Die erhobenen Befunde kann man dahingehend zusammenfassen: „In der erotischen Ambivalenz von Lust und Schmerz [erfährt] der Mensch eine Steigerung seines Lebensgefühls, die ihm ein Maximum an Realität vermittelt. Für diese unüberbietbare Realitätserfahrung, die ‚Erlebnis‘ genannt wird, lohnt sich nach lebensphilosophischer Überzeugung das Leben trotz all seiner Leiden.“<sup>255</sup> Dadurch wird Eros zum Reflexionsmedium schlechthin hinaufkatapultiert, das ästhetische und moralische Qualitäten vermittelt. Die erotische, d.h. emotionale Reflexion<sup>256</sup> hat den Vorteil, dass sie sich im Unterschied zur rationalen Reflexion auf konkrete Situationen beruft, den Menschen aus der Abstraktheit rettet und ihn in die Wirklichkeit einbindet.

---

<sup>253</sup> Fellmann, S. 31.

<sup>254</sup> Vgl. Fellmann, S. 35.

<sup>255</sup> Fellmann, S. 35.

<sup>256</sup> Vgl. Fellmann, S. 35f.

Die erotische Rechtfertigung der Welt geht mit Friedrich Nietzsches ästhetischer Rechtfertigung der Welt<sup>257</sup> einher, welche eine Dualität hervorbringt. Diese Dualität kam erstmals im Buch *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) zum Ausdruck. Die zwei hier entworfenen gegensätzlichen und zugleich sich gegenseitig ergänzenden Kunsttriebe entsprechen zwei grundsätzlichen Kunstarten: der apollinischen und der dionysischen. Die apollinische Kunstart manifestiert sich durch Traum und beruht auf Form und Ordnung, auf Heiterkeit und Klarheit. Die durch die Rauschhaftigkeit charakteristische dionysische Kunstart evoziert Düsterei und Grausamkeit und steht eher für die Formlosigkeit. Der dionysischen Kunst kommt die Aufgabe zu, die ungeschminkte Wahrheit offenzulegen, beispielsweise die Wahrheit über das triebhafte Wesen des Menschen. Nietzsche erhofft sich von dieser Kunstart die Mimesis des Welt dramas, in dessen Mittelpunkt das ewige Auf und Ab des von der Zeugungslust getriebenen Willens steht.

Die Reihe der neuzeitlichen Kränkungen, die der Mensch durch die modernen Wissenschaften erlitten hat, kann noch um die Freudsche Rechtfertigung durch Sublimierung<sup>258</sup> ergänzt werden. In seinem 1900 erschienen Buch *Die Traumdeutung* gibt Sigmund Freud die Träume für Erfüllungen unbewusster erotischer Wünsche aus. Die Träume stimmen aber gar nicht mit den natürlichen Bedürfnissen des Menschen überein, denn sie unterliegen nicht der instinktiven Regulierung. Ihre Anstößigkeit besteht nicht nur in ihren sexuellen Inhalten, sondern eher im Unbewussten, das sie repräsentieren. Die Psyche schließt das Es als Reservoir der Triebe ein. Der Mensch wird hin- und hergerissen von unbewussten Regungen des Sexualtriebs. Angesichts der moralischen Illegitimität der Träume, werden die anstößigen Träume verdrängt und entstellt. Die Träume sorgen für das Gleichgewicht zwischen dem Lust- und Realitätsprinzip. Dadurch werden sie gerechtfertigt und ins psychische Leben integriert. Die Intensität der erotischen Gefühle ist auf ihre Ambivalenz zurückzuführen: Im Moment der Erfüllung fallen Aktivität und Passivität, Aggression und Hingabe zusammen. Der Eros steckt zugleich hinter der Kreativität des menschlichen Geistes. Das Triebhafte wird durch Kreativität gebändigt und auf eine höhere Ebene gehoben.

---

<sup>257</sup> Vgl. Fellmann, S. 40f.

<sup>258</sup> Vgl. Fellmann, S. 42f.

Die vorletzte Jahrhundertwende wird auch als „Renaissance der Religion um 1900“<sup>259</sup> bezeichnet. Sie tritt gleichzeitig mit umwälzenden gesellschaftlichen Veränderungen (z.B. mit der rasanten Industrialisierung und Verstädterung) auf.<sup>260</sup> Noch früher, im 18. Jahrhundert, setzen folgenschwere Säkularisierungs- und Entkirchlichungsprozesse ein und im ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt sich innerhalb der christlichen Frömmigkeitskultur die Tendenz, sich von den Kirchen abzuwenden. In verstärktem Maße kann man das insbesondere in der Stadt, bei Männern, beim Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum beobachten. Immer mehr Menschen nehmen nur an den die wichtigsten Lebensereignisse umgebenden Ritualen der Kirche teil, etwa an der Taufe oder der Hochzeit. Weitgehender Verzicht auf den Kirchenbesuch macht sich in den oben angeführten Kreisen bemerkbar. Insgesamt lässt sich sagen, dass diese Entwicklung im ausgehenden 19. Jahrhundert noch beschleunigt wird, und dass andererseits religiöse Erfahrungen paradoxerweise in profanen Bereichen gesucht werden. Die moderne Frömmigkeit wird subjektiver und spiritueller. Dies alles fördert den Eindruck, dass der Mensch sich selbst erlösen kann. Ein Prozess, der laut Justus Ulbricht im Hinblick auf seine Radikalität der Reformation nicht unähnlich ist.<sup>261</sup>

Mit Recht apostrophiert Monika Fick<sup>262</sup> dann die Orientierungslosigkeit des modernen Menschen als einen der Wesenszüge der geistigen Situation um 1900. Die Orientierungslosigkeit hängt mit den politischen und kulturhistorischen Auflösungsprozessen zusammen, die im deutschsprachigen Raum im ausgehenden 19. Jahrhundert verliefen. Als logisches Gegengewicht zu diesem Zerfallsgedanken – zum Zerfall der Wertesysteme, dem Wirklichkeits- und Ichzerfall – ist ein logisches Bedürfnis nach Einheit oder sogar Ureinheit der menschlichen Existenz zu erkennen. Es war eben der Monismus, der als Weltanschauung und Gegenbegriff zu Dualismus auf die Überwindung von Trennungen und die Herstellung der Einheit abzielte.<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> Justus H. Ulbricht, „Transzendente Obdachlosigkeit“. Ästhetik, Religion und „neue soziale Bewegungen“ um 1900, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 51.

<sup>260</sup> Vgl. Ulbricht, S. 53.

<sup>261</sup> Vgl. Ulbricht, S. 65f.

<sup>262</sup> Monika Fick, Sinnstiftung durch Sinnlichkeit: Monistisches Denken um 1900, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 69.

<sup>263</sup> Vgl. Fick, S. 70f.

Der Begriff Monismus, der von der oben angerissenen Lebensphilosophie kaum getrennt werden kann, ist recht vielgestaltig. Monika Fick pointiert neben der intendierten Überbrückung von existentiellen Trennlinien vor allem die Überwindung der Leib-Seele-Dichotomie.<sup>264</sup> Wie Fick ausführt, liegt die Schuld für die Trennung von Geistigem und Körperlichem beim Christentum. Diese Trennung ist auch der Grund für die Zerrissenheit der Menschen. Der zweite Feind des Monismus ist der Materialismus. Die Seele ist – Fick zufolge – nicht nur auf Nerven und chemische Prozesse reduzierbar. Das Seelische ist immer körperlich bedingt und gleichzeitig soll der Körper als beseelt angesehen werden. Das Ziel der monistischen Denker ist also die Wiederherstellung der Einheit – der Einheit von Leib und Seele. Dabei kann das ganze Universum als beseelt angesehen werden. Das Kennzeichen dafür ist die Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper. Auch Gott ist – im pantheistischen Sinne – Bestandteil des Universums und der Natur, somit Bestandteil des Menschen.

Als bedeutendster Vertreter des Monismus um die Jahrhundertwende gilt sicherlich der Naturforscher und Popularisator der Deszendenztheorie Ernst Haeckel (1834–1919). Den Entwurf seiner Theorie findet man im Buch *Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie* (1899). Ausgehend von Darwin schiebt Haeckel die natürliche Schöpfungsgeschichte anstelle der biblischen Schöpfungsgeschichte in den Vordergrund und stellt damit die Weichen für eine biologistische Ästhetik. Die für den Darwinismus fundamentale Feststellung von der tierischen Abstammung des Menschen ist nach Haeckels Auffassung keine Kränkung der neuzeitlichen Subjektivität, sondern eher als Erkenntnis zu betrachten, die den Menschen nunmehr in Einklang mit der Natur setzt und sogar die Einheit der ganzen Natur in Aussicht stellt. Im Endeffekt erscheint die Natur nicht mehr als tote Materie, wie es die empirischen Wissenschaften im rationalistischen 18. und im pragmatischen 19. Jahrhundert predigten, sondern als Abbild des menschlichen Erlebens.<sup>265</sup> Die Materie wird wieder beseelt und der Mensch wird, dem materialistischen Geist der Zeit zum Trotz, wieder in die Natur eingebunden.

In Wilhelm Bölsches Werk *Das Liebesleben in der Natur* (1898) zeitigt das monistische Denken eine Vision vom Zusammenhang des Lebendigen. Man geht auch von der Evolution aus, aber die intendierte Einheit ist auf die Überwindung der Vereinzelung des Individuums

---

<sup>264</sup> Vgl. Fick, S. 70.

<sup>265</sup> Vgl. Fick, S. 73.

bezogen. Die Liebe, gemeint ist die geschlechtliche Vereinigung und Zeugung, leuchtet überall als Hauptprinzip und treibende Kraft der Evolution hervor.<sup>266</sup> Durch diese Rückbindung an ursprüngliche Schichten des Lebens erfährt die Evolution in jedem Zeugungsakt ihre Wiederholung. Dadurch wird die bis dahin tabuisierte Sexualität rehabilitiert und sie nimmt sogar die Position Gottes ein, indem sie zur Schöpfungsmacht erhoben wird. Die monistische Weltanschauung garantiert in diesem Fall die Wiederherstellung der verloren geglaubten Totalität der Schöpfung und Natur durch eine intensive emotionale Identifikation mit dem Lebensstrom, der eine überindividuelle Kraft darstellt. Der Zusammenhang des Lebens erscheint dann notwendig als Mysterium. Auch aus diesem Grund kann der Monismus als Synonym für die Mystik verwendet werden. Denn es geht primär um das Schauen der Einheit des Lebens, sei es die diesseitige, sichtbare Komponente des Lebens, oder das Jenseits, die immaterielle Komponente des Lebens, die sich nur als anders angeschauter Diesseits herausstellt.

Kehren wir aber zur Wiener Moderne und deren Repräsentanten zurück. Die meisten Vertreter der Wiener Moderne stammten aus gehobenen gesellschaftlichen Kreisen, entweder aus dem Großbürgertum oder dem Adel. Sie konnten also, von der Last der Gewinnsucht und von materiellen Sorgen befreit, die entsprechende Bildung erwerben und das ästhetische Leben führen.<sup>267</sup> Sie verstanden sich als Gegenpol zu jener Generation, der der politische und wirtschaftliche Aufschwung in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts zum ökonomischen Erfolg verhalf. Auch hinter Hofmannsthal's eingangs zitierten Worten steckt die Lossagung von der Vätergeneration, besonders von der Gewinnsucht, die Befreiung vom Pragmatismus des Alltags, die Emanzipation nicht etwa im bürgerlichen oder metaphysischen, sondern eben im ästhetischen Sinne.

Richard Schaukal war überzeugt, eine Elite innerhalb dieser Elite, oder besser gesagt außerhalb dieser Elite, zu repräsentieren. Bei Schaukal hatte die betonte Zugehörigkeit zu hohen Gesellschaftskreisen und sein aristokratischer Lebensstil (erinnert sei an seine Nobilitierung von 1918) eher einen kompensatorischen Charakter. Im Grunde genommen war er ein Nachzügler, der seine ästhetischen Mitstreiter einzuholen bestrebt war. Auf die Übernahme des Familiengeschäftes, die sich der Vater Franz von ihm erhoffte und die

---

<sup>266</sup> Vgl. Fick, S. 74f.

<sup>267</sup> Hierzu vgl. Lorenz, S. 10.

bei Richard Schaukal höchstwahrscheinlich zur geistigen und intellektuellen Regression geführt hätte, musste Schaukal notwendigerweise verzichten. Und dabei hätte der durch seine soziale Stellung garantierte Wohlstand sicherlich eine solide Grundlage für das künftige bürgerliche, allen Erwartungen zufolge zufriedene Leben darstellen können. Während sich aber die bekannten Jung-Wiener von der großbürgerlichen oder adeligen Identität verabschiedeten, um sich mit Haut und Haaren der Künstlerexistenz zu verschreiben und geistige Freimaurer vom Typ eines Hofmannsthal zu werden, verabschiedete sich Schaukal vom väterlichen Hause und dadurch von der Einflussosphäre des ungeliebten, pragmatischen, spießbürgerlichen und geschäftstüchtigen Vaters, um zunächst in der mährischen Provinz und schließlich in der großen Welt, in Wien, als Poeta laureatus Erfolg zu ernten und eine Beamtenkarriere zu machen.

Als eindeutiges Bindeglied zwischen Schaukal und der neuen ästhetischen Elite, den Autoren der Wiener Moderne, kann man die ästhetische Umfunktionalisierung des sozialen und familiären Hintergrunds anführen. Überraschenderweise nahmen die sozialen und politischen Hintergründe des Ästhetentums, vornehmlich das familiäre Umfeld der Wiener, einen direkten Bezug auf ihre Vorstellungswelt. Schaukals vom Umfang her monumentales Gesamtwerk, dessen Erscheinen zum großen Teil mit den grundsätzlichen Daten der Wiener Moderne zusammenfällt, scheint – so die These von Pietzcker<sup>268</sup> – der Wiener Moderne sowohl im Hinblick auf die Themen als auch die Stilmerkmale eindeutig verpflichtet. Paradoxerweise bestritt Schaukal jedwede geistige Verbindung zu den Jung-Wienern heftig und verspottete die Vertreter der Avantgarde um 1900 in provokativer und sarkastischer Manier. In dem 1934 erschienenen essayistischen Buch *Erkenntnisse und Betrachtungen* widmet Schaukal ein Kapitel der Sprachkultur seiner Zeit. Rückblickend, wenn er nunmehr das künstliche Getue jener Epoche durchschaut hat, spricht er mit der für ihn typischen Überheblichkeit von der „literarischen Maskenleihanstalt der ‘Moderne’.“<sup>269</sup> Obwohl Schaukal seine Zuordnung zu jener „Maskenleihanstalt“ ablehnte, oszillierte er zeit seines Lebens zwischen Modernität und Tradition. Dabei versuchte er immer den Eindruck zu erwecken, dass diese zwei Entitäten in seinem Schaffen zu einem harmonischen Ganzen zusammenfließen.

---

<sup>268</sup> Pietzcker, S. 192.

<sup>269</sup> Richard von Schaukal, *Erkenntnisse und Betrachtungen*, S. 387.

### 4.3 Décadence-Diskurs der 1890er Jahre

Ein wesentlicher Aspekt für das Verständnis der Literatur der Wiener Moderne ist die Décadence. Dieter Kafitz zeigt in seiner umfangreichen Monografie *Décadence in Deutschland*<sup>270</sup> die Entfaltung der Moderne eben vor dem Hintergrund dieses literarischen und kulturellen Phänomens. Dabei erweisen sich die Werke der bekannten Wiener, vor allem die Arbeiten von Hugo von Hofmannstahl und Hermann Bahr, als besonders prägend, denn gerade sie dokumentieren die enge Verbindung der Wiener Moderne mit der Décadence. Wie wir bereits beobachten konnten<sup>271</sup>, bilden sie sogar des Öfteren die Grundlage für die definitorische Bestimmung des Begriffs Décadence und ihre Äquivalente<sup>272</sup> – Dekadenz, Decadence, Decadenze, Décadenz, Decadenz, decadentismo, decadenza, décadisme, décadentisme etc. Die französische Schreibweise, zu der Kafitz greift, mag nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich zugleich um ein deutsches bzw. österreichisches, allerdings aus der französischen Literatur übernommenes, Phänomen handelt, das Kafitz in seiner Gesamtdarstellung sozusagen vom Kopf auf die Füße stellt. Wie bereits bei Müller<sup>273</sup> ansatzweise zu sehen war, macht die lange andauernde Begriffsverwirrung und die entsprechende -entwirrung einen essentiellen Teil der eigentlichen Debatte über die Décadence aus.

Das weit verzweigte Begriffsfeld der Décadence weist jedoch etliche weitere Termini, die Kafitz durchgehend definitorisch festzulegen versucht. In der Décadence und im Symbolismus erblickt Kafitz zwei Hauptrichtungen der Moderne, wobei der Symbolismus eher für die Formkunst steht und die Décadence für mannigfaltige Verfalls- und Niedergangsphänomene der Gesellschaft kurz vor der Jahrhundertwende. Seit Anfang der 1890er Jahre erscheint im Décadence-Diskurs noch der kulturgeschichtlich geprägte, im Konnotationsfeld der Endzeitstimmung auszumachende Begriff *Fin de siècle*. Nach der Trennung von der Décadence bleibt die Mystik auf der Seite des Symbolismus, die Décadence behält die pathologischen Konnotationen. Der Begriff Ästhetizismus, ein schlagkräftiges Signalwort, repräsentiert eine durch die Lebensferne und den Schönheitskult

---

<sup>270</sup> Dieter Kafitz, *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2004.

<sup>271</sup> Vgl. Müller 1977.

<sup>272</sup> Vgl. Kafitz, S. 149f.

gekennzeichnete Einstellung zum Leben. Ebenfalls die Bezeichnung Impressionismus wird in Verbindung mit der *Décadence* gebracht. Ein weniger gebrauchter Begriff Neu-Idealismus, der manchmal durch die Neuromantik ersetzt wurde, bezeichnet generell die nach-naturalistische Dichtung. Die Folge war die Einschränkung der Reichweite der *Décadence*, deren Offenheit und unbestimmte Weite. Nach der Jahrhundertwende kristallisierte der Begriff Symbolismus aus dem Kontext des *Décadence*-Diskurses heraus und zeigte sich als geeigneter für die Beschreibung literarischer Phänomene. So kann man in aller Kürze den Befund von Kafitz zusammenfassen. Die Beziehungen zwischen der Moderne und der *Décadence* sind aber noch vielschichtiger und ambivalenter.

Der Ursprung der *Décadence* kann auf dem diffusen Feld historischer Aussagen und Vorstellungen ausgemacht werden. Die *Décadence* gewann Mitte des 18. Jahrhunderts dank Rousseaus Zivilisationskritik jene Bedeutung, die auch heutzutage ihre sofortige, obwohl vereinfachte, ja verzerrte Zuordnung ermöglicht, nämlich als Bezeichnung für diverse Verfalls- und Niedergangserscheinungen. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts konnte die *Décadence* im Literaturbereich insbesondere in Frankreich Fuß fassen, sei es als Widerspiegelung des gesellschaftlichen und kulturellen Niedergangs oder – und dies sei besonders hervorgehoben – als ästhetische Opposition gegen das durch Pragmatismus geprägte Denken des 19. Jahrhunderts und zugleich als Alternative zu dem vom Bürger adaptierten klassisch-idealistischen Kunstkonzept, in dem das Schöne, Gute, Wahre und Moralische harmonisch zusammenfließen und in dem durch Literatur die Vorstellung von Maß und Ordnung vermittelt wird. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts verbreitete sich die *Décadence* in zunehmendem Maße über Frankreich hinaus.

Kafitz nimmt zuerst eine gründliche Bestandsaufnahme des Forschungsstandes<sup>274</sup> vor und macht Forschungslücken in der einschlägigen Literatur aus. Seiner Aufmerksamkeit entgehen nicht einmal die Forschungsergebnisse von Roger Bauer, der seiner groß angelegten Untersuchung *Die schöne Dácadence*<sup>275</sup> eine diachrone Analyse der *Décadence* zugrunde legte. Um die Unterschiede zwischen den üblichen *Décadence*-Konzepten und dem Ansatz von Kafitz deutlich zu machen, wird im Folgenden in gebotener Kürze zunächst auf Bauers Arbeit eingegangen. Im Mittelpunkt seines Interesses steht ebenfalls die Begriffsbestimmung

---

<sup>273</sup> Vgl. Müller 1977.

<sup>274</sup> Vgl. Kafitz, S. 7f.

und die Eruierung der Motivik der *Décadence*. Er nimmt überwiegend die französische, aber natürlich auch die deutsche, skandinavische oder italienische *Décadence* ins Visier und in Übereinstimmung mit Kafitz stellt er fest, dass die *Décadence* eine der Ausprägungen der Moderne war.<sup>276</sup> Auch Bauer ist sich dessen bewusst, dass im Falle der *Décadence* „die Entfaltung der Topoi und ihrer wechselnden Bedeutungen [...] nicht immer synchron [verläuft].“<sup>277</sup> Infolgedessen betont er die Unterschiede zwischen verschiedenen länderspezifischen Auffassungen dieses Phänomens. Unter Berufung auf Thomas Mann macht Bauer beispielsweise den Unterschied zwischen der *Décadence* und der Dekadenz deutlich.<sup>278</sup> Bauer zufolge verweist der im heutigen Sprachgebrauch kaum noch präsente Begriff *Décadence* auf die Wurzeln des Phänomens, nämlich auf die französische ästhetische Elite der *Décadents*.<sup>279</sup> Der Begriff Dekadenz dient dagegen zur Beschreibung des Niedergangs und Verfalls. Hinzu kommt oft die individuelle Ausprägung der *Décadence* bei den einzelnen Autoren, erwähnt sei hier z.B. „D’Annunzios *decadentismo*“.<sup>280</sup> Bauer ermittelt akribisch die Motive der *Décadence* bei zahlreichen Schriftstellern der oben angeführten Literaturen (von Paul Bourget bis Thomas Mann). Neben den allgemein anerkannten Charakteristika der *Décadence* (beispielsweise der Psychologisierung und Nervenkunst) behandelt er weitere Themen und Topoi: die Verstrickung der geschichtlichen Entfernung mit der exotischen Schönheit – verkörpert durch die Gestalt des spätantiken Kaisers und verweichlichten Priesterkönigs Heliogabal<sup>281</sup>, die evozierte Stimmung exquisiter und künstlerisch verarbeiteter Todesnähe, die ihre Entsprechung im schwülen Dunkel der Treibhaus- und Blumen-Metaphorik mit dem zentralen Symbol der Orchidee findet, ferner den Motivkomplex, der u.a. die Motive des Sumpfes, der Lagune und des tropischen Morastes<sup>282</sup> in Bezug auf den Venedig-Topos<sup>283</sup> umfasst.

---

<sup>275</sup> Roger Bauer, *Die schöne Décadence*, Frankfurt/Main 2001.

<sup>276</sup> Bauer, S. 8.

<sup>277</sup> Bauer, S. 10.

<sup>278</sup> Bauer, S. 264.

<sup>279</sup> Hierzu siehe *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim /Leipzig/Wien/Zürich, 2007.

<sup>280</sup> Bauer, S. 261.

<sup>281</sup> Vgl. Bauer, S. 109.

<sup>282</sup> Vgl. Bauer, S. 216.

<sup>283</sup> Vgl. Bauer, S. 179.

Kafitz ergeht sich dagegen in seiner Studie in keinen komplizierten Definitionen. Für seine Darlegung der Problematik wählt er eine zur Ambiguität der europäischen Moderne überaus passende Methode. Zunächst legt er eine Décadence-Theorie<sup>284</sup> vor, wobei er sich nicht scheut, deren Relevanz in einem Atemzug zu relativieren. Sein Entwurf fällt zusammen mit der Konstruktion des Forschungsgegenstandes, den die Texte von Autoren bilden, die als Diskursivitätsbegründer und Multiplikatoren<sup>285</sup> bezeichnet werden, nämlich Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Bourget, Friedrich Nietzsche und Hermann Bahr. Kafitz zielt insgesamt auf eine Systematisierung ihrer prinzipiellen Aussagen, die nach gründlichem Vergleich überraschende Widersprüchlichkeiten enthüllen und dadurch die Herausbildung einer klaren Vorstellung von der Décadence erschweren. Die Durchdringung der Aussagen legt die Existenz weiterer inhaltlich verwandter Begriffsfelder nahe, die sich zum großen Teil überschneiden und deren Dominanten oft synonym mit der Décadence verwendet wurden, wie etwa des Symbolismus, Impressionismus oder Fin de siècle. Anschließend führt Kafitz die Aussageanalyse des Décadence-Diskurses im deutschsprachigen Raum in den 1890er Jahren durch.<sup>286</sup> Im Ganzen betrachtet, handelt es sich hierbei um ein geeignetes Instrument für die Verortung der im Folgenden analysierten Werke Schaukals, deren Entstehungszeit mit dem erwähnten Zeitraum korreliert und deren motivische und thematische Ausrichtung eben dieser Periode Tribut zollen.

In Anlehnung an Michel Foucaults Diskurstheorie<sup>287</sup> wendet sich Kafitz bei der Analyse des Décadence-Diskurses nicht den sprechenden Subjekten, sprich konkreten Vertretern der Décadence in Frankreich und Deutschland, sondern diversen zirkulierenden, die Décadence betreffenden Aussagen – vorwiegend in literarisch und kulturell orientierten Periodika aus dem einschlägigen Zeitraum<sup>288</sup> zu, die er zunächst einer konzentrierten diachronen und anschließend synchronen Betrachtung unterzieht. Es werden nicht direkt die literarischen Texte der Décadence zum Gegenstand der Untersuchung erhoben, sondern das, was über diese Texte ausgesagt wird – ein Umstand, der uns auch zu Schaukal hinführt, denn zur

---

<sup>284</sup> Vgl. Kafitz, S. 133f.

<sup>285</sup> Vgl. Kafitz, S. 15f.

<sup>286</sup> Vgl. Kafitz, S. 287f.

<sup>287</sup> Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/Main 2001.

<sup>288</sup> Die Aussageanalysen erfolgen anhand von Texten aus folgenden Zeitschriften: *Die Gesellschaft*, *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* bzw. *Das Magazin für Literatur*, *Deutschland*, *Die Nation*, *Moderne Dichtung*, *Freie Bühne*, *Die Gegenwart*, *PAN*, *Die Zeit*.

Annäherung Schaukals an die französische, dekadent geprägte Literatur kam es laut Claudia Warum ebenfalls über die Metatexte.<sup>289</sup>

In der synchronen Analyse untersucht Kafitz die die *Décadence* thematisierenden Aussagen als räumlich geordnete Elemente, wobei Regularitäten, Rekurrenzen und Relationen zwischen den Aussagen ans Licht treten. So entsteht ein repräsentatives Bild der *Décadence* der 1890er Jahre, einschließlich der einzelnen Entwicklungstendenzen, wie z.B. der Trennung des Symbolismus von der *Décadence*. Ähnliches gilt für die diachrone Analyse einschlägiger Beiträge in den angeführten Zeitschriften, die unter anderem einen Beleg dafür liefert, wie sich der Begriff *Décadence* in den 1890er Jahren als ästhetische Kategorie zu etablieren begann und wie er sich in die kulturkonservativ destruktive und die affirmative Spielart aufspaltete. Dabei kann es passieren, dass einer und derselben Erscheinung im Rahmen der kulturkonservativen Spielart ein völlig unterschiedlicher Stellenwert zukommt als in der affirmativen, etwa der Signifikanz der Degeneration. Aus dieser Perspektive betrachtet erscheint die angeschnittene Problematik und die verwendete Methode auch im Hinblick auf die im verfolgten Zeitraum 1896–1908 herausgegebenen Werke Schaukals als besonders nützlich. Seine Texte bieten ebenfalls unzählige Verweise auf gesamteuropäische modernistische Tendenzen, sie weisen Ambivalenzen und Ambiguitäten auf und enthalten Verflechtungen symbolistischer, impressionistischer, neuromantischer Motive und Themen. Und – allem voran – sie tragen unverkennbare Züge der *Décadence*, auf die in folgenden Kapiteln einzugehen sein wird.

In Übereinstimmung mit Bahr berücksichtigt Kafitz in seinen Betrachtungen vier Grundlinien des *Décadence*-Diskurses: die nervöse Reizbarkeit ihrer Hauptprotagonisten, den Hang zur Artifizialität des Lebens und die damit zusammenhängende Selbstreferentialität der Kunst, ferner die mystischen Neigungen der *Décadents* und letztlich die Vorliebe für Extreme und Exzentrik.<sup>290</sup> Das dekadente Lebensgefühl erwächst dabei aus der Verbindung mehrerer Motive, welche den angeführten Merkmalgruppen entspringen. Eine eindeutige Kombination und genaue Konstellation dieser Motive lässt sich nie im Voraus festlegen. Zwei Richtungen sind allerdings kaum zu übersehen: Die *Décadence* als alternative Lebens- und Kunstform, deren Leitlinien von den oben erwähnten Grundprinzipien ausgehen, und die *Décadence* als

---

<sup>289</sup> Vgl. Claudia Warum, *Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen: Literarische Kontakte zwischen Österreich und Frankreich von 1890 bis 1940*, Wien 1993.

<sup>290</sup> Vgl. Kafitz, S. 35.

evolutionäre, auf die Höherentwicklung verweisende Übergangsphase, welche auch in der Lehre von Nietzsches Zarathustra zum Beispiel in der Form der Seil- und Brücken-Metapher hervortritt: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde. [...] Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist.“<sup>291</sup> Dieser Untergang ist eine Begleiterscheinung des Werdegangs des Übermenschen, welcher den Anfang einer höheren Genesung und Gesundheit in Aussicht stellt. In dieser vitalistischen Umdeutung des Konzepts des Untergangs wird dem Verfall die Aufbruchsstimmung aufgepropft.

Zur kulturspezifischen Rolle der Neurotizität ist einleitend anzumerken, dass das Konzept der Nervenkurst oder die Romantik der Nerven einen wichtigen Brückenschlag zwischen dem Naturalismus und der *Décadence* (und somit generell der Moderne) darstellt.<sup>292</sup> Sowohl der Naturalismus als auch die *Décadence* zeichnen sich durch ein ausgeprägtes Interesse an der Psyche aus, welche allerdings in den einzelnen Texten auf unterschiedliche Weise behandelt wird. Die positivistische, objektive, auf der differenzierten Beobachtung beruhende Erfassung der triebhaften Natur des Menschen im Naturalismus wird in der Moderne ersetzt durch die Schilderung der seelischen Voränge und der extremen Sensitivität des modernen Menschen, der unzähligen und verschiedenartigen optischen, akustischen und olfaktorischen Reizen ausgesetzt wird.

Die Nervosität kann unterschiedlich gedeutet werden. Einerseits unterstreicht sie die Tendenz der *Décadence* zur Pathologisierung des Lebens und sogar die Vorliebe der *Décadents* für psychopathologische Zustände, die auch künstlich, z.B. durch den Konsum von Rauschgiften, hervorgerufen werden können. Andererseits ermöglicht sie den Hauptprotagonisten der *Décadence* auf die Probleme der Außenwelt infolge der Vertiefung in die Innenwelt völlig zu verzichten. Die zweitgenannte Variante legt unter anderem die Tatsache nahe, dass in der *Décadence* die sozialkritische Dimension, etwa das soziale Mitleid und Engagement, weitgehend fehlt. Das soziale Milieu stellt hier höchstens eines der unzähligen Elemente der Sinnesreize dar. Die moderne Nervosität hat aber viel weitreichendere Konsequenzen. Das Subjekt büßt seine Gestaltungs- und Ordnungsrolle

---

<sup>291</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Frankfurt/Main 1997, S. 16.

<sup>292</sup> Vgl. Kafitz, S. 223f.

im Geflecht der Sinnesreize und Eindrücke ein, denn seine unstete Existenz liegt – ausgehend vom Machschen Empirioskritizismus – eben in der Wandelbarkeit von Welt und Mensch begründet. Demnach ist die Unsicherheit die einzige Sicherheit. Der moderne Mensch erlebt vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen seine Identitätskrise und spürt die fatale Abhängigkeit von Empfindungen. Von der Psychologisierung des Naturalismus führt also ein direkter Weg zur Nervenkunst der *Décadence*.

Das zweite Bestimmungsmerkmal der *Décadence*, die Hochschätzung der Künstlichkeit<sup>293</sup>, erklärt sich aus der programmäßig feindlichen Haltung der *Décadents* gegen alles Natürliche, das ihnen banal vorkommt. Die obsessive Pflege der Künstlichkeit ist dann als Sehnsucht nach einem artifiziellen Gehege für das Ich und deren Sicherheit in der Unsicherheit der modernen Welt zu erklären. In der Literatur bringt dann der Hang der *Décadents* zur Artifizialität spezifische Menschenbilder und -typen hervor. Das Artifizielle und raffiniert Arrangierte stiftet Sinn z.B. der Existenz eines Dandys, der als leibhaftiger Protest gegen die für natürlich gehaltenen, in der Tat aber uniformierten Lebensweisen und -gewohnheiten des neuzeitlichen Menschen den Schauplatz der modernen Literatur betrat. Mit umgekehrtem Vorzeichen, gebrandmarkt als Repräsentantin der Natur, erklimmt die Frau als literarisches Phänomen die gleiche Szene.<sup>294</sup> In der *Décadence* stellt die Frau das Bedrohliche der Natur dar. In hohem Maße symbolträchtig sind nun die Frauen in Pflanzen- oder Tiergestalt (als Blumen, Katzen oder Schlangen dargestellt) oder die in ein mythisch-historisches Gewand gehüllten Frauen wie Salomé, Helena- und Kleopatra-Gestalten. Zu diesem Frauenprofil passt am besten die oft literarisierte *Femme fatale*, die Verkörperung der Schrecken der Natur. Ein weiteres, in der Literatur der *Décadence* oft anzutreffendes, jedoch dem Duktus der *Décadence* angepasstes Frauenbild ist die *Femme fragile*, welche viele der genannten bestimmenden Merkmale der *Décadence* in sich vereint, etwa den Krankheitshabitus und die zarte und konstruierte Zerbrechlichkeit, deren Wirkungskraft durch die aufgepfroften ästhetischen Leiden erhöht wird.

Zum Thema Künstlichkeit und Dandy in der *Décadence* erlaube ich mir an dieser Stelle noch einen kurzen historischen Exkurs. Bereits 1925 wies Otto Mann<sup>295</sup>, am Beispiel Barbey d'Aurevilly's, auf die Berührungsflächen zwischen der *Décadence* und dem Dandyismus hin.

---

<sup>293</sup> Vgl. Kafitz, S. 268f.

<sup>294</sup> Vgl. Kafitz, S. 260f.

Mann erblickt im Dandyismus ein Phänomen, das „nicht unmittelbarer Ausdruck seiner Zeit [ist], sondern gegen sie wachsend, ihr Gegengesetz repräsentierend [...]“.<sup>296</sup> Daraus erklärt sich, dass das stilisierte Ich des Dandys dazu neigt, ständig zu opponieren. Die durchaus negative, ja zynisch vorgetragene oppositionelle Stellungnahme avanciert zum Programm und zur Geste des Dandys. Das Ich bekundet oft seinen Willen zur Macht und „sein Machtstreben wird zur Rache des Unterlegenen und zur Verhüllung seiner Negativität.“<sup>297</sup> Das Machtstreben erzeugt zugleich die Notwendigkeit einer gehobenen Schicht, der Aristokratie, die dieses Programm garantieren würde. Die aristokratische Verfeinerung und Sensibilität rücken den Dandy in die Nähe der Décadence. Diese ästhetische Haltung, ein Bindeglied zwischen der Décadence und dem Dandyismus, erweist sich für den jeweiligen Dandy und seinen Lebensentwurf schließlich als Irrweg. Aus der performativ aufgefassten, programmäßig oppositionellen Rolle des Dandys ergibt sich häufig als letzte Konsequenz eine verzweifelte Tat, ein Verbrechen.

Eine andere Entwicklungsvariante des Dandys stellt Mann in Bezug auf Barbey d'Aurevilly fest: „Nachdem er von seinem 20. bis 28. Lebensjahre alle Leiden einer sich steigernden Dekadenz ausgekostet, sich schließlich im Dandysmus beruhigt und seine Kräfte dem Salon und Aufsehen zugewandt, fühlt er langsam unbefriedigter die Leere und Realisationslosigkeit dieser ästhetischen Haltung. [...] 10 Jahre lang hält ihn das ästhetische Treiben, dann rettet er sich in den Glauben.“<sup>298</sup> Am Ende der unwälzenden Entwicklung steht also Barbey d'Aurevilly' paradoxerweise als Katholik. Der Dandyismus, samt seiner Theatralität und Angriffslust, wirkte hier offensichtlich als Katalysator bei der Verwandlung eines ästhetischen Menschen in einen Gläubigen, oder eben als einzigartige Zwischenstufe, die u.a. die parallele Existenz beider in einer Person ermöglichte: ein Schicksal, das beispielsweise dem Schicksal der Schaukalschen Hauptprotagonisten nicht unähnlich ist. Explizit kommt die Dandy-Thematik und ihre Variationen im Roman *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten* (1907) zum Ausdruck.

Mit Fug und Recht firmiert also der Dandy bei Mann unter der Bezeichnung „ästhetischer Spättypus“, denn er sehnt sich nach der Rettung der sinkenden Originalität seiner Zeit und

---

<sup>295</sup> Otto Mann, *Der moderne Dandy*, Berlin 1925.

<sup>296</sup> Otto Mann, S. 6.

<sup>297</sup> Otto Mann, S. 44.

<sup>298</sup> Otto Mann, S. 104.

will selbst, auch um den Preis der eben gezeigten Offensivität und Mache, die Originalität repräsentieren. Der Grund dafür liegt darin, dass der Dandy auf die Auflösung der Gesellschaft und den Zerfall der jahrhundertelangen Ordnung und Hierarchie reagiert. Sein Ich kapselt sich ab und verliert sämtliche Beziehungen, weil die Welt ihn sozusagen nicht versteht. Es baut sich, einer Kunstmetaphysik folgend, ein romantisch anmutendes, autonomes Reich der Kunst auf, und bekämpft alles Natürliche in seiner Nähe. Dieses Verhalten führt – im Inneren des Dandys – zur ästhetischen Erstarrung, denn „er will nicht verwirklichen; er wünscht nichts als Selbsterhaltung und Schutz vor dem fremd und feindlich gewordenen Außen.“<sup>299</sup> Das Natürliche ist sein Feind, weil er sich an einen künstlich geschaffenen Rahmen klammert und in ästhetischer Hinsicht erstarrt.

Verwiesen sei auch auf die Rolle der drei wichtigen Prinzipien, auf denen das Leben eines Dandys beruht: Verhüllung, Täuschung und Verblüffung. Ihre Gestalt finden sie in der Neigung zur Mystifikation, die zu den bedeutenden Merkmalen der *Décadence* zählt.<sup>300</sup> Infolge der Entleerung und Entwurzelung erfolgt eine Zuwendung zur Vergangenheit, zu Antike, Mittelalter, Renaissance, Rokoko. Die Paradoxie der Entwurzelung und der Hinwendung zur Vergangenheit wird im Ausdruck des Spiels, ja Schauspiels<sup>301</sup> vorgeprägt, denn das Schauspiel wirkt tiefer als die Wirklichkeit. Man beabsichtigt allenfalls eine gewisse Wirkung, die durch die Pose erreicht werden soll. Kein Austausch wird also im Prinzip angestrebt, der Dandy bleibt im Spiel befangen und daher rührt auch seine Einsamkeit. In seiner Überlegenheit und Überheblichkeit ist der Dandy als Typus laut Mann kaum zu übertreffen.

Kehren wir aber zum Wesen der *Décadence* zurück. Die dritte Quelle des Merkmalsrepertoires der *Décadence*, nämlich die Mystik<sup>302</sup> und das mit ihr verbundene Interesse an okkulten, paranormalen und esoterischen Erscheinungen, am Geheimnisvollen und Dunklen, repräsentiert nach Kafitz eine nicht minder elitäre und exklusive Erkenntnisform. Die dekadente Mystik ermöglicht die Darstellung geheimnisvoller Einwirkungen und Sinnzeichen und oft ist sie mit religiösen Riten und Lehren verbunden, wobei Kafitz den dekadente Mystizismus mit dem Katholizismus assoziiert. Auch das

---

<sup>299</sup> Otto Mann, S. 30.

<sup>300</sup> Vgl. Otto Mann, S. 66.

<sup>301</sup> Vgl. Otto Mann, S. 85.

<sup>302</sup> Vgl. Otto Mann, S. 262.

erstgenante Bestimmungsmerkmal der *Décadence*, die Neurotizität, erfährt eine zusätzliche Aufwertung in Bezug die Mystik, denn die „psychophysische Reizbarkeit wird [...] ins Spirituelle erhoben.“<sup>303</sup> Auf der sprachlichen Seite ist es die Synästhesie als Mittel der Verschmelzung verschiedenartiger Empfindungen, die die mystische Vereinigung der Sinne zu verdeutlichen vermag. Erklären kann man diese Tendenz innerhalb der *Décadence*, die eindeutig in die Richtung Enthierarchisierung und Indifferenz weist, als Reaktion auf die rationalistisch geprägten, aufklärerischen Erlebnis- und Erkenntnisweisen und als eine Art antimaterialistischen Protest. Der Einfluss des Glaubens, speziell des Katholizismus, der Mystik und des Irrationalismus auf die Erfahrungswelt Schaukals wurde, wie bereits gezeigt, anhand der Essayistik von Sang Kyong Lee in extenso beschrieben.<sup>304</sup> Es bleibt aber das Wesentliche zu klären, nämlich inwieweit diese Einflüsse im angesprochenen Kontext für die Ästhetik Schaukals prägend waren.

Der vierte Wesenszug der *Décadence* ist allen bereits angeführten inhärent. Man kann ihn nämlich auch als Besessenheit mit der Verletzung der Normen und als Abgrenzung von Normen durch eine extreme Steigerung und Exzessivität<sup>305</sup> beschreiben, und zwar in Bezug auf alltägliche Gewohnheiten, festgefahrene Denk-, Handlungs- und Verhaltensweisen, moralische und gesellschaftliche Konventionen. Die *Décadents* strebten – wohl im Kontrastbezug zur Normalität – nach einer radikalen Umkehrung. Das Gesunde wurde durch das Kranke ersetzt, das Seltsame trat an die Stelle Gewöhnlichen. Im Zuge der Nietzsche-Rezeption bildete sich allmählich ein elitärer Ich-Kult heraus, der das Amoralische oder sogar das Brutale mit einschloss. Dadurch ließen die *Décadents* endgültig die letzten Ideale der Klassik, etwa das Maß, fallen. Die Neigung zur Exzessivität und Exzentrik führte des Öfteren zur Brechung vieler bürgerlicher Tabus, hauptsächlich des Sexualtabus. Dabei hatte die dekadente Erotik häufig den Anhauch von Mystik, die sich aus vitalistischer Lebensbejahung speiste.

Die Gründe für die Herausbildung einer erhöhten Sensibilität für das Feine, das Raffinierte, das Sensible, also die *Décadence*, dürften darin zu suchen sein, dass das Fortschrittsdenken im 19. Jahrhundert definitiv an seine Grenzen gelangte. Skepsis, Zweifel und Resignation machten sich breit. Das Einzelindividuum trat mit seinem geschärften

---

<sup>303</sup> Kafitz, S. 262.

<sup>304</sup> Vgl. Sang Kyong Lee, *Richard von Schaukal. Sein Weg zum katholischen Glauben*, Innsbruck 1971.

Instinkt für Verfall und zivilisatorische Müdigkeit in den Vordergrund. In der Kultur- und Literaturgeschichte kam es jedoch infolge der Akzentverschiebung allmählich zur Gleichsetzung der *Décadence* mit biologischer und zivilisatorischer Degeneration. Dieser Auffassung der *Décadence*, d.h. der verzerrenden Pathologisierung der dekadenten Ästhetik<sup>306</sup> und ihrer einseitigen Stigmatisierung durch Verfall und Degeneration, widerspricht Kafitz heftig, weil die Darstellung der *Décadence* als Verfall die einseitige Heraushebung eines einzelnen Merkmalkomplexes der verfolgten Epoche bedeutet.

Laut Kafitz verursachten vor allem die Anthropologierungsprozesse die Entwertung und Verengung des *Décadence*-Begriffs.<sup>307</sup> Konkreter Anlass war die aufkommende Dominanz der individuellen Besonderheit und die Überpointierung des Details gegenüber dem organischen Ganzen in der Literatur gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die Einheit von Form und Inhalt wurde aufgehoben, infolgedessen begann die Einzelheit zu dominieren – im Unterschied zum verbürgelichten klassisch-idealistischen Kunstkonzept, in dem das Schöne, Gute und Wahre, der moralische Nutzen, Harmonie, Maß und Ordnung die organische Ganzheit des Werks darstellte. In der *Décadence* wird dieses Kunstkonzept durch das Anstößige, Ungewöhnliche, Fremde, Geheimnisvolle und Irrationale ersetzt. Hintergrund für diese Prozesse war das Auseinanderfallen der staatlich-gesellschaftlichen und kulturellen Ganzheit und das Oszillieren zwischen Verfall und Verfeinerung.

Kafitz leistet in seinem Ansatz vielmehr jener Auffassung Vorschub, nach der die literarische *Décadence* von ihrer späteren Rezeptionsgeschichte abgekoppelt werden sollte. Erst dann ist sie als „Konzept des ästhetischen Fundamentalismus zu bestimmen, das auf die Moderne vorausdeutet.“<sup>308</sup> Als irreführend betrachtet er die ausschließliche Festlegung der literarischen *Décadence* auf inhaltliche Phänomene wie die Themen, Motive und Figurenkonzepte. Diesbezüglich weist er insbesondere auf die Arbeiten von Erwin Koppen und Wolfdietrich Rasch. Solche Betrachtungsweise bedeutet laut Kafitz eine „Vernachlässigung der sprachkünstlerischen Seite der *Décadence*“<sup>309</sup>, zumal die verschiedenen Aspekte der Form in der *Décadence* eine klare Dominanz besaßen.

---

<sup>305</sup> Vgl. Kafitz, S. 269f.

<sup>306</sup> Vgl. Kafitz, S. 155f.

<sup>307</sup> Vgl. Kafitz, S. 50.

<sup>308</sup> Kafitz, S. 145.

<sup>309</sup> Kafitz, S. 8.

Diesbezüglich stützt sich Kafitz auf die Forschungsergebnisse von Gotthart Wunberg, insbesondere auf die historische Décadence-Forschung, die im folgenden Unterkapitel zu erörtern sein wird. In diesem Zusammenhang scheint die Anwendung des Stichwortes „ästhetischer Fundamentalismus“ auch für die Erforschung der Texte Schaukals aus dem Zeitraum 1896–1908 vorteilhaft zu sein. Denn: Exklusiver Wahrheitsanspruch wurde insbesondere in Schaukals Lyrik durch das ästhetische Spiel abgelöst, das auf die Herausbildung eines Hortus conclusus hinauslief.

Um die einseitige Verwendung und die Reduktion des Décadence-Begriffs auf Verfall und Entartung nachzuweisen, unterzieht Kafitz den entstehenden Décadence-Diskurs der 1890er Jahre einer tiefgreifenden Analyse. Diese Verzerrung ist seiner Ansicht nach vor allem der kulturkonservativen Kritik zu verdanken.<sup>310</sup> In diesem Zusammenhang nennt er den Literaturkritiker Adolf Bartels, den Schriftsteller Ottokar Stauf von der March und vor allem den kulturkonservativen Zivilisationskritiker Max Nordau und dessen Buch *Entartung* (1892/93) als Impulsgeber des Prozesses. Wie Kafitz feststellt, begannen die Repräsentanten des Kulturkonservatismus die damalige Gesellschaft mit psychopathologischen Kategorien zu erfassen und sie verwendeten den Begriff Décadence synonym mit dem der Degeneration. Es wurden Abwehrmechanismen in Gang gesetzt, deren Ziel es war, das sozusagen Gesunde in der Gesellschaft und Kultur zu retten. Die Symbolik des Krankhaften war in aller Munde. Dies kann man auch an den Merk- und Stichworten der Epoche erkennen: Hypnose, Traum, Rausch, Wahnsinn, Sexualität, diverse Frauenbilder als Repräsenten der kranken Zeitseele (Femme fatale, Femme fragile etc.). Dabei war die Krankheit im ausgehenden 19. Jahrhundert keine gottgewollte Sache mehr, denn immer mehr Krankheiten konnten infolge des medizinischen Fortschritts als heilbar angesehen werden.

Als Grundlage für die Décadence nimmt Kafitz den Konflikt zwischen der Kunst und der Erfahrungswirklichkeit. Die Kunst fällt mit dem Schönen zusammen, welches ein Pendant zur Nützlichkeit darstellt. Die Kunst hat überdies das Vorrecht auf Nutzlosigkeit, zumal schöne Dinge vorzugsweise nutzlos sind. Aus der vorrangigen Fokussierung der Kunst auf das Schöne und der diesseitigen Welt Entrückte ergibt sich notwendigerweise die Befreiung der Kunst von moralischen Zwängen, wodurch der ästhetische Immoralismus seine Legitimation erfährt. Allem voran wird aber der Kunst unmissverständlich ihre neue Funktion

---

<sup>310</sup> Vgl. Kafitz, S. 247f.

eingeschrieben, nämlich die *imitatio artis*, keine *imitation naturae* mehr, deren Erfüllung Kafitz zufolge der sogenannten „kunstinterne[n] Kommunikation“<sup>311</sup> zukommt. Dadurch beschritt die Kunst sicherlich den Weg zu einer schrankenlosen Verselbständigung. Kafitz hebt neben der Verselbständigung der Kunst, die im *Décadence*-Diskurs unübersehbar war, noch ein Bestimmungsmerkmal hervor, das er mit dem Hinweis auf Hofmannsthal als Selbstverdoppelung bezeichnet. Der moderne Mensch wird sich seines Erlebens bewusst. Erleben und Wahrnehmen unterliegen einer ständigen Reflexion, denn der Mensch hatte die ursprüngliche Naivität längst verloren.

Die geistigen Väter des *Décadence*-Diskurs der 1890er Jahre waren Charles Baudelaire und Paul Verlaine. Neben diesen bekannten Franzosen wird sehr häufig der französisch schreibende Belgier Maurice Maeterlinck, der im deutschsprachigen Raum eine enorme Wirkung erreichte, erwähnt. Joris-Karl Huysmans schuf mit seinem *A rebours*<sup>312</sup> den Prototyp jenes Romans, in dem durch die Raffinessen der Sprache – mittels präziser Beschreibungen und komplizierter Syntax – eine künstliche Welt konstruiert wird. Der Hauptheld, Jean Des Esseintes, trägt die charakteristischen Züge eines Dekadenten, er ist „krank, müde, nervös, raffiniert, künstlich, mystizistisch, pervers, entartet.“<sup>313</sup> Symptomatisch für Paul Bourget's Schaffen war wiederum eine streng analytische Einstellung zum Leben, profunde Seelenanalysen und Reflexionen über das Erleben und Empfinden. Wesentliche Kategorien und Stilmerkmale der *Décadence* findet man laut Kafitz in der Einleitung zu der 1868 erschienenen Ausgabe der *Fleurs du mals* von Théophile Gautier, der anhand des Textes von Charles Baudelaire den Stilbegriff der *Décadence* entwickelte. Hinter den Franzosen stehen die Italiener und Engländer in nichts nach, etwa Gabriele D'Annunzio mit seinen neurasthenischen Figuren und Oscar Wilde mit seiner verfeinerten Sprachartistik. Die Richtung war festgelegt: „von der Nervenkunst und der zergliedernden Seelenanalyse über Hypochondrie, Lebensekel, Willensschwäche und Verfall bis hin zu Feinheit und Virtuosität der Darstellung“<sup>314</sup>, so weit die semantischen Signale des *Décadence*-Diskurses. Das exzentrische Leben des wegen Homosexualität zu zwei Jahren Zuchthaus

---

<sup>311</sup> Kafitz, S. 20.

<sup>312</sup> Deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1898.

<sup>313</sup> Kafitz, S. 190.

<sup>314</sup> Kafitz, S. 194–195.

im Jahr 1895 verurteilten Oscar Wildes diene unter anderem zur Diffamierung der literarischen Hervorbringungen der Décadence.

Im deutschsprachigen Raum begann der Décadence-Diskurs Anfang der 1890er Jahre herauszukristallisieren. Sein Stichwortgeber war vor allem Friedrich Nietzsche, insbesondere mit seinem Werk *Der Fall Wagner* (1888). Den Startschuss für die Suche nach äußerst ernst zu nehmenden, anfangs noch keineswegs ästhetischen Spielen verkündete Friedrich Nietzsche mit der für ihn so typischen, gnadenlosen Rasanz 1882 in der *Fröhlichen Wissenschaft*.<sup>315</sup> Zum ersten Mal zeigte er die Notwendigkeit eines radikalen Umdenkens infolge der Feststellung, dass es in der modernen Welt keinen Gott mehr gibt. Nietzsches „toller Mensch“, der solchermaßen der Metaphysik den entscheidenden Schlag versetzte, legte vor aller Öffentlichkeit die metaphysische Leerstelle, die Gott hinterlassen hatte, auf eine spektakuläre Art und Weise bloß:

*»Wohin ist Gott?« rief er, »ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet - ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? [...] Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? [...] Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? [...] Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besaß, es ist unter unsern Messern verblutet - wer wischt dies Blut von uns ab? [...] Welche Sühnefeiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Größe dieser Tat zu groß für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?«<sup>316</sup>*

Diese Worte sind als das erste Indiz für Endzeitstimmungen aller Art zu verstehen, denn die bürgerliche Existenzform kam nunmehr an ihr Ende. Nietzsches „toller Mensch“ machte kein Hehl daraus, dass durch seine ebenfalls tolle Entdeckung eine ganze Weltordnung zusammenbrach, ohne dass es der Mehrheit der Menschen der europäischen Zivilisationsgesellschaft klar geworden wäre. Nur denjenigen wurde das Ausmaß der Katastrophe sichtbar, die ebenso „toll“ waren, den künftigen „geistigen Freimaurern“ und Erbauern der ästhetischen Ersatzwelten, von denen später Hofmannsthal<sup>317</sup> schrieb. Das

---

<sup>315</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, in: *Werke in drei Bänden. Band 2.*, München 1954.

<sup>316</sup> Nietzsche, S. 126–128.

<sup>317</sup> Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio, in: Ders., *Ausgewählte Werke in zwei Bänden, Bd.2.*, Frankfurt/Main 1966, S. 292.

Eindringen der Modernität ins Leben war also zunächst von Chaos, Angst und geistiger Leere gekennzeichnet. Die Suche nach dem neuen Sinn, nach dem Lebenssinn wurde aber nicht aufgegeben, im Gegenteil – man betrieb sie noch intensiver. Die Kunst bot sich, neben anderen geistigen oder ideologischen Bereichen, z.B. den neuen virulenten politischen Programmen oder elitären ästhetischen Gemeinschaften, als eines der Vehikel für die neue Sinnggebung des Lebens und die Erlösung der Menschen. Es verwundert dann kaum, dass die Kunst gläubig machen konnte und dass sie schließlich als Surrogat für die Religion fungierte.

Die Transformationen der Rolle der Kunst und Religion, die Entstehung der ästhetischen Religion erklärt auch Wolfgang Braungart.<sup>318</sup> Er veranschaulicht weitere wichtige Tendenzen der Literatur und Kunst um 1900, indem er folgenden Attribute hervorhebt: „Inszeniertheit, Theatralität, Ritualisierung, Apotheose des Kindes und mystisch getönter Kult der Natur, Überspielung der Grenzen zwischen Immanenz und Transzendenz.“<sup>319</sup> Das religiöse Ritual kann zum ästhetischen Ereignis werden.<sup>320</sup> Mit Braungart gesprochen: „Im Zeichen Nietzsches wird das Ästhetische für die Literatur der Jahrhundertwende zur einzig möglichen Rechtfertigung des Daseins.“<sup>321</sup> Dadurch wird die metaphysische Leere zum Teil kompensiert und eine Gemeinschaft der Auserwählten vorweggenommen.

Als Vorkämpfer für die neue Kunst der *Décadence* zeigte sich auf deutschem bzw. österreichischem Boden unzweideutig Hermann Bahr. Bahrs Hinwendung zur *Décadence* ist auf die Jahre 1888 und 1889 zurückzudatieren, als er während seines Pariser Aufenthaltes die ersten Erfahrungen mit der *Décadence* gewann, die in den mit „Die *Décadence*“ (1891) und „Die *Décadence*“ (1894) überschriebenen, am Anfang des *Décadence*-Diskurses stehenden Aufsätzen ihren Niederschlag fanden. Kafitz versucht nachzuweisen, dass in Hermann Bahrs Auffassung der Nervenkunst alle Kategorien der *Décadence* – so, wie sie in der *Préface* von Théophile Gautier zum Ausdruck kommen – berücksichtigt werden: „die Nervosität, die Künstlichkeit, der Mystizismus und die Vorliebe

---

<sup>318</sup> Vgl. Wolfgang Braungart, *Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen*, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 15–30

<sup>319</sup> Braungart/Fuchs/Koch, S. 7–8.

<sup>320</sup> Vgl. Braungart/Fuchs/Koch, S. 21.

<sup>321</sup> Wolfgang Braungart, *Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen*, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 22.

für das Außergewöhnliche.“<sup>322</sup> Bahrs Engagement dauerte jedoch wegen des raschen Wechsels seiner Positionen nur bis Mitte der 1890er Jahre. Kafitz führt die zunehmende Abwehrhaltung gegen die *Décadence* und die spätere Verengung des *Décadence*-Begriffs auf Konnotationen des Verfalls und der Entartung eben auf den Abbruch von Bahrs Engagements zurück.

Neben Hermann Bahr war es Felix Dörmann mit seinen Gedichtbänden *Neurotica* (1891) und *Sensationen* (1892), den Kafitz in die Schar der *Décadents* einreicht. Erwähnt werden natürlich auch Hugo von Hofmannsthal – in Bezug auf das in seinen Werken vorhandene Artifizielle, die Zersetzungstendenzen seines Lord Chandos, die Sprache der Mystik als Weg zur Ganzheit, ferner Arthur Schnitzler und Peter Altenberg – vor allem im Zusammenhang mit seinem Skizzenband *Wie ich es sehe* (1896). Die Namen Thomas Mann und Stefan George repräsentieren hier die artistische, im Zeichen der *Décadence* stehenden Kunst. Kafitz vernachlässigt nicht einmal die weniger bekannten Autoren mitzubersichtigen wie etwa Wilhelm Arent oder Ernst Schur, aber auch Max Dauthendey oder Stanislaw Przybyszewski, der ungewöhnliche Motive aus den Bereichen Erotik, Satanismus und Anarchismus in den *Décadence*-Diskurs mit einbezog. Im Vorfeld der Darlegung zu Schaukal muss noch darauf hingewiesen werden, dass einer der späteren eifrigen Vermittler dieses Diskurses eben Richard Schaukal als Übersetzer etlicher Schriften der Träger der französischen *Décadence* ins Deutsche war, z.B. der Texte von Prosper Mérimée oder Barbey d'Aureville, wie es übrigens aus der Arbeit von Claudia Warum<sup>323</sup> klar hervorleuchtet.

Aus diesen Umständen heraus ist die These zu formulieren, dass die *Décadence* keinen Niedergang, sondern eine neue Aufwertung der ästhetischen Qualität bedeutet. Gerichtet ist sie gegen die Trivialität des bürgerlichen Alltags, gegen das marktwirtschaftliche Konkurrenz- und Leistungsdenken und gegen die Banalisierung der Welt. Kafitz verbindet mit der *Décadence* „die Vorstellung von der Autonomie der Kunst als einer Gegenposition zur entarteten Erfahrungswirklichkeit und zur Unzuverlässigkeit der Natur.“<sup>324</sup> In der *Décadence* verliert das Mimesisprinzip an Bedeutung, die Literatur muss innovatorisch sein, auch um den Preis, dass sie einen hässlichen Inhalt vermittelt – im Sinne der Ästhetik des

---

<sup>322</sup> Kafitz, S. 35.

<sup>323</sup> Claudia Warum, Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. Literarische Kontakte zwischen Österreich und Frankreich von 1890 bis 1940, Wien 1993.

<sup>324</sup> Kafitz, S. 32.

Hässlichen, welche nach Kafitz' Auffassung als „Verbindung der Formschönheit mit [...] abschreckenden Inhalten“<sup>325</sup> zu verstehen ist. Vielfältige Parallelen lassen sich diesbezüglich bis zum Naturalismus zurückverfolgen.<sup>326</sup>

Im Hinblick auf die *Décadence* gebührt vor allem der Sprache und dem Stil besondere Aufmerksamkeit, und zwar bei gleichzeitiger Relativierung der inhaltlichen Komponente.<sup>327</sup> Jeder Gegenstand kann mittels sprachlicher Ausdrucksmittel interessant gemacht werden. Die Verfeinerung, die den Stil kennzeichnet, ist jedoch kein Selbstzweck, denn sie soll die Nervenreizungen der spätzeitlichen Psyche erfassen. Deswegen sind in den Texten der *Décadence* die Hinweise auf das Seltsame, Fremdartige und Geheimnisvolle anzutreffen.<sup>328</sup> Die Literatur macht es möglich, dass dadurch unerwartete oder verblüffende, bisher nicht beobachtbare Beziehungen zwischen Dingen in Erscheinung treten. Das Markanteste ist, dass, vor dem Hintergrund des Untergangs, der Farbenpracht und des Todeskampfes, eher ungewöhnliche Beziehungen zwischen entfernten Objekten hergestellt werden.<sup>329</sup>

Die deformierte Wirklichkeitserfahrung wird in der *Décadence* durch eine intensive Wahrnehmung des Details aufgewogen, was beispielsweise dem Erlebnisstand nach dem Drogenkonsum entspricht. Trotzdem ist die dekadente Dichtung immer etwas äußerst Künstliches, etwas, was die präzise Handwerkerarbeit erfordert, wohinter die Konstruktion und das Kalkül stecken. Der dichterische Schöpfungsprozess gleicht eher der Verrichtung einer anstrengenden Arbeit, er ist – im Sinne des russischen Formalismus – bar jedweder Spontaneität. Die Sprache und die Prosodie sind hierbei die Werkzeuge, die leitende Idee ist die Sehnsucht nach einer höheren Schönheit, die unabhängig ist von Vernunftwahrheiten, natürlichen Bedürfnissen, von der Wissenschaft und Moral.

Darüber hinaus ist der Widerspruch einer der Grundzüge der *Décadence*. Zum einen steht das Individuum im Widerspruch zur utilitaristisch denkenden Masse. Zum anderen trägt es einen Widerspruch in sich selbst im Sinne von paradoxen Kombinationen und Korrespondenzen. Diese Vorstellung findet ihre dichterische Entsprechung im Oxymoron<sup>330</sup>,

---

<sup>325</sup> Kafitz, S. 463.

<sup>326</sup> Hierzu siehe Moritz Baßler et al., *Historismus und literarische Moderne*, Tübingen 1996.

<sup>327</sup> Vgl. Kafitz, S. 268f.

<sup>328</sup> Vgl. Kafitz, S. 138f.

<sup>329</sup> Vgl. Kafitz, S. 30.

<sup>330</sup> Vgl. Kafitz, S. 43.

in jener rhetorischen Figur, deren gehäuftes Vorkommen interessanterweise auch in Schaukals Schaffen nachgewiesen werden konnte.<sup>331</sup> Mit der Paradoxie und Widersprüchlichkeit geht die Verrätselung des Sinnes des Textes einher. Dies betrifft nicht nur die Themen, Motive und Situationen, sondern wiederum auch die Sprache. Die sprachliche Dimension bietet eine Alternative zur Erfahrungswirklichkeit, die mit den Leiden der Menschen verbunden ist.

Auf Grund der Baudelaire-Lektüre differenziert Kafitz zwischen „Décadence als ästhetische[m] Phänomen, als Motivbereich, als Lebenseinstellung, die eine psychologische Analyse des Autors nahelegt, und Décadence als gesellschaftliche[m] Verfallssymptom.“<sup>332</sup> Mit dem Hinweis auf Nietzsche spricht er von der Kunst als „Medium der Verwandlung der Wirklichkeit“, wobei eben das Artistische, das heißt der Stil, nicht der Inhalt, in den Vordergrund rückt.<sup>333</sup> Die Aufgabe der Décadence ist es, das organische Kunstwerk durch das Artistische zu ersetzen, das eine künstliche Ganzheit herstellt. So klagt bereits Nietzsche über den Verlust der Ganzheit:

*Womit kennzeichnet sich jede litterarische decadence? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der decadence: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, "Freiheit des Individuums", moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert "gleiche Rechte für Alle". Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben. überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.*<sup>334</sup>

Der Glaube an die objektive Erkennbarkeit der Welt erscheint im Lichte vorhergehender Behauptungen als naiv. Daher verwundert es nicht, dass der Wahrheitsbegriff in der Décadence in Frage gestellt wird. Die Wahrheit ist beispielsweise anhand der

---

<sup>331</sup> Vgl. Maria Maurer, *Sprache und Stil in der erzählenden Prosa Richard von Schaukals*, Innsbruck 1971, S. 44f.

<sup>332</sup> Kafitz, S. 55.

<sup>333</sup> Kafitz, S. 79.

<sup>334</sup> Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner, in: *Sämtliche Werke*, Band 6, München 1988.

impressionistischen Ich-Diffusion kaum rekonstruierbar. Alle Hierarchien, auch die sozialen oder ethischen, verlieren ihre Wirkungskraft, infolgedessen kann auch das Nebensächliche oder Hässliche zur Hauptsache oder zum Schönheitsideal werden. Anstatt der Wahrheit hat die Literatur der *Décadence* eher Analyse und Lebensflucht zu bieten. Hierzu verhilft auch das grundsätzliche ästhetische Prinzip, das bei der Konstruktion von Menschentypen und der Natur angewendet wird, nämlich die Künstlichkeit. Es entstehen interessante Figurenentwürfe, die aber grundsätzlich keinen Bezug zur Erfahrungswirklichkeit haben. Die Künstlichkeit figuriert hier als die effektivste Realitäts- und Wirklichkeitsflucht, als das letzte Bollwerk gegen das banale Natürliche. Dabei ist die raffinierte Sprachkunst als Widerstand gegen die Konventionalisierung und Habituarisierung der Alltagssprache anzusehen. Der Alltagssprache wird eine ängstliche Sprache gegenübergestellt, vor allem ungewöhnliche Verbindungen und Bezüge, die das Werk in ein genau kalkuliertes Konstrukt umformen. Wie Kafitz weiter ausführt, verlor die *Décadence*-Literatur in diesem Argumentationszusammenhang „das Stigma einer exzentrischen Kunstform elitärer Randgruppen und offenbart[e] ihre modernen Züge“.<sup>335</sup>

Dialektisch betrachtet, ist mit dem Verfall die Erneuerung und Weiterentwicklung verbunden. Die *Décadence* kann im Lichte dieser Feststellung als transitorisches Phänomen, als Szenerie für den Nietzscheanischen Übergang zum neuen Menschen erscheinen. Kafitz macht dadurch auch die Ambivalenz der Moderne deutlich, denn es zeigt sich „der affirmative *Décadence*-Begriff als Brückenschlag zur Moderne und gleichzeitig der kulturkonservative *Décadence*-Diskurs als Verzögerung der Moderne.“<sup>336</sup> Richard Schaukal beteiligte sich mit seiner Essayistik am kulturkonservativ geprägten *Décadence*-Diskurs, während seine Lyrik und das Prosaschaffen von seiner Einbindung in den affirmativen *Décadence*-Diskurs zeugt.

---

<sup>335</sup> Kafitz, S. 10.

<sup>336</sup> Kafitz, S. 284.

## 4.4 Décadence und Historismus

Für Gotthart Wunberg<sup>337</sup> konvergieren die Merkmale und alle wichtigen Momente der ästhetischen Moderne mit dem Aufkommen der 1870er Generation<sup>338</sup>, und zwar innerhalb der Zeitspanne 1890–1910. Die Autoren dieser Generation, zu denen auch Richard Schaukal gehörte, räumten im Unterschied zu ihren Vorgängern – den Naturalisten – die sozialen Probleme beiseite und prägten dem Lieblingswort der Epoche, *Fin de siècle*, eine neue Bedeutung auf.<sup>339</sup> Wunberg bescheinigt den Autoren der Moderne Frustration, Übersättigung und eine Art Revolte gegen die Alten.<sup>340</sup> In den Texten der Modernen trat das Ich, einer Chiffre gleich, als der einzige tatsächliche Held an die Stelle des im Naturalismus erwarteten Messias.<sup>341</sup>

In seinen Teilstudien geht Wunberg allerdings überraschenderweise von einem soziologischen Ansatz<sup>342</sup> aus, wobei er den Prozess der Entfaltung der Moderne in einen größeren historischen und gesellschaftlichen Rahmen einzubinden versucht. Beachtet werden dabei die dynamischen gesellschaftlichen, politischen und technischen Änderungen zwischen den Jahren 1880 und 1930. Als erstes prominentes Beispiel bietet sich in dieser Hinsicht der zunehmende Informationsüberschuss im ausgehenden 19. Jahrhundert und die durch Technik ermöglichten Erscheinungen und Erfindungen<sup>343</sup>, die das 19. Jahrhundert prägten, wie z.B. Telegraf und Telefon. Später folgten weitere Medien, die sowohl den Nachrichtenaustausch als auch die Speicherung von Daten und die detailgetreue Abbildung der Realität effektiver machten, seien es Ton- und Bildträger wie Schallplatte und Tonband oder Fotografie und Film. Andere Erfindungen, die in Wunbergs Übelegungen Eingang fanden (Eisenbahn und Automobil), können wiederum mit der besseren Fortbewegung und mit einem anderen Phänomen der Epoche, der Akzeleration, in Verbindung gebracht werden.

---

<sup>337</sup> Gotthart Wunberg, *Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne*, Tübingen 2001.

<sup>338</sup> Vgl. Wunberg, S. 163f.

<sup>339</sup> Vgl. Wunberg, S. 149f.

<sup>340</sup> Vgl. Wunberg, S. 164f.

<sup>341</sup> Vgl. Wunberg, S. 165.

<sup>342</sup> Wunbergs Bewunderung für Samuel Lublinski und sein 1904 erschienenes Werk *Die Bilanz der Moderne* ist hier nicht zu verkennen. Diese Bewunderung rührt paradoxer eher daher, dass Lublinski seine Bilanz und stark marxistisch orientierte Diagnose der Moderne später überwand und nach dem „tieferen[n] Wesen der Soziologie“ suchte (Wunberg, S. 234).

<sup>343</sup> Vgl. Wunberg, S. 18f.

Alle diese Innovationen wirkten sich ebenfalls auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten und die Ästhetik aus.

Der oben beschriebene Überschuss an Informationen im Zeitalter der Moderne, die neuen Bedingungen für ihre Speicherung und der Wert der Information an sich führen zum Phänomen der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung und der Mutter der Musen, das Wunberg in seinen Abhandlungen anreißt.<sup>344</sup> Die Problematik des individuellen und kollektiven Gedächtnisses, des Vergessens und Erinnerns, bildet einen der Ausgangspunkte seiner Untersuchungen. Angesichts der Informationsflut und der neuen Datenspeicher stellt das Vergessen keine unmittelbare Gefahr mehr. In Bezug auf jene Zeit, in der die eher produktionsästhetisch orientierte Ästhetik ihre normativen Maßstäbe verlor, verschafft Wunberg der Wahrnehmungsästhetik stärkeres Gewicht. Wenn man nicht entscheiden kann, wie ein Werk aussehen soll, um schön zu sein, kann man wenigstens behaupten, inwieweit und ob überhaupt ein Werk schön gefunden wird. Als Ergebnis lässt sich herausheben: „Wir finden schön, was wir wiederfinden; mithin vergessen haben, und woran wir uns wieder erinnern.“<sup>345</sup> Vergessen und Erinnern sind also zwei Konstituenten der ästhetischen Wahrnehmung in der Moderne.<sup>346</sup>

In der Moderne bricht sich vor allem die Individualisierung Bahn. Dementsprechend wendet sich auch die Literatur intensiv dem Subjekt zu. Die Autoren der Moderne entziehen sich jeglicher Normenkontrolle und fühlen sich nur auf ihr dichterisches Ich, das Subjekt, die Innenwelt verpflichtet. Die Gegenstände der Außenwelt spielen immer geringere Rolle. Und gerade die Erinnerung ist das beste Vehikel der Subjektivität. Das Ich erlangt Dominanz über seine Innenwelt und entdeckt eine einzigartige Welt, die das Subjekt mit niemandem teilen muss, ja mit niemandem teilen kann. In Anlehnung an Freud behauptet Wunberg, dass „wir schön [finden], was wir schon kennen; besser gesagt, was uns bekannt vorkommt; etwas, in dem wir eine Erinnerungsspur finden können. Das partielle Wiedererkennen des von bereits Bekanntem, aber Vergessenem, bietet uns Genuß.“<sup>347</sup> Die Erinnerungslust ist nun die antreibende Kraft und das Erinnerungsvermögen spielt die Vermittlerrolle bei der Bildung des Urteils des Lesers, der im Kunstwerk das längst Vergessene wiedererkennt. Außerdem erfährt

---

<sup>344</sup> Wunberg, S. 18f.

<sup>345</sup> Wunberg, S. 3.

<sup>346</sup> Wunberg, S. 3.

<sup>347</sup> Wunberg, S. 6.

er das ästhetische Objekt als Erkenntniszuwachs. Der Weg zur Erkenntnis führt in diesem Fall über die Erinnerungsspuren, welche – durch Reflexion – zur Vervollständigung eines vergessenen Objekts und zur Schaffung eines neuen, diesmal ästhetischen Objekts geradezu auffordern, wodurch das Wiedererkannte transzendiert wird. Dieses Phänomen bezeichnet Wunberg als Anagnorisis.<sup>348</sup> Anagnorisis ist nichts anderes als Interpretieren der Welt durch die Transformation der Kunstfigur in die Denkfigur.<sup>349</sup>

Als Paradigma dient Wunberg die mythologische Gestalt des Orpheus.<sup>350</sup> Diesbezüglich rückt er die Bemühung des thrakischen Sängers, seine tote Ehefrau Eurydike aus der Unterwelt zurückzuholen, ins rechte Licht. Orpheus missachtet die von Hades und Persephone gestellte Bedingung, sich beim Verlassen der Unterwelt nicht umzuschauen. Orpheus begeht dabei den grundsätzlichen Fehler, dass er seine Eurydike nicht als Erinnerung akzeptiert. Erinnerungen sind in dieser Hinsicht „unantastbar“, auf die Dauer können sie nur als Kunstwerk überleben und nur dadurch eine gewisse Vergegenständlichung erreichen. Die künstlerische Fixierung und anschließende ästhetische Erfahrung garantieren den Rezipienten die Restituierung des vergessenen Gegenstandes.

Ein weiteres Anagnorisis-Paradigma stellt die Odyssee-Geschichte dar. Auch der Odysseus-Mythos lässt die Fähigkeit, das Verlorene und Vergessene wieder zu erkennen, gut auf eine ästhetische Projektionsfläche werfen. Odysseus' Amme Eurykleia, die dem Kind einst eine fast mütterliche Pflege gewidmet hat, erkennt den von Irrfahrten nunmehr Heimgekehrten an seiner alten Narbe. Von den Bedingungen und Begleitumständen des Erkenntnisswerdens, die Wunberg mit erwägt und die – ins Ästhetische gewendet – das Wahrnehmen des Schönen ermöglichen, sind folgende zu nennen: die Zeit (es dauert eine Weile, bis das künstlerische Objekt als das ursprünglich Bekannte identifiziert wird), ferner die Partialität (die Narbe des Verlorenen wird erkannt, nicht der Mensch als solcher) und letztlich die geheime Kommunikation, die zwischen dem ästhetischen Subjekt und dem künstlerischen Objekt verläuft. Je längeren Bestand die Preisgabe des Geheimnisses hat, desto höher kann der ästhetische Wert des künstlerischen Objektes werden. Das ästhetische Objekt weigert sich aber bekanntlich in diesem Fall der Erkenntnis und dem Wiedererkennen, weil die Dinge in der Vergessenheit oft in entstellter Form nachleben. Wie aus dem oben Dargestellten

---

<sup>348</sup> Wunberg, S. 10.

<sup>349</sup> Vgl. Wunberg, S. 12.

hervorgeht, ist die ästhetische Erfahrung partielles Erinnern von Vergessenem. Das ästhetische Erinnern wird in dem Augenblick notwendig, wenn das ästhetische Subjekt das Vergessene vermisst.

Für die teilweise Präsenz dessen, was potentiell vom Vergessen bedroht war, sorgte einst der Mythos. Das Wesentliche erneuert sich nicht aus sich selbst heraus, wovon auch der Satz aus Lukas 22, 19 „Das tut zu meinem Gedächtnis!“ zeugt. Das Erinnern an die prinzipiellen Werte und Vorstellungen wurde also zwecks größerer Effizienz institutionalisiert und als Bestandteil von Traditionsprozessen konnte es von Generation zu Generation weitergegeben werden. In der Moderne fallen bekanntlich derlei Institutionen weg. Im Unterschied zum Erinnern ist das Vergessen kaum institutionalisierbar, es ist aber vermittelt des Freudschen Begriffs Verdrängung erfassbar: Aus psychoökonomischen Gründen verzichtet das Individuum auf den vorhandenen Lustgewinn zugunsten eines neuen Lustgewinns.

Ein weiterer grundsätzlicher und übergreifender Befund Wunbergs betrifft die Unverständlichkeit als dominante Leseerfahrung<sup>351</sup> und eines der zentralen Bestimmungsmerkmale der modernen Literatur, die sich der hermeneutischen Deutung zu entziehen scheint und die Bestimmung des Textes über das Textverfahren nahelegt.<sup>352</sup> Dies gilt insbesondere für die Lyrik, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts infolge der Aufgekündigung des Mimesis-Gebots einer erfolgreichen Deutung verschloss. Die Nachahmung des langweiligen Vorhandenen und des hässlichen Nützlichen, also der real erfahrbaren und allen zugänglichen Wirklichkeit, zeitigt die Aufhebung des Mimesis-Prinzips.<sup>353</sup> Es muss selbstverständlich auch nach dem neuen Gegenstand der Mimesis gefragt werden. Nach der Preisgabe des Mimesis-Prinzips wird immer noch etwas, eine andere Realität, nachgeahmt. An diesem Punkt angelangt, geht Wunberg von der Frage nach dem Was zur gründlichen Thematisierung des Wie über, also vom Inhalt zum Verfahren.

Spätestens im Naturalismus, insbesondere dank dem durch Arno Holz präzisierten Sekundenstil, erreicht die Darstellung eine enorme Perfektion der Beschreibung der äußeren

---

<sup>350</sup> Vgl. Wunberg, S. 9.

<sup>351</sup> Vgl. Wunberg, S. 46.

<sup>352</sup> Vgl. Wunberg, S. 112.

<sup>353</sup> Vgl. Wunberg, S. 21.

Welt. Die Abbildung innerer Vorgänge erzwingt nun eher ein hermetisches Verfahren.<sup>354</sup> Die Literatur, insbesondere die Lyrik, bekommt enigmatischen Charakter, wobei nur der Schöpfer die Auflösung kennt, welche sich außerhalb des Textes befindet. So lässt L'art pour l'art den Text durch Selbstreferentialität zu sich selbst zurückkehren. Die beabsichtigte Unverständlichkeit erschwert die Rezeption des Textes, doch erweist sie sich als eingeschränkt. Der Autor erwartet immer noch ein bestimmtes Publikum. Der hermetische Text bietet aber anstelle eines mimetischen ein neues, hermetisches Bild. Der Hermetiker folgt dem Konsens einiger weniger, die den Schlüssel zum Gebäude des Textes besitzen. Der enigmatische Text präsentiert dagegen ein abstraktes Konstrukt, das seinem Wesen nach unverständlich ist und das kein konsistentes Gebilde darstellt. Diese Vorstellungen finden ihren Ausdruck in der literarischen Aphasie, die im Hofmannsthalschen Chandos-Brief von 1902 mitklingt. Die alte Sprache scheint hier aufgehoben zu sein. Lord Chandos führt jedoch bei weitem nicht das Ende der alten Sprachpraxis herbei, er macht nur auf die Notwendigkeit einer neuen Sprache aufmerksam.

Die literarische Aphasie speist sich aus dem Paradoxon der verlorenen und der behaltene Sprech-Fähigkeit. Und über diese Erfahrung weiß auch Chandos eingehend und bildhaft zu sprechen. Der Sprachverlust von Chandos prägt das Bild der neuen Realität. Sie ist gekennzeichnet von Unzugänglichkeit, Verschlossenheit, Unartikulierbarkeit. Und die moderne Literatur bildet eben die Unverständlichkeit der Welt ab. Der Trick besteht darin, dass der Text sich weiterhin so gebärdet, als bliebe alles beim Alten. Das Problem wird dann dem Leser vererbt. Angesichts der versagenden oder völlig aufgehobenen mimetischen Funktion bei der Erfassung der Welt steht der Leser vor einer Herausforderung. Er muss den Text enträtseln und sich um die Neukonstituierung der Sprache bemühen.

Wunberg leitet die Unverständlichkeit aus dem Historismus des 19. Jahrhunderts ab. Dabei gelingt es ihm, die Nähe des Historismus zur Décadence und die Verknüpfung von Naturalismus und Moderne aufzuzeigen. Es geht ihm vor allem um die Entfaltung der grundsätzlichen These, dass die Literatur in Auseinandersetzung mit historischen Stoffen und in der Aneignung von wissenschaftlich-historischen Techniken spezifische Verfahren und ihre eigene Lexik hervorbringt. Diese besondere Verselbständigung der Begriffe innerhalb des

---

<sup>354</sup> Vgl. Wunberg, S. 46f.

Diskurses, die spätestens im Naturalismus in Erscheinung tritt, wird als Lexemautonomie<sup>355</sup> bezeichnet und hat mit dem linguistischen Terminus Lexem wenig zu tun. Zurückzuführen ist sie vor allem auf die naturalistische Vorliebe fürs Detail und die genaue Detailtreue bei der Schilderung der von der breiten Öffentlichkeit bis dahin weniger beachteten sozialen Zustände. Es handelt sich um eine Art genaues Hinsehen und mikroskopische Verlängerung der Dinge. Wunberg gelangt diesbezüglich zu dem Schluss, dass es bald zur Abkoppelung der detaillierten Schilderung von dem enger gefassten literarischen Gegenstand des Naturalismus, der sozialen Thematik, kam. Durch die allmähliche Verselbständigung der detailgetreuen Schilderung entstand ein neues Texterfahren, das die Autonomisierung der Lexeme beschleunigt. Dies zeigt Wunberg am Beispiel der *Phantasus*-Gedichte (1898) von Arno Holz' und des mit Johannes Schlaf gemeinsam verfassten *Papa Hamlet* (1889). Die Verselbständigung der sprachlichen Darbietung durch redundante Anhäufungen von Details ist ein Bindeglied zwischen dem Naturalismus und der *Décadence* bzw. dem Impressionismus. Die Details lenken den Blick eher aufs Verfahren, wobei alle inhaltlichen Dichotomien (etwa moralisch kontra amoralisch) wegfallen. Anhand der Auflistungen von Farbnuancen oder künstlichen Accessoires (künstliche Blumen, Perlen, Opale, Diamanten) lässt sich in dekadenten Texten ein Bezug auf den Impressionismus ausmachen. Die impressionistische Auflösung der Wahrnehmung zeitigt ein Verfahren, das Worte isoliert und den gewonnenen Partikeln zur Autonomie verhilft. Der Impressionismus ist demnach „...ein Schalterpunkt, an dem das im Naturalismus ausgebildete Verfahren [...] endgültig in die Selbständigkeit seiner Modernität entlassen wird.“<sup>356</sup> Die Welt stellt sich nicht mehr als Totalität dar, sie präsentiert sich in Partikeln.

Die Lexemautonomie leitet demnach die Befreiung von der traditionellen Semantik in die Wege und bringt die zunehmende Lexem-Isolierung mit sich. Die Beziehung des Lexems zum ursprünglichen Gegenstand wird zunächst gelockert und die Bedeutung wird übertragbar auf andere Gegenstände. Am Ende dieses Prozesses steht die völlige Lexemautonomie. Die Texte mit autonomen Lexemen bestehen eher auf Texturen, die sich einer Lesbarkeit entziehen, nicht so ganz auf Strukturen.<sup>357</sup> Dies bedeutet aber keinen Verzicht auf die Bedeutung oder die Deutbarkeit des Textes. Die Deutung der Textur ist nun

---

<sup>355</sup> Vgl. Wunberg, S. 55f.

<sup>356</sup> Wunberg, S. 99.

der Assoziation des Lesers freigegeben. Er kann die leer gewordenen Begriffe mit einem Inhalt füllen, aber seine grundsätzliche Erfahrung ist immer noch die Unverständlichkeit, die Unverständlichkeit der Sprache, somit die Unverständlichkeit der Welt. Es verwundert kaum, dass durch diese radikalisierte Individualisierung und Subjektivierung der Sprache zugleich die Lebenslage des Menschen in der Moderne ausgesprochen wird.

Angestoßen wurde die Entwicklung zur Lexemautonomie durch den positivistischen Historismus. Sein Proprium ist eine besondere Form der Kataloghaftigkeit, die sich durch den Hang zur detaillierten Darstellung und zu Aufzählungen äußert. Die Aufzählungen und Auflistungen flossen auch in die Literatur ein und verliehen ihr den Anhauch der Objektivität und den Schein der Glaubwürdigkeit. Wolfgang Braungart bietet eine andere Sicht auf den Prozess der Lexemautonomie, wenn er in Bezug auf die poetischen Aufzählungen und die quasi objektiven Kataloge von einer Art „écriture automatique“<sup>358</sup> spricht. Zum Abfassen der automatischen Schrift wird der Dichter als Priester der Schönheit angespornt. Braungart zieht eine Parallele zwischen dem Kunstwerk und dem Heiligen und erblickt im Kunstwerk sogar „eine gnostische Grundfigur“.<sup>359</sup> So entsteht in der Literatur die Möglichkeit, sich von Inhalten abzuwenden und die Formprobleme ins Visier zu nehmen.

Hinter der bloßen Formbesessenheit steckt aber wesentlich mehr, denn die Aufzählungen sind kein Selbstzweck. Dyadisch gesehen bedeutet der positivistische Historismus<sup>360</sup> die zur Faktenhuberei tendierende Tatsachenforschung, im Rahmen derer nach Sinn und Beziehung des Vergangenen zur Gegenwart gar nicht gefragt werden muss. Im relativistischen Historismus wird dagegen der Standpunkt des erkennenden historischen Subjekts relativiert, Subjektivität und Geschichtsinhalt fallen auseinander, was ein Zeichen für den Identitätsverlust ist. Solchermaßen dient Geschichte als Surrogat für die Transzendenz. Die genaue Faktenwahrnehmung und -beschreibung mutiert zur Methode. Die Einzelfakten behalten ihren selbständigen Wert bei gleichzeitigem Fehlen von Bindung an ein Makrosystem, von dem sie in der Geschichte ihre Existenz ableiteten.

---

<sup>357</sup> Vgl. Wunberg, S. 114.

<sup>358</sup> Wolfgang Braungart, Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 23.

<sup>359</sup> Braungart, S. 27.

<sup>360</sup> Vgl. Wunberg, S. 57f.

Dies betrifft auch die menschliche Identität. Die Machsche Unrettbarkeit des Ich<sup>361</sup> ist ein Spiegelbild des Verfalls von Makrosystemen. Das Ich wird aufgelöst in Empfindungen und Elemente mannigfaltiger, doch gleichwertiger Erinnerungs- und Wahrnehmungsqualitäten, ohne je noch eine Einheit bilden zu können. Das Ich, seine Disparatheit, Verwechselbarkeit, Austauschbarkeit, funktioniert lediglich als Ordnungsinstanz für unsere Vorstellungen und stellt die einzige Gewissheit in der ständig sich verwandelnden Welt dar, die sich immer mehr durch Diskontinuität auszeichnet. Das Ich wendet sich infolge des Verlusts der Bindung an ein übergeordnetes System alltäglichen Gegenständen und Vorgängen zu. Die daraus entspringende Fragmentarisierung und Atomisierung der Existenz verhindert die Einbindung der einzelnen Partikeln in eine Inhaltslogik. Wunberg spricht diesbezüglich von der totalen Form.<sup>362</sup> Die Bedeutungszusammenhänge der einzelnen Wörter lösen sich, die Wörter verkommen zu Evokationen. Nicht umsonst grassiert die Möbelpoesie in der Literatur der Moderne, in deren umfangreichem Requisiten-Bestand sich Tische, Sessel, Taburets, Gobelins, Bilder, Edelsteine, Nippes u.v.w.m. befinden. Alle diese nebeneinanderstehenden Partikeln evozieren eine Bedeutung, die ihrer Fremdheit entspringt. Und noch mehr. Obwohl sie den gleichen Wert besitzen, können sie durch die Nennung – wie Zaubersprüche – Dinge beleben. Hofmannsthal bringt in seinem D´Annunzio-Aufsatz von 1893 diese Problematik in Verbindung mit Psychologie, wissenschaftlichem Experiment und Schönheitsbesessenheit:

*Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.*<sup>363</sup>

Die Reaktionen auf die Nivellierung aller Werte und den Wertzerfalls infolge des Modernisierungsprozesses waren recht unterschiedlich. Sie reichen von neuen

---

<sup>361</sup> Vgl. Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991.

<sup>362</sup> Vgl. Wunberg, S. 174.

<sup>363</sup> Hugo von Hofmannsthal, Gabriele D´Annunzio, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I.*, Frankfurt/Main 1979, S. 174.

Ganzheitskonzepten und Totalitätskonstrukten (wie etwa dem Monismus<sup>364</sup>) über alternative Lebensformen, die in mannigfaltigen Bewegungen und Gruppierungen ihre Verkörperung fanden, bis hin zu Gemeinschaftsgründungen (Jugendbewegung, Wandervogel) oder politischen Entwürfen (Ständestaat).<sup>365</sup> Ein anderer Weg, den manche Autoren der Moderne beschritten, akzeptiert den Zerfall als Prinzip, stützt sich wiederum auf das Individuum und radikalisiert im Endeffekt die Abkehr vom Sozialen.

Der Historismus bringt noch einen spezifischen Menschentyp hervor, der sich der Katalog-Methode bedient, nämlich den Prototyp des Dilettanten.<sup>366</sup> Da er die Welt und das Wissen nur als Summe von Fakten betrachtet, fühlt er sich veranlasst, interessante Fakten auszuwählen und darzustellen. Als Eklektiker und Enzyklopädist tut er dies mit Lust und Freude, ohne über ein genügendes und verlässliches, etwa wissenschaftliches Instrumentarium zur Erfassung der Welt zu verfügen. Die historische Aufbereitung der Welt lässt dem Subjekt keinen Raum für eigene Präferenzen, es ist lediglich auf die Auswahl von Fakten bedacht. Die Folge ist Gleichgültigkeit, Melancholie und Werte-Relativismus. Der Scheincharakter der Welt, die Austauschbarkeit und Verwechselbarkeit aller Werte, gewinnt in der Betätigung des Dilettanten seine wahre Gestalt. Auch auf diesem Umweg bestätigt Wunberg die These von Kafitz, dass die inhaltliche Bestimmung des *Décadence*-Begriffs weniger ins Gewicht fällt.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Vgl. Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele, Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993.

<sup>365</sup> Zu allen angeführten Surrogatkonzepten vgl. Armin Mohler/Karlheinz Weissmann, *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*, Graz 2005.

<sup>366</sup> Vgl. Wunberg, S. 70.

<sup>367</sup> Vgl. Wunberg, S. 78.

## 5. Lyrik

Zu Beginn seiner dichterischen Laufbahn erbrachte Schaukal in ästhetischer Hinsicht eine wenig überraschende Leistung. Als im Jahr 1893 sein erster Lyrikband *Gedichte*<sup>368</sup> erschien, war der gleichaltrige Hugo von Hofmannsthal bereits ein Hoffnungsträger der modernen österreichischen Literatur und Medium der neuesten literarischen Trends. Schaukal zeigte dagegen zu diesem Zeitpunkt allenfalls das Talent eines poetischen Handwerkers, sein Erstlingswerk war nämlich weitgehend konventionell. Nicht nur aus der Absicht, dieses Buch seiner Mutter zu widmen, lässt sich darauf schließen, dass Schaukal dadurch seiner größtenteils der Romantik verpflichteten Kinder- und Jugendliteratur Tribut zollte. Dies verrät ansatzweise auch die Untergliederung des Gedichtbandes: Lieder, Leben und Liebe, Sinnen und Sagen. Das verträumte und naive dichterische Ich erlebt hier Weltschmerz, Liebe zur Frau oder Heimat und es schmückt sich und die Welt mit den Versatzstücken der Romantik. Es gibt sich abwechselnd als feinfühlig oder einfältiger Naturbeobachter, der – durchdrungen von Musikalität – den „zappelnden Wölklein“<sup>369</sup> begegnet. Die zarten Bilder romantischer Szenerien, in denen die „Flocke auf Flocke fällt“<sup>370</sup>, weichen stellenweise einer exotisch anmutenden Geschichte (*Der Inder*<sup>371</sup>) oder einer poetisch verdichteten Schilderung zwischen Melancholie und Todessucht (*Die drei Jungfrauen aus dem Mummelsee*<sup>372</sup>). Das Dichterdasein ist indes auf die Transzendenz angelegt. Es besitzt die Offenheit für Metaphysisches, das sogar als die „blaue Blume“<sup>373</sup> aufscheint, bevor es ins spielerisch Ironische gewendet wird („Ich liebte die blaue Blume, / Ich liebte mit wildem Schmerz, / Die Monde kamen und gingen, / Mir klopfte bange das Herz. [...]“<sup>374</sup>).

Bereits der zweite Lyrikband *Verse* (1896) markiert einen eindeutigen Wendepunkt in Schaukals Schaffen. Hier manifestiert sich nämlich Schaukals Aufbruch ins neue Zeitalter, ins Zeitalter die Moderne. Schaukal befreit sich schrittweise von den Zwängen der literarischen Tradition und erprobt mit unterschiedlicher Intensität und in schwankendem

---

<sup>368</sup> Richard Schaukal, *Gedichte*, Dresden/Leipzig 1893.

<sup>369</sup> *Gedichte*, S. 83.

<sup>370</sup> *Gedichte*, S. 86.

<sup>371</sup> *Gedichte*, S. 101.

<sup>372</sup> *Gedichte*, S. 104–105.

<sup>373</sup> *Gedichte*, S. 41.

Umfang die Formensprache der aus der französischen Literatur herüberströmenden *Décadence*. Anlässe dazu boten sich mehrere. Während der Wiener Studienjahre (1892-97) absorbierte er Wiens facettenreiche Kunstatmosphäre und verschloss sich dabei keineswegs vor ausländischen literarischen Einflüssen. Hier begann auch Schaukals Auseinandersetzung mit der modernen französischen Literatur und zugleich die übersetzerische Arbeit. Ab 1893 übersetzte er Paul Verlaine und in den darauffolgenden Jahren Théophile Gautier. Gerade ihre Gedichte wurden in den vielgestaltigen Lyrikband *Verse* als Leitbilder eingestreut. *Verse* stellen den poetischen Ertrag des Zeitraums 1892–96 dar, in dem Schaukal für die Anstöße und Impulse aus der französischen Literatur besonders aufnahmefähig war. Wie bereits erwähnt wurde, tritt eine überaus durchlässige Grenze zwischen seinen Texten und den Gedichten der Franzosen hervor.

Der auf die *Décadence* ausgerichtete Rezeptionsstrang, der sich durch Schaukals lyrische Werke der ausgehenden 1890er Jahre zieht, scheint daher besonders ertragreich zu sein. Darauf aufbauend, soll im vorliegenden Kapitel die Entfaltung der *Décadence* anhand folgender Gedichtbände dokumentiert und einer Analyse unterzogen werden: *Verse* (1896)<sup>375</sup>, *Meine Gärten* (1897)<sup>376</sup>, *Tristia* (1898)<sup>377</sup>, *Tage und Träume* (1899)<sup>378</sup> und *Sehnsucht* (1900)<sup>379</sup>.

---

<sup>374</sup> *Gedichte*, S. 41.

<sup>375</sup> Richard Schaukal, *Verse*, Brünn 1896.

<sup>376</sup> Richard Schaukal, *Meine Gärten. Einsame Verse*, Berlin 1897.

<sup>377</sup> Richard Schaukal, *Tristia. Neue Gedichte aus den Jahren 1897–1898*, Leipzig 1898.

<sup>378</sup> Richard Schaukal, *Tage und Träume*, Leipzig 1899.

<sup>379</sup> Schaukal, Richard, *Sehnsucht*, München 1900.

## 5.1 Verse (1896) – Wanderungen durch ästhetische Landschaften

Schaukals Vorliebe für die Welt- und Wirklichkeitsflucht in eine imaginäre Scheinwirklichkeit der *Décadence* kann in *Versen* kaum geleugnet werden. Diese neue sich hier anbahnende Ästhetik wird bereits durch das einleitende Zitat aus der *Préface* zu *Mademoiselle de Maupin* von Théophile Gautier angekündigt: „[...] Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie...“<sup>380</sup> Es wäre allerdings zu vereinfacht, die Äußerungen der *Décadence* bei Schaukal auf ein bloßes Klischee oder mechanische Übernahme fremder Vorbilder zu degradieren – wie manche Autoren dies tun.<sup>381</sup> Stichhaltige Gründe für eine derartige Herabstufung sind im betreffenden Gedichtband sicherlich auffindbar, für das Verständnis des ganzen Bandes ist es aber nur wenig nützlich, bei dem Vorwurf der Schablonenhaftigkeit zu verbleiben. Beispielsweise das Gedicht *Oede* rühmt sich eines plakativ dekadenten Habitus, insofern es ein selbst zerreißendes dekadentes Dasein inszeniert, das sich aus Einsamkeit, Schmerzen, seelischen Qualen und Melancholie zusammensetzt:

Oede  
Einsam sein unter vielen,  
Leiden und keinem klagen,  
Lasten am Herzen tragen,  
Härtet die Seelenschwielen.  
[...]  
Grausam gräbt mir mein Sehnen  
Nur in die Brust seine Krallen.  
Und es weigern bei allen  
Qualen den Trost mir die Thränen.<sup>382</sup>

Inhaltlich, aber sicherlich auch formal betrachtet, bietet der Gedichtband viel mehr als bloße Nachahmung. Gleich das eröffnende Gedicht *Prolog* ist schier als neues ästhetisches Programm Schaukals aufzufassen. In den ersten Versen tritt noch – ähnlich wie im Erstlingswerk *Gedichte* – ein „lenzverträumter, sehnsüchtiger Poet“<sup>383</sup> auf, der die Kontinuität der früheren Dichtung nahe legt und das Nachwirken des alten, romantischen Paradigmas erwarten lässt. Die erprobte poetische Schablone wird aber rasch beiseite gelegt, wobei sich das dichterische Ich als Schöpfer der *Décadence* entpuppt, der, in der Rolle eines

---

<sup>380</sup> Zit. nach Richard Schaukal, *Verse*, o.S.

<sup>381</sup> Vgl. Pietzcker, S. 52.

<sup>382</sup> *Verse*, S. 20.

<sup>383</sup> *Verse*, S. 1.

hochstilisierten Wanderers, den Leser durch recht unterschiedliche ästhetische Landschaften führt.

Im *Prolog* wird aber vor allem die Frage nach dem Sinn der „Wanderung“ aufgeworfen, welche als die zentrale Frage des Gedichtbandes anzusehen ist. Hierbei handelt es sich um die neue Festlegung des Sinns der Existenz und die Sinnhaftigkeit im Diesseits überhaupt. Solche Fragestellung hängt direkt mit dem Eindringen der Modernität ins Leben und Werk Schaukals. Der Aufbruch in die Moderne gestaltet sich brisant. Nietzsches Tod Gottes führte den Umsturz aller Hierarchien herbei und das Moderne zeichnete sich – nicht unähnlich einer unruhigen Übergangszeit – durch Chaos, Angst und Erwartung des Künftigen aus. Auch bei Schaukal tritt das Transitorische, Momenthafte, Überraschende in erheblichem Maße in den Vordergrund.<sup>384</sup> In dieser Situation bietet sich eben die Kunst als das einzige Refugium für den ästhetischen Spättypus<sup>385</sup>, dem Schaukal sicherlich zuzuordnen ist.

Zu diesem Zweck schafft und schildert Schaukal unzählige, als Facetten eines geistigen Raumes angelegte, künstliche Landschaften. Alle von ihnen entbehren jeglichen Bezug zur geografischen, historischen, sozialen oder politischen Realität. Lediglich ihr ästhetischer oder metaphysischer Wert zählt. Dem Leser wird beispielsweise kaum eine authentische urbane Landschaft vor Augen geführt. Wenn eine solche Landschaft auftaucht, wird dann auf die Darstellung der Hektik und des pulsierenden Lebens der Stadt vollends zugunsten einer mystisch anmutenden Ruhe und Einkehr verzichtet. Einige Landschaften weisen wiederum eine enorme Erstarrung, Morbidität oder Verfall<sup>386</sup> auf. Sie sind menschenleer, bevölkert werden sie höchstens mit allegorischen Gestalten. Naturphänomene werden hier in höchstem Maße personifiziert („Hinter den Hängen in athmender Gier / Gegen die Sonne mit schwarzem Visier / Wappnet sich hämisch das Wetter“<sup>387</sup>). In diesen künstlichen Landschaften wird die Welt durch die der *Décadence* angepassten Mittel der Erkenntnis und Kommunikation in Augenblicken halbawachen Bewusstseins erfahrbar gemacht – in Traum, Vision und Erinnerung, als Nachtwachen, meditative Versenkung in die Vergangenheit, Betrachtung, Selbstgespräch oder artistisches Spiel. Das dichterische Ich, im sonderbaren Kreis befangen, ist sowohl der Produzent als auch der Angesprochene.

---

<sup>384</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Frankfurt/Main 1997, S. 16.

<sup>385</sup> Hierzu vgl. auch Otto Mann, S. 30.

<sup>386</sup> Vgl. Kafitz, S. 55.

<sup>387</sup> *Verse*, S. 3.

Von Auflösungsprozessen sind nicht nur die traditionellen Landschaften betroffen, die Auflösung erfolgt auch auf der formalen Ebene, und zwar durch die schrittweise Loslösung vom festen metrischen Schema und die immer häufigere Verwendung des freien Rhythmus:

Langdahingestreckt lieg´ ich  
Lässig im Grase und blinzle  
Aufwärts ins Blau,  
Wo windgeschreckt  
Wolken wandern.  
Summen im Grün,  
Rauschen im Wald.  
Müd kriecht ein Falter  
Mir über die Hand.  
Seine Füßchen kitzeln . . .  
Die Erdbeeren blühen.  
Alles wie einst,  
Nur ich so ganz anders!<sup>388</sup>

Auffalend ist die intensive Wahrnehmung der zu entdeckenden Landschaft, die buchstäblich mit allen Sinnen festgehalten wird. Im Auge des Betrachters liegt aber bei weitem nicht nur die Wirkungskraft des Visuellen, z.B. die Erfassung von Farben, ihre symbolische Vereinnahmung und Kontrastierung (Blau und Grün statt Himmel und Erde). Die Welteroberung durch das Visuelle, von dem Nadler spricht<sup>389</sup>, ist eher das Hinabtauchen in die Welt, die erst durch die Sinnesreize ermöglicht wird. Das Gesamterlebnis, das im Endeffekt keine Einheit bildet, zerfällt in partielle Sinneswahrnehmungsbereiche, ins Visuelle, Olfaktorische, Akustische, Haptische (z.B. „Summen“, „Blinzeln“, „Rauschen“, „Kitzeln“<sup>390</sup>). Diese Verstörung ist auf die wachsende Bedeutung der Neurotizität der Nervenkunst zurückzuführen, die laut Kafitz ein Bindeglied zur Décadence und generell zur Moderne darstellt.<sup>391</sup>

Johnston macht in diesem Zusammenhang auf die Auflösung der höheren Welt in einem Strom von Empfindungen und die modernistische Abrechnung mit der Metaphysik aufmerksam.<sup>392</sup> Die Stimmungen werden durch die Reizmittel wie Gerüche, Farben, Geschmack, Klänge künstlich erzeugt. Die anschließenden seelischen Vorgänge und

---

<sup>388</sup> Verse, S. 2.

<sup>389</sup> Nadler, S. 10.

<sup>390</sup> Verse, S. 2.

<sup>391</sup> Vgl. Kafitz, S. 223f.

<sup>392</sup> Vgl. Johnston, S. 195.

Regungen zeugen von einer extremen Sensitivität des modernen Menschen.<sup>393</sup> Auch Schaukals ästhetischer Wanderer ist im wahrsten Sinne ein toller Mensch, was auch durch die ausgeprägte Mondmetaphorik<sup>394</sup> unterstrichen wird. Die stilisierte Müdigkeit erscheint aber bei weitem nicht als die dekadente Verfallserscheinung, sondern als neues, langsames, das heißt rettendes Lebenstempo. Das Individuum fühlt sich nämlich in einer Welt entfremdet, in der die Wahrheit und viele weitere Werte austauschbar sind und in der das Lebenstempo und die Hektik dem Sinn übergeordnet werden.

Grundsätzlich gilt, dass in solchen Zeiten der psychologische Blick, vornehmlich die Selbstbeobachtung, vorherrscht. Im Gedicht *Angst* nimmt das dichterische Ich das Gesamterscheinungsbild eines Neurotikers an. Es tritt aus seiner Rolle heraus und als Diagnostiker und quasi-sachlicher Berichterstatter stülpt es selbstgefällig das eigene Innere nach außen. Hinter dieser resignativen Pose verbirgt sich jedoch ein immanenter Protest gegen die Hektik des Lebens:

[...]  
Es ist eine zitternde, bleiche, grosse  
Angst in mir, die ich umsonst pariert:  
Vergeblich deute ich sie als blosse  
Nervenschwäche, die mich geniert.  
Es ist die Furcht vor der Lebens-Eile,  
Die mich davonpeitscht, nicht Langeweile.<sup>395</sup>

Alles nach oben und nach vorne Weisende, etwa der Fortschritt, ist für den Verstörten und an der Welt Leidenden ein Weg in den Tod, („Mein Leben wird morgen ein Höhenschreiten, / Wo todverkündend Lawinen krachen.“<sup>396</sup>). Das dichterische Ich erteilt eine klare Absage der Welt („So hab´ ich mit dem Selbstmord coquettiert. / Dann hielt mich aufrecht wieder dummes Hoffen. [...] Jetzt weiss ich, dass die Welt vernagelt ist, / Geschlossene Thüren hab´ ich nur getroffen.“<sup>397</sup>).

Die ästhetischen Landschaften funktionieren zum großen Teil als Fluchtwelten, in denen man keine Wahrheit, sondern – wie angedeutet – ausgehend von einer selbst zerreißenen Ich-Analyse eher den Sinn des Daseins und die ästhetische Zuflucht sucht. An die Stelle der

---

<sup>393</sup> Vgl. Kafitz, S. 223f.

<sup>394</sup> *Verse*, S. 1.

<sup>395</sup> *Verse*, S. 66.

<sup>396</sup> *Verse*, S. 4.

<sup>397</sup> *Verse*, S. 3.

romantischen Heiterkeit, die im Lyrikband *Gedichte* üblich war, kommen in *Versen* diverse Stimmungen zum Vorschein, welche durch die Steigerung der Sinnlichkeit und synästhetische Kombinationen hervorgebracht werden.

Konstitutive Merkmale der ästhetischen Landschaften kann – im Hinblick auf Kafitz – auch das Nebensächliche oder Hässliche, das Morbide oder das Exzentrische, kurzum das Andere sein.<sup>398</sup> Das Exzentrische nimmt oft die Gestalt eines Phantasmas an, so z.B. im Gedicht *Der Adler*<sup>399</sup>, das eine antithetische Grundstruktur aufweist. Der Adler kreist im übertragenen Sinne um Leben und Tod, um Eros und Thanatos, er bringt Ruhe und Gefahr. Ein dekadentes, sich selbst von innen zerreißendes Bewusstsein tritt hier auf die Szene („In mir ist ein Schwingenschlagen : / Todwund ringt mir mit gebroch'nem / Flügel nach der fernen Sonne / Zitternd ein gestürzter Adler.“<sup>400</sup>). Die Exzentrik als Lust an der Morbidität, beinahe Anbetung des Todes wird im Gedicht *Eine Todte* vorgeführt („Eine schlanke junge Mädchenleiche / Ruht aus vom herben Entsagungskummer. / Eine Dornenrose schmückt ihr das weiche, / Blonde Haar. Sie lächelt im Schlummer.“<sup>401</sup>).

Im Gedicht *Empire* gestaltet sich der Eskapismus als Flucht in künstliche und kunstvolle Innenräume. Schaukal verlegt das dekadente Treiben in ein „Blumenzimmer des Empire im Dämmerlicht.“<sup>402</sup> Thematisiert wird das kollektive Erlebnis des Verfalls einer wahrscheinlich familiären Mikrowelt, das für den Verfall einer ganzen Makrowelt, der Gesellschaft, steht. Eine ausgesprochene Endzeitstimmung überdeckt dieses Zimmer, das einem Gehege des imperial anmutenden Reichtums, der Kunst und Geselligkeit gleicht. Die üppige Verzierung der Wände des imaginären Zimmers kontrastiert mit dem Schattenspiel, das aus der Straße, also aus der bedrohlichen Außenwelt, in den Innenraum eindringt. Die Innenräume werden beinahe in barocker Manier durch den Spiegeleffekt ineinander verschachtelt, wobei die Dämmerung, also die von außen kommende Gefährdung, auf die Innenräume übertragen wird, denn diese Spiegel „glitzern auf und sinken wieder / In ein blaues Dunkel“.<sup>403</sup> Mitten im Zimmer wird getanzt und geflirtet („Jugendschlanke, blosse /

---

<sup>398</sup> Vgl. Kafitz, S. 268f.

<sup>399</sup> *Verse*, S. 14.

<sup>400</sup> *Verse*, S. 14.

<sup>401</sup> *Verse*, S. 45.

<sup>402</sup> *Verse*, S. 33.

<sup>403</sup> *Verse*, S. 33.

Arme und feine, schmale Mädchenglieder / schimmern und beben in den Lauscherecken [...] Ein verliebtes Flüstern / steigt athmend auf zu den verblassten, düstern Familienbildern in den goldenen Rahmen.“<sup>404</sup>). Obwohl hier insgesamt eine heitere Stimmung und galante Atmosphäre herrschen, erscheint dieses amouröse Treffen als etwas durchaus Flüchtigtes und Vergängliches, sowie das Leben selbst, und es läuft eindeutig auf ein ultimatives Ende hinaus. Dadurch entsteht eine vollkommene Einheit von Dynamik und Statik. Eine ähnliche, historisierende Atmosphäre, aber ohne die dynamische Komponente, gibt es im Gedicht *Dämmerstunden*.<sup>405</sup> Hier wird wiederum die herbstliche, also von außen kommende Öde und Kälte mit der Wärme des Innenraums kontrastiert („Ich liebe den Herbst und seine Dämmerstunden / Am goldenen Gitter eines Rococokamins.“<sup>406</sup>). Die äußere, gefährliche Welt ist insofern faszinierend, als sie die geistigen Kräfte des sensiblen Individuums mobilisiert und die Existenz der rettenden Innenräume erst recht begründet („Wir / Schweigen / Uns beide unsre heimlichsten Gefühle, / Die müd, langstenglig in der Ofenschwüle / Mit rothen Kronen aus den Herzen steigen.“<sup>407</sup>).

In einigen Texten wird das Fluchtpotential der Kindheit entdeckt, wie es unter anderem im Gedicht *Waldheimlichkeit*<sup>408</sup> gezeigt wird („Mit mir geht schweigend meine / Waldfrische Kinderzeit.“<sup>409</sup>). In den Gedichten *Kindheit*<sup>410</sup> und *Erinnerung an eine Schlittenfahrt*<sup>411</sup> wird die Erinnerung an die Kindertage in impressionistischer Manier aus Fetzen verschiedener Sinneswahrnehmungen zusammenmontiert („Glockenklänge“, „die faulenden Stränge“, „Epheugewirre“, „Wieder wie einstens sprudelt, umwacht von Rosen, / Schüchtern die alte Fontaine“<sup>412</sup>, „— Die Kälte knickte die erstarrten Aeste — / Die Wangen heiss vom tollen Walzerfeste [...].“<sup>413</sup>).

---

<sup>404</sup> *Verse*, S. 33.

<sup>405</sup> *Verse*, S. 35.

<sup>406</sup> *Verse*, S. 35.

<sup>407</sup> *Verse*, S. 35.

<sup>408</sup> *Verse*, S. 6.

<sup>409</sup> *Verse*, S. 6.

<sup>410</sup> *Verse*, S. 54.

<sup>411</sup> *Verse*, S. 55.

<sup>412</sup> *Verse*, S. 54.

<sup>413</sup> *Verse*, S. 55.

Eines der wenigen Gedichte, das vom Titel her an eine konkrete, sogar Wiener Landschaft, erinnert und in dem die Poetizität und die sinnliche Wahrnehmung die diskursive Argumentation überlagern, ist *Im Prater*<sup>414</sup>. In diesem Gedicht zerlegt Schaukal sein momenthaftes Erlebnis mitten in der Aulandschaft des Wiener Praters in Sequenzen von völlig ins Symbolische gewendeten Vorgängen und Bildern:

[...]  
Vom schäkernden Winde gescheucht,  
Schämig schützen die Bäume  
Die zarte Nacktheit  
Der schlanken fröstelnden Glieder  
Mit keuschem Grün.  
Schatten schwimmen im Teiche  
Von zierlichen Wipfelkronen.<sup>415</sup>

Am Ende der langen Allee  
Wirbelt ein glänzender Tag.  
Wagenrollen verhallt . . .  
Ich bin allein mit dem Frühling.<sup>416</sup>

Das Naturerlebnis gleicht hier einem wahren Versteckspiel, das auf Personifizierungen gründet (Scham der Bäume, keusches Grün, schwimmende Schatten) und macht die sexuelle Thematik plausibel. Angespielt wird auf die Sexualität, die am Beispiel des Fruchtbarkeitspotentials eines Baums dargestellt wird. Der Baum funktioniert zwar als eindeutiges phallisches Symbol, aber seine Phallizität wird durch die Attribute „schämig“, „zart“, „keusch“ abgeschwächt. Er steht also als Verkörperung der menschlichen Existenz da, welche von diversen Windstößen (Trieben) hin- und hergerissen wird, die sich mal zur Entblößung, mal zur moralischen Reflexion gezwungen sieht. Überdies sorgen die dekadenten Kulissen dieser symbolischen Landschaft für die Einbindung des Todes in die poetische Erwägung über die triebhafte Natur des Menschen. Die Schatten, die der Baum (die physische Existenz) wirft, und der Teich, der eine passende, genuin dekadente Projektions- und Reflexionsfläche für die Schatten darstellt, repräsentieren die Vorahnung des Todes. Ironischerweise lässt sich schließlich – sozusagen aus den Kulissen der vorgestellten Objektivität hervortretend – das dichterische Ich als Schöpfer des artistischen Arrangements erkennen, das nun die Problematik des schwierigen Reifwerdens und der Sexualität auf sich

---

<sup>414</sup> Verse, S. 19.

<sup>415</sup> Verse, S. 19.

<sup>416</sup> Verse, S. 19.

bezieht („Ich bin allein mit dem Frühling“). Der Schwerpunkt liegt auf dem symbolistischen Verfahren und der Schaffung des ästhetischen Gesamtbildes, das die Alliteration, den unkontrollierten Gedankenfluss im halbawachen Zustand, den plötzlichen Perspektivewechsel („Wagenrollen verhallt ... / Ich bin allein mit dem Frühling“) mit einschließt. Im Einklang mit Fellmann ist zu konstatieren, dass im Fall des Prater-Gedichts Eros die sinnliche Erfahrung intensiviert und zum Reflexionsmedium avanciert. Dabei wird Nebeneinander von Lust und Schmerz, die Durchdringung von Eros und Thanatos, verdeutlicht.<sup>417</sup>

In Schaukals exotischer Topografie paart sich oft der Ästhetizismus mit kulturspezifisch ausgeprägten Vorstellungen von der Vergangenheit, wie z.B. im Gedicht *Persepolis*<sup>418</sup>, in dem die ästhetische Landschaft in die Hauptstadt des antiken, im 6. Jahrhundert vor Christus gegründeten Perserreichs im Süden des heutigen Iran verlegt wird. Das längst untergegangene Reich des Königs Dschamshid, einer Figur der iranischen Mythologie, die auch in zoroastrischen Schriften aufscheint, ist ein mit Ambivalenz überzogener Ort, an dem die hochentwickelte, allerdings abgestorbene Kultur mit der Natur konfrontiert und als Fluchtwelt konstituiert wird. Das grundlegende Persepolis-Mythologem eines absolutistischen Herrschers (hier eines Ästheten) prunkt mit imperialer Monumentalität („Hohe, breitausladende Treppen. / Säulenschatten kriechen / Über die marmornen Stufen.“<sup>419</sup>). Dieses Reich erscheint aber bei weitem nicht als museales Exponat, sondern als etwas Lebendiges, Triebhaftes und Gefährliches, das die Natur belebt („Weichtatzig, leise / schleichen Löwen / lüsternd suchend / Ueber die Stufen.“<sup>420</sup>). Der dekadent wirkende Effekt der exotischen Schönheit wird durch die geschichtliche Entfernung und ihren Verfall noch verstärkt.<sup>421</sup>

Die ästhetischen Landschaften der *Verse* werden, wie bereits gezeigt wurde, mit Hilfe einer Reihe von Motiven aufgebaut, die größtenteils zum breit angelegten Motivinventar der *Décadence* gehören.<sup>422</sup> Neben dem zentralen Schaukalschen Motiv der Wanderung (Reise in der Zeit rückwärts oder vorwärts) sind es folgende Motive: Tod, Liebe, Mord, Selbstmord,

---

<sup>417</sup> Vgl. Fellmann, S. 35.

<sup>418</sup> *Verse*, S. 17.

<sup>419</sup> *Verse*, S. 17.

<sup>420</sup> *Verse*, S. 17.

<sup>421</sup> Vgl. Bauer, S. 109.

<sup>422</sup> Vgl. Kafitz, S. 35.

Einsamkeit, Kind, Spiegel, Wasser, Kahn, Hafen etc. Auch mannigfaltige dekadente Requisiten finden hier Anwendung: Mohnrosen, blassgelbe Rosen und Weiher. Wie Kafitz ausführt, speist sich das dekadente Lebensgefühl aus der Kombination mehrerer Motive.<sup>423</sup> Die Kombinationen und Konstruktionen illustrieren die Bedeutung des Künstlichen, dem in der *Décadence* eine Schutzfunktion zukommt. Die Künstlichkeit setzt Abwehrmechanismen in Gang, die gegen alles Natürliche gerichtet sind.<sup>424</sup>

Das oben beschriebene Prinzip wird auch bei der Konstruktion von Menschentypen angewendet. Es tauchen hier mannigfache für die *Décadence* typische Frauenbilder auf, z.B. die *Femme fatale* und *Femme fragile* (manchmal ihre Verwandlung in eine Dirne), welche auf das Bedrohliche der Natur Aufmerksamkeit lenken und das destruktive Element darstellen.<sup>425</sup> Im Gedicht *Der Falter* tritt eine *Femme fatale* in der Gestalt der Mohnrose auf. Die florale Symbolik ist bei Schaukal häufig anzutreffen. Sie steht für die Verlockungen und Gefahren, ja für die Betäubung, welche die Weiblichkeit für Männer verbirgt. Sich selbst sieht das dichterische Ich als Schmetterling, der von den Düften und Farben des Weiblichen angezogen wird, es übt sich, obgleich mit geringem Erfolg, in stoischer Entsagung („Schillernder Sommerbote, / Meide die süsse Gefahr. [...] Aber mein sehndes Sinnen / Flog um die einzige Frau.“<sup>426</sup>). Andernorts wird die *Femme fragile* folgendermaßen beschrieben.

[...] ein wegemüdes Weib,  
Im schwarzen vollen Haar blassgelbe Rosen,  
Mohnblumenkränze um den weissen Leib.  
An ihren lippenschmalen, lächelnslosen  
Munde liegt schwül von überstand'nem Leiden  
Ein Dämmerhauch, wie Ihr nach schwerem Scheiden  
An todtten Wangen oft ihn kauern seht.  
Um ihre marmorstarren Brüste weht  
Ein grüner Schleier [...]<sup>427</sup>

Die Frau, eine *Femme fragile*, spielt die Hauptrolle auch im Gedicht *Ein Schloss*<sup>428</sup>, das sich in jene Gruppe von Gedichten einreihet, die zwar eine lyrische Stimmung vor dem Hintergrund

---

<sup>423</sup> Vgl. Kafitz, S. 35f.

<sup>424</sup> Vgl. Kafitz, S. 268f.

<sup>425</sup> Vgl. Kafitz, S. 260f.

<sup>426</sup> *Verse*, S. 8.

<sup>427</sup> *Verse*, S. 12.

<sup>428</sup> *Verse*, S. 10.

einer exzentrischen und ins Poetische entrückten Landschaft erzeugen, denen aber zugleich ein kurzer epischer Vorgang zugrunde gelegt wird. Überwiegend in fünfhebigen Jamben gehalten, unterliegt der Text keiner Stropheneinteilung, wodurch der Eindruck einer zusammenhängenden Narration entsteht. Beibehalten wird zugleich der lyrische Grundton des Gedichtes, indem es abwechselnd durch Paar-, Kreuz- und umarmende Reime gebunden wird. *Ein Schloss* liest sich wie eine dekadente Variation auf das Dornröschen-Märchen („Ein Schloss in Rosenhecken fast versteckt . . . “<sup>429</sup>). Eine schwere Nacht (Vorahnung der Endzeit), ja ein Fluch lastet auf der Schloss-Szenerie, die die Welt als unerträgliches Gehege erscheinen lässt. Das pulsierende Leben („Ein Blütenathmen schwimmt in lauen Wogen“<sup>430</sup>) wird hier in eine Art leblosen Käfig eingewiesen und mit dem allanwesenden Tod konfrontiert. Es entsteht eine durchaus ambivalente Atmosphäre: zum einen das Gefühl der Schwüle, die sich aus dem dicht nebeneinander gedrängten Lebendigen ergibt (Flora und Fauna: Rosenhecken, Schilf, Vögel), zum anderen das Gefühl der künstlichen Kälte (Bassin, Weiher, Marmor). Die zentrale Figur der Handlung, die schlanke Frau, ist lediglich als höchst symbolische Projektion und mehrfaches Spiegelbild präsent, denn sie betritt die Szene als Traum des Sandes von ihrer Treppe, also als Bestandteil einer rein ästhetischen Welt. Der Tod taucht als ihr Begleiter und zugleich als Beobachter auf. Ihr Weg durch diese sprach- und wortlose ästhetische Landschaft führt zwar nach oben, zum Schloss hinan, aber er erfährt seine Vollendung eben im Tod.

Im Gedicht *Der Nachen*<sup>431</sup> erfolgt eine Entpersönlichung des Todes, wobei der Tod auf der Bildebene als Kahnfahrt in einer Traumlandschaft und als ästhetisches Erlebnis schlechthin dargestellt wird. Das dichterische Ich, in einen tranceartigen Zustand versetzt, fühlt sich geradezu verleitet, den Nachen zu betreten und loszufahren: „Ich wusste selbst nicht wie, es trieb mich fast / Mit zwingender Gewalt, hineinzusteigen.“<sup>432</sup> Das Eingehen in das Reich des Todes ähnelt einem artifiziellen, wortlosen Ritual mitten in einer totenstillen Landschaft, bei dem nur ein mystisches „athembanges Schweigen“ den Weg zur Ganzheit markiert. Die Natur ist das Abbild für das menschliche Erleben<sup>433</sup> und das Ich wird im Geiste

---

<sup>429</sup> Verse, S. 10.

<sup>430</sup> Verse, S. 10.

<sup>431</sup> Verse, S. 15.

<sup>432</sup> Verse, S. 15.

<sup>433</sup> Vgl. Fick, S. 73.

des Monismus wieder in die Natur eingebunden. Es erfährt die Ganzheit allerdings als Regression („Ich liess die Hand ins Wellenkühle gleiten [...] / War mirs, als ob mir nichts von allem bliebe, / Was mich bewegt: ich lag im Mutterschoss.“<sup>434</sup>). Der Tod impliziert hier keinen Verfall<sup>435</sup>, sondern er führt zur Vollendung und Genesung durch das Einswerden mit der Natur. Auf die verzerrende Pathologisierung der dekadenten Ästhetik<sup>436</sup> wird dabei voll und ganz verzichtet („Kein Sehnen war in mir, kein Neuesmissen, / Und mich durchquoll ein wonniges Gesunden.“<sup>437</sup>). Bei der Inszenierung des Todes bedient sich Schaukal des Venedig-Topos. In der Vorstellungswelt der *Décadence* repräsentiert die Lagune das Dunkle und Gefährliche, sie verbirgt das Zentrum von Zersetzungsprozessen.<sup>438</sup> Schaukal setzt die Lagune gezielt als Reflexionsmedium ein, denn das dichterische Ich ergötzt sich vor allem an der Wasseroberfläche. Andernorts, im Gedicht *Im Hafen begraben*<sup>439</sup> figuriert Wasser als wildes Element, als Abbild für die gesteigerte geistige Unruhe, der Hafen ist dagegen die Endstation, der Ort des Scheiterns und Verfalls.

Auch im Gedicht *Die Lyrik auf dem „Brettl“* wechselt ein lyrischer Grundton mit epischen Elementen. Die *Femme fragile* nimmt hier die Gestalt der Göttin der Kunst, einer Schauspielerin, an, welche die Kunst als Sensor und zugleich Medium des Verfalls präsentiert. Sie tritt auf einem morschen Podium auf, bedient sich einer vestimmten Lyra und steht vor dem Publikum, das sich aus lüsternen Männern zusammensetzt, was sie als Schändung der Kunst empfindet. Nach einer verzweifelten Geste – der Zerstörung der Leier – ergreift sie Flucht. Das Ende wird absichtlich offengelassen, die Flucht selbst ist die vom dichterischen Ich unterbreitete Lösung.

Im Gedicht *Die Hoffnung*<sup>440</sup> wird die *Femme fragile* zu einer allegorischen Figur umgestaltet, die die Vorstellung des Dichters von der Hoffnung veranschaulichen soll: im Inneren zärtlich, äußerlich hart: „Ein Panzerhemd barg ihr den Leib.“<sup>441</sup> Die Hoffnung erhält hier aber durchweg parodistische Züge, denn sie erscheint als Reiterin mit einem

---

<sup>434</sup> *Verse*, S. 15.

<sup>435</sup> Vgl. Kafitz, S. 194f.

<sup>436</sup> Vgl. Kafitz, S. 155f.

<sup>437</sup> *Verse*, S. 15.

<sup>438</sup> Vgl. Bauer, S. 216.

<sup>439</sup> *Verse*, S. 21.

<sup>440</sup> *Verse*, S. 43.

läutenden Glöckchenstab und einer Narrenpuppe. Bei genauerem Hinsehen stellt das dichterische Ich Folgendes fest: „Und als ich hinsah, Zug um Zug / Grinst´ mich mein eignes Antlitz an.“<sup>442</sup> Die Femme fragile fungiert hier als Reflexionsmedium und Hoffnung ist nur das Spiegelbild des Ichs eines Narcissus. Im Gedicht *Die Marmorgöttin*<sup>443</sup> avanciert die Frau zum Kunstgegenstand schlechthin. Sie erscheint dem Künstler als Vision („Göttin fand ich festgebannt / in den Stein“), die sich – wie klargemacht wird – ohne Erfolg aus den Zwängen der Form befreien will. Dadurch beweist sie die weit über die Grenzen des Raums und der Zeit hinausgehende Beständigkeit der künstlerischen Form und des Ausdrucks. Dem Kunstwerk wird dadurch eine ewige Existenz verliehen.

Die Männertypologie ist in *Verse* erheblich ärmer. Im Gedicht *Raub*<sup>444</sup> werden männliche Gewaltfantasien ausgespielt, beispielsweise die Bezwingung einer Prostituierten wird mit Brutalität und einer gewissen Animalität als Glückserfüllung geschildert. In den meisten Fällen treten in diesem Lyrikband allerdings lebensmüde Jünglinge auf, die in einer extrem stilisierten Pose in die Traumwelt des dichterischen Ichs Eingang finden und die als Metamorphose des Ichs und dessen Regression, zu lesen sind:

Einen welken Kranz in lichten Locken  
Trat ein Jüngling an mein heisses Lager,  
Bleich an Wangen, hoch und kummerhager [...] <sup>445</sup>

Die hier häufig anzutreffenden Jünglinge Schaukals, seine Selbstprojektionen, sind durch die Sehnsucht nach Erlebnissen und Erwartungen im sexuellen Bereich zerquält.<sup>446</sup> Die Obsession mit der Darstellung der bleichen und fahlen, doch mit einem ausgeprägten Triebwesen versehenen, jungen, oft zur Homophilie neigenden Männer wird zu einem wahren Kult der Jugend gesteigert. Eine Reihe von Gedichten mit ebendieser Thematik ist zu verzeichnen (z.B. *Der Jüngling*<sup>447</sup>, *Ein Mord*<sup>448</sup>). Im Ganzen gehört das Phänomen der Jugend bei Schaukal in den Bereich der transitorischen Phänomene. Die Jugend erscheint auch

---

<sup>441</sup> *Verse*, S. 43.

<sup>442</sup> *Verse*, S. 43.

<sup>443</sup> *Verse*, S. 51.

<sup>444</sup> *Verse*, S. 5.

<sup>445</sup> *Verse*, S. 40.

<sup>446</sup> Müller, S. 9.

<sup>447</sup> *Verse*, S. 40.

<sup>448</sup> *Verse*, S. 46.

in *Verse* als kritische Umbruchszeit. Der transitorische Charakter dieser Lebensetappe wird am Beispiel des Verlustes der Unschuld im Gedicht *Ein Mord* folgendermaßen geschildert:

Schmetterlinge wiegen  
Sich auf den schlanken Kelchen weisser Rosen,  
[...]  
Und in der Nacht ist jäh ein Frost gekommen  
Und hat dem Garten rauh den Lenz genommen.<sup>449</sup>

Der Kult der Jugend und die Lebensgier, die als Überwindung des Bewusstseins der *Décadence* zu verstehen sind, fanden ihre Unterbauung in der Lebensphilosophie. Ausgehend von der Lebensphilosophie um die vorletzte Jahrhundertwende definiert Fellmann in seinem Ansatz<sup>450</sup> das Leben als Dynamik, die durch die ständige Bewegung alles Lebendigen zustande kommt und die sich durch die Momenthaftigkeit manifestiert. Die dunklen, betrüblichen, ja anstößigen Seiten des Lebens rücken immer in den Vordergrund. Triebe, Sexualität, Leiden erweitern das heitere Merkmalsrepertoire des Lebensbegriffs. Das Leben gleicht demnach auf der biologischen Basis dem Wachstum und der Fortpflanzung, auf der psychologischen Basis der Steigerung der Gefühle.

Es überrascht wenig, dass Schaukal in *Verse* auch die Glaubenthematik berührt, die bei ihm in der Entstehungszeit des Lyrikbandes (1892-97) einen deutlichen Wandel durchmachte. Nicht nur im Leben, sondern auch in seiner nun der literarischen Moderne verpflichteten Lyrik wandte sich Schaukal vom katholischen Glauben ab und einer ästhetisierten Form des Glaubens zu, in die die alten religiösen Rituale hinübergerettet wurden. Der Glaube war für ihn nun ästhetisches Ereignis.<sup>451</sup> Am Beispiel von Schaukals Lyrik kann man also die Transformation der traditionellen Religion und der Religionsvorstellungen in ihre ästhetische Variante, in die Kunstreligion, nachvollziehen, wie sie Wolfgang Braungart definiert.<sup>452</sup> Sie zeichnet sich vor allem durch einen hohen Grad an Inszeniertheit und Ritualisierung und zielt auf die Aufhebung der Grenzen zwischen Immanenz und Transzendenz ab.<sup>453</sup> Auch in diesen geistigen Landschaften, die

---

<sup>449</sup> *Verse*, S. 46.

<sup>450</sup> Vgl. Fellmann, S. 31.

<sup>451</sup> Vgl. Braungart/Fuchs/Koch, S. 21.

<sup>452</sup> Vgl. Wolfgang Braungart, Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 15–30

<sup>453</sup> Vgl. Braungart/Fuchs/Koch, S. 7–8.

mit der Glaubenswelt zusammenfallen, wird das Ästhetische zur Rechtfertigung des Daseins.<sup>454</sup>

Sang Kyong Lee stellt in seiner Studie über Schaukals Weg zum katholischen Glauben fest, dass „[es] für Schaukal ein weiter Weg [war], bis er von seiner irrationalen Gotteserkenntnis zu jener Haltung des Glaubens gelangte, die sich an die katholische Konfession gebunden weiß.“<sup>455</sup> Die Länge und Kompliziertheit dieses Weges belegen etliche Gedichte aus dem Lyrikband *Verse*. Beispielsweise das Gedicht *Credo*<sup>456</sup> stellt das Bekenntnis eines quasi rebellierenden Ästheten Schaukals dar. Die stilisierte Gottlosigkeit wird begleitet von einem zur Schau gestellten Glauben an Kunst und körperliche Liebe und unterstrichen wird sie durch ein materielles, im Wunbergschen Sinne kataloghaftes<sup>457</sup> Instrumentarium von dekadenten Requisiten („Ich bin kein wüstenkranker Nazarener. / [...] Ich bin ein schönheitstrunkener Athener / [...] Mein Frühlingsreich ist nicht von dieser Welt / Der eklen nüchternen Alltäglichkeit. / Die Dichtung ist mein purpurrothes Kleid [...].“<sup>458</sup>). Gott ist zur Rechtfertigung dieser Welt nicht mehr nötig.

Das Gedicht *Vision*<sup>459</sup> spiegelt in hohem Maße die Artifizialität des neuen Glaubensbekenntnisses und eben die besagten irrationalen Aspekte der Gotteserkenntnis wider. Zugleich macht es die Reaktivierung und Modifizierung des Kults, die Habitualität und Ritualität christlicher Lebensweise in den neuen Formen der Religiosität, die ihrem Wesen nach blasphemisch sind, deutlich. Ästhetische und religiöse Momente konvergieren hier in der Gestaltung des Schönen. Das überlieferte Glaubensbekenntnis wird durch ein neues, geistiges Ereignis mit visionären und reflexiven Zügen abgelöst:

Die schwarze Muttergottes stand,  
Jesus im Arm, am Wegesrand  
Und sah so welk und wandermatt  
Aus hohlen Augen in die Nacht.  
Der Herbstwind seufzte durch das Laub,  
Am Himmel standen stolz und taub

---

<sup>454</sup> Vgl. Wolfgang Braungart, Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 22.

<sup>455</sup> Lee, S. 250.

<sup>456</sup> *Verse*, S. 27.

<sup>457</sup> Vgl. Wunberg, S. 57f.

<sup>458</sup> *Verse*, S. 27.

<sup>459</sup> *Verse*, S. 30.

Im Panzerglanz die Sterne Wacht.  
Im Schlummer athmete die Stadt.

Ich gieng und kam und sah sie an :  
Mir hat die Seele weh gethan.  
Sie aber wandte sich und schritt  
Quer über Feld im Stoppelland  
Mit nackten Füßen ohne Laut . . .  
Lang hab´ ich ihr noch nachgeschaut :  
Wie eine schwarze Schlange glitt  
Hinter ihr her ihr Schleppgewand.<sup>460</sup>

Dieses zweistrophige, achtzeilige in der Tradition des Dinggedichtes stehende lyrische Gebilde stellt auf der realen Handlungsebene die einer Statue nicht unähnliche Marienfigur dar, welcher der Betrachter beim nächtlichen Gang durch die Stadt begegnet. Die erste Strophe ist von einer erdrückenden Statik geprägt. Sie vermittelt dem Betrachter, im Angesicht der beinahe unlebendigen und starren Erscheinung der Muttergottes, ein Gefühl des Unheimlichen und Morbiden, das zusätzlich in die düstere Atmosphäre der städtischen Kälte eingebettet ist. Die Jungfrau Maria, die, zur Requisite der urbanen Landschaft degradiert, ihrer ursprünglichen religiösen Aura entbehrt und dem Prozess der modernen Verdinglichung zum Opfer fällt, ist zum großen Teil ein Abbild des Seelenstandes des Betrachters. Bezeichnenderweise wird das Faktum des Glaubensverlustes nicht ausgesprochen, es bleibt latent. Genauer gesagt, kein Glaubensverlust ist im Text nachweisbar, eher eine gewisse religiöse Entfremdung. Die Begegnung illustriert höchstens die Grunderfahrung des modernen Stadtmenschen, dessen Glaube sich erschöpft hat und keine treibende Kraft im Leben mehr darstellt. Der Glaube ist erstarrt, aber noch nicht tot.

Die zweite Strophe leitet die eigentliche Vision ein, von daher wird sie von einer wachsenden Dynamik begleitet. Im Anschluss an die klimaktische Aussage in der ersten Zeile der zweiten Strophe („ich gieng und kam und sah sie an“) lebt die Muttergottes in der Vorstellungswelt des Betrachters als Augenblickserscheinung, fast kurzschlussartig, auf. Sie wird von außen, durch die vermutete Abwendung des Betrachters vom Glauben, belebt und in Bewegung gesetzt. Äußerlich wird sie aber ästhetisiert, das heißt zum Bild der Gottesgebärin mit einem schwarzen Schleppgewand umgeformt, wobei sie – in klarer Jugendstilmanier – als Segment einer sich schlangenartig windenden Linie dargestellt wird. Zeitgleich mit der Vision weicht die Stadtlandschaft einer ruralen, durch die Urbanität

---

<sup>460</sup> Verse, S. 30.

unverdorbenen Landschaft. Die Flucht der Muttergottes ist als Zeichen für den fliehenden Glauben zu verstehen. Sie zeigt dem modernen Menschen das Stigma seiner Zwiespältigkeit. Er ist in Anbetracht der schwindenden Glaubensquelle höchstens der ästhetischen Sicht, vielleicht noch eines unspezifischen Schmerzgefühls, fähig. Die Vision wird hier somit zum ästhetischen und nicht etwa zum heilsbringenden Ereignis.

Im ganzen Gedichtband *Verse* ist die *Décadence* eindeutig als ästhetisches Phänomen, als neue Lebenseinstellung und zugleich psychologische Analyse des Autors zu verstehen, bei weitem nicht als gesellschaftliches Verfallssymptom.<sup>461</sup> Schaukal verwandelt hier die Wirklichkeit nach seinem Ebenbild, wobei eben das Artistische in den Vordergrund rückt.<sup>462</sup> Das ist das Ergebnis der im Prolog des Lyrikbandes anvisierten Suche nach dem Sinn des Daseins.

---

<sup>461</sup> Vgl. Kafitz, S. 55.

<sup>462</sup> Vgl. Kafitz, S. 79.

## 5.2 *Meine Gärten* (1897) – ein moderner Hortus exclusus

Völlig neue Töne, die eine ruckartige geistige Entwicklung Schaukals erahnen lassen, erklingen im Gedichtband mit dem assoziationsreichen Titel *Meine Gärten*.<sup>463</sup> Das Gartenmotiv ist keine poetische Erfindung Schaukals, es taucht, wie Carl Schorske<sup>464</sup> aufzeigt, bei den Jung-Wienern als eines der Sinnbilder für ihre ästhetische Utopie und für die zahlreichen Fluchtwelten und nachmetaphysischen Leerräume auf. Diesbezüglich denke man etwa an Leopold Andrians Erzählung *Der Garten der Erkenntnis*<sup>465</sup>, die als epistemologisch ausgerichteter Text dem Leser neben der Schilderung der ästhetischen Sphäre einen Einblick in die Erkenntnistechiken und -modelle der Moderne gewährt, welche die Erschließung ebendieser künstlichen Reiche ermöglichen.

Die Geschichte der ästhetischen (Selbst)kultivierung reicht aber weit in die Vergangenheit hinein. Dagmar Lorenz<sup>466</sup> verweist auf die historischen Konnotationen des Garten-Motivs bei Voltaire und erwähnt seine Maxime des »cultiver notre jardin«. Dieselbe Motive erblickt sie fernerhin in Rousseaus *Emile*.<sup>467</sup> Lorenz berührt allerdings auch Adalbert Stifiers *Nachsommer*<sup>468</sup>, und zwar im Hinblick auf die Idee des Gartens, der als Abbild der wohlgeordneten Welt und – wie sonst in biedermeierlicher Vorstellungswelt – der Seele dient. Lorenz beweist daneben, dass der Garten bei den Ästheten des Fin de siècle nicht mehr der Ort ist, der bearbeitet und kultiviert wird, sondern jener Ort, der lediglich betrachtet wird und passiv – umso intensiver – erfahren, wortwörtlich: wahrgenommen wird.

Die ursprüngliche Bedeutung des Gartenmotivs leitet sich aber laut Catrin Siedenbiedel<sup>469</sup> dennoch aus der christlichen Topografie ab. Es verweist auf das verlorene Paradies, oder aber auf Gethsemane und Ölberg, also auf die Brennpunkte der Schöpfung und des Leidensweges Christi, die an der Schnittstelle zwischen dem Göttlichen und Menschlichen anzusiedeln sind. Auf Grund dieser ambivalenten Stellung und der sonderbaren Vermittlerrolle avanciert der

---

<sup>463</sup> Richard Schaukal, *Meine Gärten. Einsame Verse*, Berlin 1897.

<sup>464</sup> Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt/Main 1982, S. 265–303.

<sup>465</sup> Leopold Andrian, *Der Garten der Erkenntnis*, Zürich 1990.

<sup>466</sup> Vgl. Lorenz, S. 69.

<sup>467</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung*, Stuttgart 1978.

<sup>468</sup> Adalbert Stifer, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, Berlin 2005.

<sup>469</sup> Vgl. Catrin Siedenbiedel, Das Gartenmotiv in Richard Schaukals „Meine Gärten“, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 141–156.

Garten in der Literatur Moderne zur Metapher für die Dichtkunst schlechthin. Im Garten können Natur und Kultur als poetische – und versteckt ontologische – Prinzipien gegeneinander ausgespielt werden.<sup>470</sup> Der Garten beinhaltet zwar Pflanzen, die die Natur repräsentieren, er ist aber zugleich künstlich angelegt und in den unterschiedlichen Ausgestaltungen von Gärten findet der Zeitgeist seinen wahren Ausdruck.<sup>471</sup> Der Antagonismus, oder eben das Nebeneinander, von Kultur und Natur manifestierte sich in vielen historischen Epochen dadurch, dass die Gärten bzw. Parks mit ihren wohlgeordneten Gräben, Alleen, Labyrinthen und wilden, hier aber gestutzten Hecken eine strenge, ja pedantische Symmetrie und Parallelität aufwiesen.

Aus dieser Sicht betrachtet, erfährt der Garten als archetypischer Topos in Schaukals Lyrikband *Meine Gärten* eher eine Erneuerung und Umgestaltung. Dieses höchst individualistisch aufgefasste, auf eine ungebrochen offerierte Exklusivität und Egozentrik hin konzipierte Werk bietet eine Mischung aus sensiblen Betrachtungen, inszenierten Genüssen und Bekundungen geistiger Kraft und der Lebenskraft des dichterischen Ichs. Bereits im einleitenden Goethe-Zitat kündigt sich der Anhauch der Exklusivität an und hinzu kommt noch das Gebot des Ausschlusses aller nicht Dazugehörigen:

Man kann nicht immer zusammensteh´n, /  
Am wenigsten mit großen Haufen, /  
Seine Freunde, die läßt man geh´n, /  
Die Menge läßt man laufen.<sup>472</sup>

Insbesondere der die Welt genießende und paradoxerweise an ihr leidende Mensch wird in *Meine Gärten* zur Apotheose des Künstlers in der entgötterten Schöpfung. Nur ganz ausnahmsweise werden die klischeehaften Motive und Topoi der Décadence wie Sumpf, Lagune etc.<sup>473</sup> in die Texte eingebunden, wie es in den Gedichten *Venedig*<sup>474</sup>, *Sommerglück*<sup>475</sup> und *Gebet an . . .*<sup>476</sup> der Fall ist:

Der Abend sank. Zur Lampe kehr´ ich  
wieder, die mir mein stilles Zimmer wärmend hellt.

---

<sup>470</sup> Vgl. Siedenbiedel, S. 142.

<sup>471</sup> Vgl. Siedenbiedel, S. 142.

<sup>472</sup> Zit. nach Richard Schaukal, *Meine Gärten*, o.S.

<sup>473</sup> Vgl. Bauer, S. 179f. und 216f..

<sup>474</sup> MG, S. 48.

<sup>475</sup> MG, S. 49.

<sup>476</sup> MG, S. 73.

Entronnem wüstem Schwätzen ekler Welt [...].  
[...]  
Sie ist so müd. In meinen Adern gellt  
Noch all der Lärm. Noch fühl' ich mich umstellt  
Von den Barbaren. [...] <sup>477</sup>

Schaukal macht sich hier nur selten zum Handlanger der Pathologisierung der dekadenten Ästhetik und ihrer Einspannung ins Verfalls- und Degenerationskonzept.<sup>478</sup> Auf ausgesprochene Morbidität stößt man beispielsweise im Gedicht *Einer* („Eine Leiche trug er in seiner Brust, / Die einmal begraben werden muß'. / Wenn's nur die Gedanken wagten!“<sup>479</sup>), *Die Pforte des Todes*<sup>480</sup> oder – bezeichnenderweise – in dem mit zeitgenössischen Kulissen ausgestatteten Gedicht *Tennis*<sup>481</sup>. Eher eine facettenreiche Kunstatmosphäre durchzieht die ganze Sammlung, die sich aus mannigfaltigen dekadenten Quellen speist, die darüber hinaus verschiedene Kulte vereint und sie ins Konzept der *Décadence* integriert, wobei sie bisweilen synkretische Züge annimmt – im Gedicht *Adonis und die Madonna*<sup>482</sup> erscheint die Muttergottes neben dem Gott der Schönheit und Vegetation Adonis als *Femme fragile*, als „blasses, schwächtiges Weib“.

Das gesamte Buch ist durchdrungen von der Ästhetik der Trunkenheit, die sich aus diversen mythischen und religiös-rituellen Quellen speist. Von der Religiosität bleibt allerdings nur noch die Inszenierung des Kults und die Pflege der Rituale erhalten, welche eher pseudoreligiösen und zunehmend ästhetischen Charakter haben. Schaukal schuf hier eindeutig einen autonomen Kunstraum, einen durchaus modernen *Hortus conclusus*, dessen bereits im Lyrikband *Verse* vorgezeichneten ästhetischen Landschaften nun immer sichtbarere Züge eines *Hortus exclusus* bekommen. Zudem lässt sich Schaukal durch die Struktur und Linienführung eines Gartenparks inspirieren und prägt seinem Gedichtband einen ähnlichen Aufbau auf: *Prolog. Das Gartengitter, Wildpark. Buch der Enttäuschungen, Der Weiher. Buch der Sehnsucht, Die Taxusmauern. Buch des Künstlers, Teppichbeete. Buch der Liebe, Allee. Buch der Schatten und Gestalten, Epilog. Misère.*

---

<sup>477</sup> MG, S. 73.

<sup>478</sup> Vgl. Kafitz, S. 155f.

<sup>479</sup> MG, S. 100.

<sup>480</sup> MG, S. 103.

<sup>481</sup> MG, S. 119.

<sup>482</sup> MG, S. 101.



nachempfundenen Garten – d.h. in den Text selbst, bis zu seinem Sinn – kann keine Masse, sondern lediglich die Leser- und Künstler-Elite vordringen („Wenige nur und Gleiche sollen gern mich grüßen.“<sup>487</sup>). Der Garten ähnelt einer Traumwelt, einem künstlichen Paradies, das eine erlösende beziehungsweise Schutzfunktion erfüllt und das nicht abseits der Realität existiert, sondern der Realität geradezu entgegengesetzt wird.

Auch Kafitz deutet im Hinblick auf das Heraufkommen der *Décadence* auf die Spannung zwischen Kunst und Realität, zwischen Künstlichkeit und harter Erfahrungswirklichkeit hin. Die *Décadence*, für die insbesondere der bürgerliche Pragmatismus eine negative Kontrastfolie abgibt, findet ihren wirksamsten Ausdruck eben in der formschönen Kunst, die von der Natur her nutzlos ist. Diese Kunst beschränkt sich Kafitz zufolge ausschließlich auf die „kunstinterne[n] Kommunikation“<sup>488</sup>, wobei das schöpferische Individuum selbst – unter Ausschaltung des Mimesis-Prinzips – den eigentlichen Adressaten und das einzige Medium darstellt („[...] einsam-ernst / Lausch´ ich wie reiche Herrscher Festen, die / der Geist mir / Feiert, mir, dem Einzigen [...]“<sup>489</sup>). Die ständige Reflexion des dichterischen Ichs, eine Art Selbstverdoppelung, ist dann bei Schaukal die logische Konsequenz der Einkehr ins eigene Ich.

Neben dem Hang zur Artifizialität und der daraus resultierenden Selbstreferentialität der Texte bescheinigt Kafitz der Literatur der *Décadence* auch die Vorliebe für Extreme und Exzentrik aller Art.<sup>490</sup> Hieraus beziehen der ästhetische Immoralismus und die Egozentrik ihre Legitimation, deren konkrete Äußerung in Schaukals Gedichten vornehmlich die Selbststilisierung des dichterischen Ichs in die Figur eines Priesters übermenschlichen Zuschnitts darstellt, wie es übrigens auch der Hauptprotagonist des Gedichts *Das Gartengitter* tut („Aus breiter goldener Schale will ich den / edlen Wein / Großer Gedichte trinken, die der Menge / fern sind.“<sup>491</sup>). Von der Menschenmasse bewusst isoliert, übt das dichterische Ich seine dichterischen Rituale im *Hortus exclusus*, in dem von Gittern umgrenzten Garten, aus, wobei seine ästhetisch-kultischen Spiele eben auf der besagten Grenzwertigkeit fußen. Das dichterische Ich versucht darum die Grenzen zwischen dem Göttlich-Künstlerischen und dem

---

<sup>487</sup> MG, S. 20.

<sup>488</sup> Kafitz, S. 20.

<sup>489</sup> MG, S. 9.

<sup>490</sup> Vgl. Kafitz, S. 35.

<sup>491</sup> MG, S. 9.

Pöbelhaft-Untertänigen, zwischen dem Kultivierten und dem Kulturlosen abzustecken („Andre aber tränke der dienstwillige Becher, / Der von Lippe zu Lippe geht.“<sup>492</sup>). Derartige Überhöhungen des dichterischen Ichs werden dann als Sinn der Dichtung postuliert.

Ein wichtiger Bestandteil des rituellen Handelns ist der Genuss von Rauschmitteln, insbesondere des Weins, der nicht nur an die katholischen Rituale, also an das Blut Christi und seine symbolische Präsenz in den Opfern des Gottesdienstes gemahnt, sondern auch die vorchristlichen, mit dem Weingenuss verbundenen, bacchantischen Feierlichkeiten assoziiert. In beiden Fällen, sowohl im Christentum als auch im dionysischen Kult, vermittelt der Weingenuss die Erlösung, sei es die Erlösung durch die Nähe Gottes (Christi) oder die Erlösung durch das berauschte Aufgehen in der Allheit (bei Bacchus). Der Dichter figuriert hier als Eingeweihter und elitärer Träger des Kultes, der sich insbesondere von der dienstfertigen und entpersönlichten Masse bewusst abzuheben sucht, obwohl er – allem Anschein nach – als Vermittler des Geistigen sozusagen im Mittelpunkt des Geschehens, mitten in der Masse, steht (was übrigens der persönlichen Erfahrung Schaukals durchaus entspricht). Der Umstand, dass er sich der absoluten Kunst verpflichtet fühlt, ermöglicht ihm die Eliminierung des direkten Kontaktes mit der Masse, der angesichts seines Elitismus kaum vorstellbar ist, weil er die Masse programmäßig verachtet. Dementsprechend verzichtet er auf die Gunst der Masse und verharrt in seiner demonstrierten Einsamkeit. Das hierbei skizzierte Kontrastbild, das Herumreichen des Bechers, der „von Lippe zu Lippe geht“, verdeutlicht wiederum die Nivellierung der Subjektivität außerhalb des Ästhetischen. Das gemeine Volk bleibt eine unterwürfige und amorphe Masse, für die das Schöne und Heilige eine Terra incognita ist. Das gesamte künstliche Arrangement, einschließlich der übertriebenen Aversionen und Abwehrmechanismen gegen den Durchschnittsmenschen, richtet sich als ästhetisches Rettungsmittel gegen die Trivialisierung des Lebens und der Kultur – im Zuge der Bilanz, die auch Schaukal nach dem Ende des bürgerlichen Zeitalters, beinahe an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, zog.

Der Garten wird als Topos in seiner ganzen Wandelbarkeit und Dramatizität gezeigt. Im Gedicht *Adam und Eva*<sup>493</sup> hat er eindeutig alttestamentarische, paradiesische Konnotationen. Nach der Vertreibung aus dem Paradies ist nämlich das erste Sünderpaar,

---

<sup>492</sup> MG, S. 9.

<sup>493</sup> MG, S. 92.

infolge des Verlustes der ursprünglichen Einheit zwischen Gott und Mensch, auf der Suche nach einem neuen Paradies, das allerdings nur als Ersatzreich vorstellbar ist. Die biblisch und zugleich nietzscheanisch konnotierte Vorstellung von der Schlange als Verkörperung der Versuchung wird im Gedicht *Meine Schlange*<sup>494</sup> völlig ins Bildhafte gewendet. Das Böse, das in das Kunstreich des Dichters eindringt, nimmt die Gestalt der alttestamentarischen Schlange an und es steckt mit seinem Gift auch den Dichter an, also den in ästhetischer Hinsicht Auserwählten, der sich nun seiner Verführbarkeit bewusst wird und seine ästhetische Existenz nicht mehr als unerschütterlich begreift. Aus einer anderen Richtung kommt die Gefahr in den Hortus exclusus im Gedicht *Die Barbaren*.<sup>495</sup> Das Kunstreich erweist sich auch hier als Entität, die einer permanenten Bedrohung ausgesetzt ist. Schaukal verleiht hier dem Zerfall des dekadentan Kunstreichs ganz konkrete Umriss. Der lediglich mit Dichterträumen bevölkerte ästhetische Garten kann nach dem Eingriff einer rohen Kraft, die eher verbalen Charakter hat, zertrümmert werden. Für die Pragmatiker (die als Eindringlinge und Vernichter der leicht zerbrechlichen ästhetischen Welt empfunden werden), deren Anwesenheit in der modernen, gewinn- und erfolgsorientierten Welt keine Seltenheit ist, legt dann die Bezeichnung Barbaren nahe („Und ungeduldig mit ihren harten Worten / Rütteln sie an den feinen goldenen Riegeln.“<sup>496</sup>). Eine ähnliche, auf Destruktion hinauslaufende Entwicklung ist zu erwarten, wenn die Träume in die alltägliche Realität integriert werden. Dann sind sie eben keine. Nur als Bestandteil der ästhetischen Welt, „in gheimsten Kammern und Ecken“<sup>497</sup>, erweisen sie sich als sinnvoll und wegweisend. Ihre Verbalisierung und Funktionalisierung zerstört die Traumrealität.

Der einsame, im Dienst der Traumrealität stehende Priester-Ästhet zeigt sich zum großen Teil als moderner Neurotiker. Von Schaukals Interesse an seelischen Vorgängen zeugt auch die der Décadence zugrunde liegende psychologische Fundierung der Kunstphänomene. Dies gilt insbesondere für den Gedichtband *Meine Gärten* und beispielsweise das mit *Inskrift*<sup>498</sup> überschriebene Gedicht kann es gut exemplifizieren. Im Ganzen betrachtet, hinterlassen alle oben entworfenen Gefahren und Leiden (Verlust der ursprünglichen Einheit zwischen Gott

---

<sup>494</sup> MG, S. 19.

<sup>495</sup> MG, S. 21.

<sup>496</sup> MG, S. 21.

<sup>497</sup> MG, S. 21.

<sup>498</sup> MG, S. 13.

und Mensch, Verrohung der Welt, Verzicht auf das Schöne) tatsächlich eine geheime, zu entschlüsselnde Inschrift in der Psyche. Kafitz spricht in diesem Zusammenhang von der nervösen Reizbarkeit des modernen Menschen<sup>499</sup>, der sich einer ständigen, zum großen Teil als verletzend empfundenen Selbstanalyse unterzieht. Schaukals Dichterfigur beweist die Neigung zur nervösen Reizbarkeit etwa im Gedicht *Refugium*<sup>500</sup>, in dem die Seele sogar personifiziert und direkt, mal in anklagender, mal wieder in fragender Weise angesprochen wird („Was willst Du, Du meine keusche Herrin? / Du weißt von meinem heimlichen Weinen. / Sei vor den hässlichen Menschen doch keine / Närrin.“<sup>501</sup>).

Die moderne Nervosität und die Besessenheit mit der Selbstreflexion bewirken stellenweise eine logische Einengung der Bedeutung des Gartenmotivs. Weil das Ich und seine Erfahrung der Welt zum ausschließlichen Thema gemacht werden, fällt der imaginäre Garten mit dem Ich in solipsistischer Manier zusammen. Das Ich ist der Ausgangspunkt und zugleich das Ergebnis der Selbstanalyse, überall findet es nur sich selbst („In einem Traum voll süßer Scham / Fand ich mich wieder. / Ich war es, der mir hoch entgegenkam, / [...] In einem Traum voll herber Not / Sucht´ ich mein Gestern.“<sup>502</sup>).

Die auch in anderen Textstellen vorfindbare narzisstische Betrachtungsweise ist kein Selbstzweck, sondern eine ins Extrem gesteigerte Reflexionsfähigkeit des sensiblen, modernen, nervösen Individuums. Ariane Martin erblickt insbesondere in der Metapher des Weiher<sup>503</sup> die Exemplifizierung des Narzissmus in Schaukals Lyrik und zugleich das Bildreservoir des Eros. Der Weiher ermöglicht mit seiner Wasserfläche die narzisstische Selbstbespiegelung des Ästheten (*culte de moi*): „Über meinen Weiher beug´ ich oft mein / Antlitz nieder. / Aus dem glatten schwarzen Spiegel taucht / es fragend wieder.“<sup>504</sup> Im Gedicht *Abend*<sup>505</sup> kommt es auf Grund der Weiher-Metapher sogar zu einer multiperspektivischen und geschlechtsspezifischen Verortung des Subjekts. Auf der

---

<sup>499</sup> Vgl. Kafitz, S. 35.

<sup>500</sup> MG, S. 23.

<sup>501</sup> MG, S. 23.

<sup>502</sup> MG, S. 28.

<sup>503</sup> Vgl. Ariane Martin, Wiener Barock. Rückwärts gewandte Sehnsucht und die Technik des Pastiche als Individualstil in Richard Schaukals Gedicht *Rococo*, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6 (2001/2002), Kassel, 2003, S. 5–18.

<sup>504</sup> MG, S. 35.

<sup>505</sup> MG, S. 39.

Bildebene wird eine dekadente Parkweiher-Szenerie mit weißen Schwänen als Jugendstil-Requisiten dargestellt. Die Schwäne „senken ihre schmalen / schlanken Hälse in den schilfdurchragten , / Stillen, grünen Weiher [...]“<sup>506</sup> In diesen stimmungshaften Rahmen wird eine kurze narrative Passage eingebettet. Ein junger, jedoch kranker und leidender Schlossherr schreitet, begleitet von seiner Gemahlin, in einer schlaflosen Nacht zum Parkweiher. Die weißen, auch in Bezug auf die phallische Form poetisch detailgenau ausgearbeiteten Schwanbilder können als Urphantasie der jungen, weiß gekleideten, nach der Befreiung vom Siechtum und Alltag strebenden Frau gedeutet werden. Die Parallelen sind mannigfaltig: Kraft, Schönheit der Form, Lebendigkeit, verdrängtes Triebpotential. Die ganze Szenerie gleicht einem Spiel von Kontrasten: weiß und schwarz, Tier und Mensch, Gesundheit und Krankheit, Flucht und Rückzug, Leben und Tod. Am Ende des Gedichts lässt der Autor vor allem die eskapistischen Gedanken der jungen Schlossfrau aufkommen („Ihre flügelstarken Flucht-Gedanken / Zittern vor den roten Lebensblitzen.“<sup>507</sup>).

Auch das leidvolle, auf Selbsterforschung abzielende Dasein neigt immer mehr zur Ritualität und Theatralität, wie es u.a. im Gedicht *Psyche*<sup>508</sup> anhand einer dekadenten, fast rituellen Selbstverletzung vorgeführt wird („Muß ich über Kiesel gehen, / Die mir meinen scheuen Fuß verwunden?“<sup>509</sup>). Die maskuline Identität dieser hochstilisierten Priesterfigur wird durch die dekorative Verweichlichung geschwächt („Meine Haare sind zum Feste köstlich auf- / gebunden / Purpurbänder schlingen sich durch meine Zehen.“<sup>510</sup>). Purpur ist die liturgische Farbe der Buße, er steht zugleich für Noblesse und Würde. Die Signifikanz der bildhaften Geste einer festlich gekleideten und beinahe flatternden Priestergestalt wird auf der sprachlichen Seite auch durch den gebrochenen Reim unterstrichen, der sich als morfologisches Enjambement („auf- / gebunden“) gestaltet und dadurch die Illusion eines ungebrochenen, dahinfließenden Stroms ästhetischer Erquickung erweckt.

Die Figur des Priesters taucht leitmotivisch in vielen weiteren Gedichten des Lyrikbandes auf – wie bereits gezeigt wurde, in verschiedenen Kontexten und Rollen. Eine offensichtlich

---

<sup>506</sup> MG, S. 39.

<sup>507</sup> MG, S. 39.

<sup>508</sup> MG, S. 14.

<sup>509</sup> MG, S. 14.

<sup>510</sup> MG, S. 14.

neutestamentarische Inspiration (Matthäus, Kapitel 10) wirkt im Gedicht *Die Abtrünnigen*<sup>511</sup> nach, allerdings mit umgekehrter ästhetischer Verweisrichtung. Es geht im Unterschied zu *Das Gartengitter* nicht so ganz darum, einen Priester als Exponenten der ästhetisch-elitären Welt darzustellen oder ihn in die Gemeinschaft der anderen Auserwählten rituell zu integrieren, sondern eher um die Verdrängung und den Ausschluss aller Nichtdazugehörigen, d.h. der am Pragmatismus orientierten Masse, aus der einzigen heilen, weil ästhetischen Welt, die eben nur den Auserwählten vorbehalten ist:

Ohne Scham sind Eure Worte,  
Schreiten nicht mehr auf Sandalen,  
Nicht mehr aus geweihten Schalen  
Heiligen sie sich an der Pforte.

Und sie tragen an den Zehen  
Staub der Straße in die Hallen,  
Wo die Weihrauchsäulen wallen,  
Wo die ernsten Priester gehen.<sup>512</sup>

Im Gedicht *Die Priester*<sup>513</sup> rückt wiederum ein völlig anderer Aspekt der priesterlichen Mission in den Vordergrund, und zwar die Vermittlung der Wahrheit:

Zu den Priestern ging ich, weisen Freunden  
der Wahrheit,  
Neigte mein Haupt und stammelte mein  
Begehren.  
Sie aber hießen mich morgen wiederkehren,  
Morgen mit des Tages errötender Klarheit.

Und ich ging und lachte mein Lachen der  
Trauer.  
Gebt auf das Heute mir Antwort, vertröstet  
mich nicht auf morgen.  
Meine Frage von heute hat keine Zukunfts-  
sorgen,  
Eure Antwort von morgen ist kein erlösender  
Schauer.<sup>514</sup>

Das dichterische Ich schwingt sich diesmal nicht in die priesterliche Höhe hinauf, sondern es unterstellt sich scheinbar der Autorität anderer geistiger und geistlicher Größen, die offenbar befugt sind, die Wahrheit zu vermitteln. Der Dichter trachtet nach der Wahrheit, aber er

---

<sup>511</sup> MG, S. 61.

<sup>512</sup> MG, S. 61.

<sup>513</sup> MG, S. 17.

<sup>514</sup> MG, S. 17.

weigert sich einzusehen, dass die Wahrheit nicht auf Abruf parat ist. Zum Erlebnis der Wahrheit gehört die notwendige Geduld, welche das dichterische Ich nicht aufweist. Im weiteren Verlauf des Gedichtes zweifelt es sogar die Richtigkeit des Urteils der Priester an und es versenkt sich kontemplierend in seine innere Welt. Seine Bemühungen sind noch weitgehend auf das Heute, auf die Immanenz, noch nicht auf die Transzendenz angelegt. Der Dichter betet den Augenblick und das Momenthafte an, er bejaht dabei die Jetztzeit und das Dasein.

Das ästhetische Leben erzwingt meistens einen Rückzug aus der sichtbaren Welt in die mystisch-kultische Welt, die wiederum als verkappte Kunstwelt zu lesen ist, wovon uns beispielsweise das Gedicht *Einsame Feier*<sup>515</sup> belehrt:

Wo zur Flut die schwarzen Cypressen trauern,  
Fesse mein Boot ich und wandre in das  
Schweigen.  
Wo vom Altar zum Himmel die langsamen  
Säulen steigen,  
Will ich in stummen Gedanken auf reinen  
Stufen kauern.

Träumen will ich von meinen Möglichkeiten,  
Opfern der Stille meine heiligsten Thränen,  
Beten will ich mein hohes Übermichsehnen —  
Und ein Mensch wie die anderen wieder zum  
Strande schreiten.<sup>516</sup>

Auch in diesem Text wird das dichterische Ich mit einer Priestergestalt ineins gesetzt. Der Priester-Ästhet gelangt an einem heiligen, mit melancholisch anmutenden Zypressen ausgeschmückten Ort, der auf eine starke Ich-Bezogenheit und selbstverständlich auf das Innere des Dichters hindeutet. Das dekadent besetzte Motiv des Bootes wird in Kombination mit dem traumhaften Wandeln durch die inneren, geistigen Landschaften verwendet. Durch den hohen Stilisierungsgrad der gesamten Szenerie wird die Illusion von südlichen, orientalischen Gegenden erzeugt, in denen bekanntlich viele Tempel von Zypressen umsäumt werden.

Die imaginäre Fahrt ins menschliche Innere weist eine religiöse Dimension auf. Manche geistigen oder geistlichen Texte, man denke etwa an die neutestamentarische Schilderung des geistigen Werdegangs Jesu, zeigen, wie der Rückzug in die Einsamkeit, verbunden mit

---

<sup>515</sup> MG, S. 29.

<sup>516</sup> MG, S. 29.

Kontemplationen, dazu beiträgt, dass das Individuum sich aus sich selbst heraus erneuert und zum Propheten oder Heilsbringer aufsteigt. An diesen heiligen Orten scheint die Zeitlichkeit suspendiert zu sein. Das Individuum setzt sich – bisweilen durch Askese angeregt – der Wirkung von Visionen und Träumen, des Öfteren auch verschiedenen Versuchungen aus. Die im Gedicht *Einsame Feier* beschriebene Abkapselung von der Außenwelt bringt allerdings keinen künftigen Propheten hervor. Die Religiosität erscheint wieder – im Geiste des Schaukalschen Elitismus – als privates, beinahe intimes Ritual. Das Ziel der imaginären Reise ist das ureigenste Ich, das, zum Tempel der Subjektivität umstilisiert, im Mittelpunkt eines geheimnisvollen ästhetischen Rituals steht. Das Ich frönt dem modernen Götzen, dem Gott der Kunst, der im Tempel des dichterischen Schweigens, gegen Himmel erhoben wird. Die Raumverhältnisse zeigen in der zentralen Stelle des Gedichts eine eindeutig vertikale Ausrichtung. Dies betrifft vor allem die Stufen und die nach oben weisenden Säulen. Die Schilderungen der direkt aus dem Wesen der Natur erwachsenden Ritualkulissen weichen im zweiten Gedichtteil dem narzisstischen Träumen und der Kontemplation. Die Begrifflichkeit wird vollends durch die Bildhaftigkeit ersetzt, die Sprache ist nur als stumme Sprache der Mystik haltbar. Es findet keine Initiation wie bei anderen Propheten statt. Der Dichter kehrt als innerlich geläuterter Mensch und äußerlich als einer der vielen Individuen, nun als Bestandteil der Masse, in die Realität zurück – natürlich mit dem Wissen um seine Einmaligkeit und Überheblichkeit.

Auch im Gedicht *Die Insel*<sup>517</sup> stößt man auf Rituale und Opferfeste in dekadenten Kulissen; ähnlich wie in *Einsame Feier* ist es vor allem das Boot am fremden Strand. Die Abgeschlossenheit des Ästheten wird diesmal durch das zentrale Motiv der Insel gestiftet. Das dichterische Ich deutet an, dass das Reich des Ästhetischen für andere kaum erreichbar ist. Auf dem Weg zum Ästhetischen muss man nämlich Hindernisse und Gefahren überwinden und das Leben aufs Spiel setzen. Um es schließlich zu erreichen, muss der Dichter leiden und Opfer bringen. Überdies ist das Ästhetische realiter kaum nachvollziehbar, höchstens im Traum („Ich aber weiß: es ist dasselbe Land, / Das meine weißen Träume mir erhellen.“<sup>518</sup>).

---

<sup>517</sup> MG, S. 64.

<sup>518</sup> MG, S. 64.

Aus einigen oben dargestellten Gedichten (z.B. *Inschrift*<sup>519</sup>, *Psyche*<sup>520</sup> oder *Refugium*<sup>521</sup>) mag der Eindruck entstehen, dass die Seele nur auf Nerven reduzierbar ist. Dem ist durchaus nicht so. Bereits früher wurde gezeigt, dass und wie Monika Fick in Bezug auf den Monismus und die Lebensphilosophie – in deutlicher Abhebung vom Mechanismus und Atomismus – auf die Einheit von Leib und Seele, auf die gegenseitige Bedingtheit des Seelischen und des Körperlichen hinweist.<sup>522</sup> Ferdinand Fellmann zeigt anhand seines Konzepts der erotischen Rechtfertigung der Welt<sup>523</sup> wiederum verschiedene Facetten des Lebensbegriffs. Die zunehmende spekulativ-irrationale, ästhetistische und religiös-mystische Vereinnahmung des Lebensbegriffs, die man bereits im Gedichtband *Verse* beobachten kann, findet auch im Lyrikband *Meine Gärten* ihre Fortsetzung. Diese Tendenz ist beispielsweise im Gedicht *Jugend* auszumachen:

I.

Jung sein und schlanke Tänze schreiten,  
 Die ungelernt aus den Beinen gleiten,  
 Jung sein und schöne Fragen schweigen,  
 Vor denen sich alte Frauen neigen,  
 Jung sein und blaue Augen heben,  
 Die mutig leuchten: Wir grüßen Dich, Leben!  
 Jung sein und duften nach keuschen Nächten:  
 Ohne Wehr und Waffen will ich euch  
 knechten.

II.

Blonde, glatte, lange Haare fallen über  
 reine Schläfen,  
 In das leichte Leben träumen reine Kinder-  
 augen, schlanke  
 Weiße Hände spielen achtlos mit verfrühter  
 Rosenranke;  
 Schmetterling mit weißen Flügeln, wiegt  
 sich mühlos der Gedanke.  
 Fahrtgerüstet schaukeln Schiffe sich an Ketten  
 in den Häfen.<sup>524</sup>

Der Kult der Jugend, das Leben als Totalität, das Übermaß an Leben, die Erhöhung der Körperlichkeit und reichhaltige vitalistische Visionen vor dem Hintergrund einer

---

<sup>519</sup> MG, S. 13.

<sup>520</sup> MG, S. 14.

<sup>521</sup> MG, S. 23.

<sup>522</sup> Vgl. Fick, S. 70f.

<sup>523</sup> Vgl. Fellmann, S. 31f.

<sup>524</sup> MG, S. 57.

klischeehaften dekadenten Träumerei kennzeichnen den vorangehenden Text, der noch keine dezidiert religiösen Sichtweisen entwickelt. Eine ausgeprägte religiöse Aura liegt dagegen auf dem Bild, das dem motivisch verwandten Gedicht *Die Jünglinge vor dem Thore*<sup>525</sup> zugrunde liegt. Zunächst scheint dieses Bild aus der eschatologischen Spannung zwischen Diesseits und Jenseits zu erwachsen:

Weißgewandet stehen wir am Gitter,  
Unsre Arme hängen schmal und müd.  
Wenn es drinnen auch in Farben glüht,  
Harren wir geduldig doch der Cither.

Und sie wird uns rufen. Ihre Klänge  
Werden uns das hohe Thor erschließen.  
Alle hoffen wir. Und dem Genießen  
Pochen heimlich unsre starken Dränge. [...] <sup>526</sup>

Dekadent ausgemalt, mit klischeehaften schmalen und müden Armen des Jugendstils, werden die Gestalten der jungen Männer, die an der Grenze zweier Welten, zweier ontogenetischen Entwicklungsstufen, stehen und auf den Einlass in die neue, bislang unerkannte Erfahrungswelt warten. Die durch die weiße Farbe suggerierte Keuschheit und Unschuld der Jünglinge erweist sich sogleich als poetische Täuschung, sowie die durchgehend thematisierte Grenze, welche den Wartenden die Erlösung und das Jenseits – hypothetisch – in Aussicht stellen könnte. Der religiösen Hülle des Jugendstilarrangements wird aber ein anderer Gehalt einverleibt: Die Musik ruft in den Jünglingen Triebe und den Drang zur Männlichkeit wach, die Klänge der Zither berufen sie nicht zum Leben im Jenseits, sondern eindeutig im Diesseits. Nur noch die symptomatischen Gitter trennen sie vom Verlust der Unschuld. Die erwachende Sexualität und die bevorstehende Initiation werden mittels der Musik ästhetisiert. Somit wird auch die biologische Komponente des Individuums als Fundament für das Kunstempfinden gewonnen.

Der im Gedicht *Die Flucht*<sup>527</sup> zur Christusfigur im „Frühlingsgarten“ stilisierte Jüngling erlebt das Reif- und Mannwerden als sinnliche und erotische Versuchung in einer sensuell angespannten Situation („Die Nacht ist reicher / An Düften als je der leuchtende Tag [...]“<sup>528</sup>). Die Anwesenheit des völlig unterwürfigen Mädchens verkörpert die erotische Verlockung

---

<sup>525</sup> MG, S. 32.

<sup>526</sup> MG, S. 32.

<sup>527</sup> MG, S. 95.

<sup>528</sup> MG, S. 95.

und erweckt im Heranwachsen sexuelle Triebe, wobei sich das Aggressionspotential des jungen Mannes entfesselt. Gewaltdrohungen begleiten die illusorische, jedoch militante Verteidigung des maskulinen Individuums gegen die Übermacht der Triebe und gegen den Verlust der Unschuld („Und lässig hebt er die blinkende Schneide. / Was thust du meiner Ruhe zu Leide?“). Wenn das Mädchen ein Zeichen der Demut setzt und seine Füße küsst, wird dem Jüngling die Unsinnigkeit seines Unterfangens und die heiteren Seiten des Lebens klar („Mich wollte das nervige Leben packen, / Und ich fürchte mich, wenn die Sonne scheint.“<sup>529</sup>). Auch in *Liebe und Tod*<sup>530</sup> wird der Eros, wie übrigens vor allem am Beispiel von Schaukals Prosa zu zeigen sein wird, als Bedrohung des Lebens dargestellt.

Nicht nur die stark poetisierte Figur des Jünglings wird in *Meine Gärten* ins Bewusstsein gehoben. Das dichterische Ich stilisiert sich des Öfteren in die Rolle eines starken Mannes, dem die Gestalt des Ritters verliehen wird (*Reiten*<sup>531</sup>) und es erlebt einen Rückfall in atavistische Männlichkeitsprojektionen. Die mit phallischen Symbolen gespickten Texte schildern die Abenteuer und Erfahrungen des maskulinen Individuums auf seinem Ritt durch die Welt („Die Burgen luden ihn ein / Mit Zinnen und Fahnen“<sup>532</sup>).

Als Kontrastfolie zur vorangehenden, bei Schaukal stark ausgeprägten ästhetischen Erhöhung der triebhaften Natur des Menschen sei ein Gedicht angeführt, das trotz all dem die Existenz eines im religiösen Sinne reinen Wesens vorwegnimmt und zum Gegenstand poetischer Betrachtung macht, nämlich *Sehnsucht nach dem Engel*:

Ich möchte mit Gottes Engel ringen  
Und überwältigt sinken,  
Seine hohen, heiligen Blicke trinken,  
In seine Siegeraugen mit staunenden Fragen  
dringen.<sup>533</sup>

Schaukal hat hier – ähnlich wie Rilke – die vieldiskutierte Figur des Engels in sein religiös-ästhetisches Konzept eingefügt. Der Engel ist bei Schaukal als Vermittler zwischen der Menschenwelt und der Welt Gottes völlig ins Idyllische entrückt. Er fungiert keineswegs als Überbringer göttlichen Heilsversprechens, die Begegnung mit ihm hat einen rein

---

<sup>529</sup> MG, S. 96.

<sup>530</sup> MG, S. 99.

<sup>531</sup> MG, S. 22.

<sup>532</sup> MG, S. 22.

<sup>533</sup> MG, S. 45.

ästhetischen Charakter. Das dichterische Ich erhofft sich von der üblicherweise erwarteten Heilsbotschaft des Engels eher ein sanftes, schönes Spiel, ein arrangiertes Ringen, das den potentiellen Erlösungs- und Rettungsakt verharmlost. Die ästhetischen Projektionen beginnen mit einer extrem stilisierten Rhythmisierung des Engelbildes und enden mit dem Rückfall des Ichs in die ästhetische Passivität, die sich unter anderem durch den zur Monotonie tendierenden Haufenreim äußert. Besonders wertvoll ist an der Begegnung mit dem Engel die Emotionalität, das plötzliche, zum Greifen nahe Schöne. Auch in diesem Fall überlebt bei Schaukal einer der am meisten banalisierten Auswüchse der Religiosität, der Engel, nur als ästhetisches Phänomen.

Die Idealisierung betrifft nicht nur die ästhetisch vereinnahmte Figur des Engels, sondern auch die Hypostase des Engels, das Kind, welches die moralische Reinheit und das spirituelle Streben repräsentiert. Sowie in der frühen Lyrik figuriert auch im Gedichtband *Meine Gärten* die bei Schaukal häufig vorkommende Gestalt des Kindes (*Das Land der Kinder*<sup>534</sup>) als unverdorbenes Geschöpf und Symbol der Keuschheit (*Nachtgebet*<sup>535</sup>). Hinter dem Ästheteten tritt also bisweilen der Moralist Schaukal hervor und lässt dadurch paradoxerweise die andere Facette seines Hortus exclusus, die moralische Exklusivität, aufscheinen. Die Keuschheit existiert allerdings nur in den Vorstellungen des dichterischen Ichs als Traum und Utopie. Sie repräsentiert jenen Zustand, der nicht mehr wiederhergestellt werden kann und der lediglich als dekadente Stimmung heraufbeschworen wird („Küßt mein Ohr mit Flöten und Hoboen.“<sup>536</sup>). Viel häufiger als in *Verse* thematisiert Schaukal in *Meine Gärten* den Verlust der Unschuld (z.B. im Gedicht *Wie schade*<sup>537</sup>).

In einigen Gedichten des Lyrikbandes *Meine Gärten* werden Kunstreiche geschaffen, bei denen sowohl der inhaltliche Bezug zur Religiosität als auch der religiöse Habitus abgeschwächt sind oder sogar ganz fehlen. Solche ästhetischen Räume gestalten sich als Versatzstücke und Rumpelkammern längst vergangener Zeiten und sie beruhen auf der Ästhetik der Kostbarkeit, auf der exzessiven Nennung von quasi-prunkvollen Gegenständen und erlesenen Vorstellungen, die die Vergangenheit als Reservoir von Motiven und Stoffen

---

<sup>534</sup> MG, S. 36.

<sup>535</sup> MG, S. 43.

<sup>536</sup> MG, S. 43.

<sup>537</sup> MG, S. 51.

benutzt, wodurch aber die Möglichkeit der Sinnstiftung in solchen lyrischen Texten verschlossen zu sein scheint. Derart verfährt Schaukal im Gedicht *Rococo*:

Schwere silbergraue Portièren,  
Weiße Göttergestalten mit großen, leeren  
Augen, verschlafne Konsolenuhren,  
Zierliche Porzellanfiguren  
Auf Marmortischen mit goldenen Beinen,  
Schwarze Katzen, aus grünen Steinen  
Lüstern blinzeln, auf hohen Kaminen,  
Weiche Causeusen hinter Gardinen,  
Und ein Spinett und eine Gavotte  
Aufgeschlagen, und einer Cocotte  
Zierliche Nagelspur auf dem Papier,  
die damals in üppiger Schlankheit hier  
Saß und spielte mit hochgezogenen  
feinen Brauen, mit großen, verlogenen  
Blauen Augen, mit puderbestäubten  
Locken, vor Herrn, die ans Irdische glaubten  
Und an den Huruimmel auf Erden,  
Die mit Spitzenmanchetten und halben  
Geberden  
Ihr Kräuseljabot aus den Westen zogen  
Und schlanke Rohre träumend bogen  
Mit Silberknäufen und Freiherrnkronen,  
Die mit dem Parfum der Sonnenzonen  
Ihre heimlichen, zärtlichen Aventüren  
feuchteten und mit gewandten Alluren  
Den alten Gott in die Grube legten,  
Über die sie sich schwächling und höflich bewegten  
In kleinen Schritten, mit schmerzenden Worten –  
– Wer öffnet mit die verriegelten Pforten  
Zu dieser Welt der blassen Nüancen,  
Der Madrigale und Medisancen?<sup>538</sup>

Der hier porträtierte Rokoko-Salon ist mit seiner ausgesprochen erotischen Atmosphäre eine der Geschichte entrissene Sphäre der Sinnlichkeit und der aristokratischen Pose. Heraufbeschworen wird ein längst vergessenes, angesichts des hier entworfenen Milieus und der angesprochenen Kunstepoche (Rokoko) aber durchaus reales Bild: Die lasziven Frauen und die lusternen Männer verschmelzen mit den Requisiten des Salons und verwandeln sich in lebende Ornamente des schwülen Raumes. Die Zuwendung zur Vergangenheit, die eher als Spiel mit der Vergangenheit zum Ausdruck kommt<sup>539</sup>, erfolgt infolge der Entwurzelung des Individuums. Die einzige religiös motivierte und in diesem Kontext ahistorische

---

<sup>538</sup> MG, S. 46–47.

<sup>539</sup> Vgl. Otto Mann, S. 85.

Anspielung, die nicht einfach nur so nebenbei erklingt, bezieht sich auf die Tötung Gottes durch die Sinnlichkeit und Amoralität des Ambientes.

Die begrifflich-semantiche Ordnungsstruktur des Textes kann sicherlich – atomisiert wie sie ist – mittels intensiver analytischer Textarbeit erschlossen werden. Der Text ergibt durchaus einen Sinn, aber zugleich wirken die einzelnen Segmente unverständlich, denn sie entbehren des eindeutigen Zusammenhalts. Gotthart Wunberg<sup>540</sup> betrachtet die Unverständlichkeit als einen der Grundzüge der lyrischen Texte seit der Jahrhundertwende. Die Tatsache, dass die moderne Lyrik zunehmend die Tendenz aufweist, sich der Deutung zu entziehen, hängt laut Wunberg direkt mit dem Verzicht auf das mimetische Verhältnis zur Wirklichkeit zusammen. „Nur noch der Konstrukteur des abgeschlossenen, also verriegelten Gebäudes selbst besitzt allenfalls den Schlüssel für die poetische Architektur, die er entworfen hat.“<sup>541</sup> Diese Auffassung korreliert mit jenem thematischen Strang von Schaukals Lyrik, den eben das Gedicht *Rococo* repräsentiert.

Schaukal war sicherlich kein Enigmatiker, dessen Hauptanliegen es sein muss, ein abstraktes, unverständliches Konstrukt mit nachvollziehbaren funktionalen Bezügen, aber ohne inhaltlich konsistente Gebilde zu präsentieren. Ein inhaltlich konsistentes Gebilde kann aber in *Rococo* – wie oben gezeigt – trotzdem entdeckt werden. Schaukal war also ein Hermetiker. Sein Text bietet anstelle eines mimetischen ein neues, hermetisches Bild. Die neue Mimesis speist sich aus dem Historismus und Wunberg spricht diesbezüglich von der Lexemautonomie.<sup>542</sup> Die Lexemautonomie ist im Gedicht unschwer auszumachen. Durchgehend erfolgt im Text die Aufzählung von kostbaren Gegenständen, die sich auf die ornamentalische Ausstattung des Innenraums oder auf die sinnliche Fundierung seiner Hauptprotagonisten beziehen. Die Aufgabe der kostbaren Requisiten ist, die nicht mehr existierende, trotzdem für die Sinne gut rekonstruierbare Welt zu evozieren. Ihr Wert besteht eben in ihrer Fremdheit, in der Entfernung von der überprüfenden Instanz, dadurch in der Entfernung von ihrer tatsächlichen Bedeutung<sup>543</sup>, deswegen tauchen im Text fremd anmutende, oft französische Bezeichnungen.

---

<sup>540</sup> Vgl. Gotthart Wunberg, Hermetik – Änigmatik – Aphasie, in: Ders., *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Gunther Narr, 2001, S. 46–54.

<sup>541</sup> Vgl. Wunberg, S. 50.

<sup>542</sup> Vgl. Wunberg, S. 55f.

<sup>543</sup> Vgl. Wunberg, S. 65.

Auffallend ist auch die rekonstruierende, naturalistisch detailverliebte Beschreibung der Rokoko-Szenerie, die ein vollends dekadentes Weltbild abgibt. Die Welt setzt sich nur aus Partikeln zusammen. Die sich verselbständigenden Lexeme („Portièren“, „Konsolenuhren“, „Gavotte“, „Kräuseljabot“ usw.) bestehen eher auf Texturen.<sup>544</sup> Sie sind semantischen Feldern zuzuordnen, wobei aber ihre Deutung der Assoziation des Lesers freigegeben wird.

*Rococo* ist eines der zahlreichen Gedichte Schaukals, die die Vergangenheit wachrufen und die sich dabei der Verselbständigung der Lexeme bedienen. Ein ähnliches Verfahren kann man z.B. im Gedicht *Wünsche*<sup>545</sup> beobachten, in dem die Musik als Vermittler der Vergangenheit agiert („Leise Musik aus fernen goldenen Harfen, / Sehnsuchtsklagende Cremoneser-Geigen, / Schwarze Sklaven in harrendem Ehrfurcht- / Schweigen [...]“<sup>546</sup>). Auch hier wird die kataloghafte Auflistung von kostbaren und fremden Gegenständen vorgenommen („Krystallkaraffen“, „Rosen über Eisbärfellen“, „Silberhörner, aus denen Früchte quellen“, „Persergewebe“<sup>547</sup>).

Grundsätzlich gilt, dass der ästhetische Topos des Gartens im Lyrikband *Meine Gärten* unterschiedliche Gestalt annimmt. Reflektierende Betrachtungen werden begleitet von mystischen Visionen, der Vergöttlichung der Kunst, kultischen Spielen und ästhetischen Ritualen, der autoritären oder still kontemplativen Überhöhung des dichterischen Ichs. Es werden künstliche, ästhetisch ausgerichtete Räume und Reiche errichtet, deren Sinn in der Abkapselung von der nichtästhetischen, nivellierten Menschenmenge besteht. Das typisch Schaukalsche Verfahren ist allerdings der dauerhafte Hinweis auf die Grenzphänomene ästhetischer Welten. Das dichterische Ich versucht dauernd eine Grenze zwischen Innen und Außen zu ziehen. Diese Grenzziehung gleicht nicht selten einem symbolischen Akt des Ausschlusses aus der elitären Sphäre der Kunst. Insgesamt kann man feststellen, dass die Etablierung der ästhetischen Religiosität eine völlig neue Formensprache erfordert, der sich Schaukal bei der Erhebung der Kunst zum sekulären Absolutum gekonnt bediente.

---

<sup>544</sup> Vgl. Wunberg, S. 114.

<sup>545</sup> Vgl. Wunberg, S. 50.

<sup>546</sup> Vgl. Wunberg, S. 50.

<sup>547</sup> Vgl. Wunberg, S. 50.

### 5.3 *Tristia* (1898) – „Noch schöpf´ ich Lust aus meinen leidenden Gebärden!“

Der Gedichtband *Tristia*<sup>548</sup>, der unmittelbar auf die Lyrikammlung *Meine Gärten* folgte, ist wohl Schaukals ambivalentestes Werk der 1890er Jahre. Der Dichter tritt hier zum ersten Mal deutlich aus seinem Hortus exclusus heraus, trotzdem bekennt er sich immer noch zu seinem ästhetischen Elitismus („Gib dich nicht der Menge!“<sup>549</sup>, „In die Welt der Lügen / Wirf dein lautes Nein!“<sup>550</sup>). Obwohl dieser Lyrik sogar ein gewisses Siegerethos nicht abzusprechen ist (*Der Sieger*<sup>551</sup>), rückt vor allem das allanwesende und namengebende Motiv des Leidens eindeutig in den Vordergrund. Die bereits in den Titel einbezogene Anspielung auf die „traurigen Dinge“ lässt zugleich Parallelen zu den poetischen Briefen Ovids erkennen, die der römische Dichter im Exilort Tomis am Schwarzen Meer schrieb. Auch Schaukal erlebt nun seine Verbannung ins Reich des Ästhetischen als Leidensgeschichte.

In *Tristia*, der Lyrik der stillen Leiden, wird die Motivik der früheren, im dekadenten Ton gehaltenen Gedichtbände *Verse* und *Meine Gärten* weiterentwickelt, insbesondere die Motive des Gartens, des Kindes oder des Jünglings, der Nacht, des Traums, des Hafens und des Meeres. Beibehalten wird zum Teil die dekadente Morbidität (*Der Tod*<sup>552</sup>), wobei der Kunst die Rolle zukommt, den Tod zu bannen und das Leben zu verteidigen. Die *Décadence* verliert hier deutlich an Kraft, aber das dichterische Ich behauptet sich immer noch in der Verfallrhetorik („Noch schöpf´ ich Lust aus meinen / leidenden Gebärden!“<sup>553</sup>).

Auffallend ist aber auf den ersten Blick die Vorwegnahme und die bereits in den ersten Gedichten dargebotene poetische Vereinnahmung eines anderen Publikums als des eigenen, in Selbstreflexionen versunkenen dichterischen Ichs. Dieses Ich führt unversehens jene Form der Kommunikation mit einem Du (*Du*<sup>554</sup>) vor, von der es sich Verständnis erhofft. Im einleitenden, mit dem lateinischen Gruß *Ave*<sup>555</sup> überschriebenen Gedicht kann man sich

---

<sup>548</sup> Richard Schaukal, *Tristia. Neue Gedichte aus den Jahren 1897–1898*, Leipzig 1898.

<sup>549</sup> *Tristia*, S. 40.

<sup>550</sup> *Tristia*, S. 41.

<sup>551</sup> *Tristia*, S. 93.

<sup>552</sup> *Tristia*, S. 70–71.

<sup>553</sup> *Tristia*, S. 71.

<sup>554</sup> *Tristia*, S. 97.

<sup>555</sup> *Tristia*, S. 1.

auf Grund der metaphorisch verschlüsselten Anrede eine fassbare Vorstellung von diesem Du, also vom beabsichtigten Publikum, machen:

Aus der klagenden Weise meiner Lieder  
Kannst du dir von meinem verdorbenen Leben  
Wie mit Wünschelruten die Kunde heben,  
Beugst du mit Liebe dich und Andacht nieder.<sup>556</sup>

Die dekadente Sensitivität wird also in *Tristia* nicht nur als Hauptmerkmal des Dichterdaseins hervorgekehrt, erwartet wird sie demzufolge auch vom Leser. Man geht davon aus, dass der Leser imstande ist, instinktiv und mit enormer Sensibilität („mit Wünschelruten“) an den Text heranzugehen und die seelischen Vorgänge angemessen auszulegen. Der rein bildhafte Ausdruck und der abstrakt-ästhetische Duktus der frühen Lyrik werden von den immanenten Anreden und der Kontaktfreudigkeit allmählich abgelöst. Diese Tendenz macht sich auch auf der formalen Ebene bemerkbar. Es handelt sich um einen äußerst kunstfertigen, stellenweise volksliedhaften Ton, der sich durch eine relativ hohe metrische Regelmäßigkeit auszeichnet: durch drei- bis fünfhebige Trochäen oder Jamben, drei- bis vierzeilige Strophen mit Paar-, Kreuz-, aber auch Haufenreimen, wobei auf den in die ersten Gedichtbände eindringenden freien Rhythmen verzichtet wird. Immer deutlicher mischt sich die Emphase in die Komposition der Gedichte:

Hab´ Erbarmen, warte!  
Meine Geißel sieh!  
Störrisch gegen harte  
Streiche bleibt das Vieh!<sup>557</sup>

Die ästhetische Überheblichkeit weicht mehr und mehr der Sentimentalität, die sich der Erinnerung (*Erinnerung*<sup>558</sup>) und des Traums (*Ein Traum*<sup>559</sup>) als mystisch-romantischen Verfahrens bedient, wie z.B. im Gedicht *Meiner Mutter* („Nur manchmal in meine Träume dringt / Aus vergangenen Tagen ein Läuten.“<sup>560</sup>). Das einsame Verweilen und Erinnern in der ästhetisch angelegten Welt erlebt man bisweilen als Last, denn das dichterische Ich gibt zu, es sei „einsam in der Gitterzelle“.<sup>561</sup> Das Konzept der dekadenten Selbstbeobachtung und der

---

<sup>556</sup> *Tristia*, S. 1.

<sup>557</sup> *Tristia*, S. 17.

<sup>558</sup> *Tristia*, S. 10.

<sup>559</sup> *Tristia*, S. 7.

<sup>560</sup> *Tristia*, S. 2.

<sup>561</sup> *Tristia*, S. 14.

Seelenanalyse<sup>562</sup> wird aber bei weitem nicht fallen gelassen. Die Seele erscheint hier – in narzisstischer Bildersprache – als tiefer Brunnen (*Der Brunnen*<sup>563</sup>), deren vermitteltes Abbild Unruhe und Enttäuschung stiftet (*Einst*<sup>564</sup>). Anschließend macht sich Resignation breit („Tritt zu und tritt mir die Seel´ entzwei. / Den Kampf hab ich aufgegeben“<sup>565</sup>). Das Motiv des Verlustes und das Motiv der Abwesenheit potenzieren jedes dargestellte Phänomen, das nur als Reflex des Vergangenen nachvollziehbar ist und in Form von Erinnerungsfetzen zum Vorschein kommt. Sie wird am Beispiel der Muschel als Symbol der glücklichen, nur mittels der magischen Naturkräfte erfahrbaren Vergangenheit im gleichnamigen Gedicht<sup>566</sup> aufgezeigt. Der Hortus exclusus als Projekt ästhetischer Exklusion scheint nun zum Scheitern verurteilt zu sein.

Eine melancholisch-sentimentalische Grundstimmung durchzieht auch weitere Gedichte (*An der englischen Küste*<sup>567</sup>, *Am Strande*<sup>568</sup>, *Weinen*<sup>569</sup>). Die äußerst stilisierten Gebärden, für die vor allem die omnipräsente, vom Träumberblick begleitete Müdigkeit sorgt, passen gut in die paralische Natur hinein, in welcher die üblichen Requisiten wie schwarze Kähne, Schwäne, Schlangen, welche Rosen vorherrschen und die Illusion der gekünstelten Schönheit, der Erstarrung, des Todes, der Versuchung und allem voran der Resignation erzeugen (*Resignation*<sup>570</sup>). Die Resignation rührt daher, dass das wahre Dasein im Angesicht der davonlaufenden Zeit unerreichbar ist und das dichterische Ich zur Verzweiflung veranlasst:

Meine Tage stehn vor mir in langen  
Grauen Reihen, müde und gebleicht.  
[...]  
Meine Sehnsucht hat verweinte blaue  
Kinderaugen, langes blondes Haar.  
Und mit grausam stummer Neugier schaue  
Ich sie an und die ergebn Schar.<sup>571</sup>

---

<sup>562</sup> Vgl. Kafitz, S. 194f.

<sup>563</sup> Tristia, S. 3.

<sup>564</sup> Tristia, S. 4.

<sup>565</sup> Tristia, S. 30.

<sup>566</sup> Tristia, S. 33.

<sup>567</sup> Tristia, S. 21.

<sup>568</sup> Tristia, S. 38.

<sup>569</sup> Tristia, S. 19.

<sup>570</sup> Tristia, S. 36.

<sup>571</sup> Tristia, S. 39.

Das im oben zitierten Gedicht entworfene Konzept des Verfalls entspricht zum großen Teil dem von Bauer definierten Dekadenz-Begriff<sup>572</sup> und der laut Kafitz einseitigen und verzerrenden, überdies pathologisierenden Auffassung der *Décadence*.<sup>573</sup> Das Einzelindividuum tritt hier mit seinem geschärften Instinkt für Verfall in den Vordergrund. Andernorts hat es für seine Zeit und den allgemeinen Zivilisationsverfall nur stolzen Hohn übrig und gebärdet sich als Opposition gegen das durch Pragmatismus geprägte Denken des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wenn es „der Zeit [...] ins Runzelantlitz speien [möchte]“.<sup>574</sup>

Die Wirklichkeit stellt sich dem Individuum in Kontrasten und Gegensätzen dar („Leben, ich grüß’ dich!“ [...] „Leben, ich büß’ dich!“<sup>575</sup>), wobei der barockisierende, antithetische Aufbau die Orientierungslosigkeit des modernen Individuums erkennen lässt. Die Struktur der Verse weist immer häufiger einen diskursiven und argumentativen Duktus auf. Das Individuum wirft viele Fragen auf (*Wozu?*<sup>576</sup>) und es stellt Reflexionen an (*Erwägung*<sup>577</sup>). Unter Anwendung des umgewandelten Gartenmotivs werden Zweifel am „stille[n] Verständigsein“<sup>578</sup>, an der Mystik, geäußert, im Gegensatz zur Masse („Leute wollen die Worte.“<sup>579</sup> Zugleich wird die Überzeugung ausgesprochen, dass die Worte Lügen und dass die Schlüssel zur Pforte gewahrt werden müssen. Trotz der Ausweglosigkeit und der Unerträglichkeit des Lebens, trotz dem Leiden am Leben, wird immer wieder die Sehnsucht nach Rettung ausgedrückt (*Erlösung*<sup>580</sup>). Infolgedessen fungiert eben die Kunst als Medium der Verwandlung der Wirklichkeit, die die Ganzheit wiederherstellt.<sup>581</sup>

Von besonderer Signifikanz ist der deutliche Wandel, der die religiöse Thematik betrifft und der einer Regression gleichkommt. Die in *Verse* und *Meine Gärten* herauskristallisierten religiös-ästhetischen Positionen werden in *Tristia* erheblich revidiert. Infolge der Rückbildung der Kunstreligion demonstriert das dichterische Ich die Erneuerung des ursprünglichen

---

<sup>572</sup> Vgl. Bauer, S. 264.

<sup>573</sup> Vgl. Kafitz, S. 155f.

<sup>574</sup> *Tristia*, S. 72.

<sup>575</sup> *Tristia*, S. 10.

<sup>576</sup> *Tristia*, S. 25.

<sup>577</sup> *Tristia*, S. 28.

<sup>578</sup> *Tristia*, S. 25.

<sup>579</sup> *Tristia*, S. 25.

<sup>580</sup> *Tristia*, S. 15.

<sup>581</sup> Vgl. Kafitz, S. 79.

christlichen Glaubens, wie er z.B. im Gedicht *Auf allen Wegen*<sup>582</sup> zutage tritt („Da kam ein mildes Hauchen über mich, / [...] / Wie Gottes Finger war´s, der über meine Stirne / strich, / Und dessen kühlen sanften Trost kein Sturm verweht.“<sup>583</sup>). Im Gedicht *Mit meinem Gott allein*<sup>584</sup> wird die Paradoxie, die sich aus dem Nebeneinander von Glauben und ästhetischer Gottlosigkeit ergibt, noch durch die an Gott gerichteten Bitten verstärkt („Laß mir, mein Gott, den Träumerblick, / Das Fragen in die Ferne. [...] Und was ich zürnend mir geraubt, / Daß laß mich sagen.“<sup>585</sup>). Die erneute Hinwendung zu Gott ist durchaus begründbar: ein starkes Bedürfnis nach Verankerung und Hierarchie, die infolge der Nivellierung aller Werte<sup>586</sup> und ihrer Austauschbarkeit in der modernen Welt verloren gegangen sind und die offensichtlich nicht einmal die ästhetische Welt zu bieten hat.

Ein spezifisches thematisches Augenmerk liegt daher auch auf der historischen Verortung der Grundstruktur des Buches. In *Tristia* lassen sich unzählige mittelalterliche Bezüge herstellen, das dichterische Ich projiziert sich in mannigfaltige Figuren in mittelalterlicher Aufmachung. Allen diesbezüglichen Texten ist eines gemeinsam: Sie weisen eine starke Tendenz zur Hierarchiebildung und Verherrlichung der Kunst auf. Egal ob in untergeordneter oder übergeordneter Position, als Ritter oder Page, man steht im Dienst einer höheren Idee, eines höheren Wesens, mit dem man in einer einzigartigen Gemeinschaft der Liebe verbunden ist:

Doch willst du mir´s verraten,  
Daß ich ein König bin,  
Dann schenk mir bald die Staaten,  
Du kleine Königin! –<sup>587</sup>

In *Dank*<sup>588</sup>, einer Dornröschen-Variation, zeigt sich der stilisierte Ritter vollends von seiner märchenhaften Seite, indem er als Befreier und anschließend Sklave der zum ewigen Schlaf verurteilten Prinzessin auftritt. Im Gedicht *Frau Minne*<sup>589</sup>, in dem das Phänomen der Liebe

---

<sup>582</sup> *Tristia*, S. 5.

<sup>583</sup> *Tristia*, S. 5.

<sup>584</sup> *Tristia*, S. 8.

<sup>585</sup> *Tristia*, S. 8.

<sup>586</sup> Vgl. Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele, Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993.

<sup>587</sup> *Tristia*, S. 55.

<sup>588</sup> *Tristia*, S. 22.

<sup>589</sup> *Tristia*, S. 51.

durch seine Personifizierung ins Abstrakt-Bildhafte gewendet wird, kommt speziell die Erfahrung des Einsseins zum Ausdruck. Das dichterische Ich, zum Vasallen des Königs Frühling stilisiert, wirbt um die Prinzessin („Ich hab ein Lehen und ein Wappen / Und einen Glauben und ein Schwert.“<sup>590</sup>). Bei der Schilderung des geistigen Werdeganges des Künstlerindividuums samt Wendepunkten und Riten (auf der Darstellungsebene ist es z.B. der Ritterschlag) treten seine Hoffnung und Weltoffenheit, sein Ungestüm und Vitalismus in Form von Aufbruchsstimmungen in den Vordergrund.

Im Dialog-Gedicht *Der von der Halde*<sup>591</sup> meldet sich eine ausgeprägte Künstlergestalt zu Wort, die im Gegensatz zum Ritter aus *Frau Minne* den dekadent anmutenden Verlust von Kontinuität offen bekundet („Das alte Nest der Väter ist zerfallen [...]“<sup>592</sup>) und ein Bekenntnis zur unabhängigen Künstlerexistenz ablegt („Ich kannte keinen Meister je [...]“<sup>593</sup>). Der von der Halde, eine Postfiguration Walthers von der Vogelweide, erklärt dem Herzog, weshalb er in seinem Gefolge nicht bleiben kann. Er ist nämlich ein Sänger und von daher mag er die Freiheit. Das Lied von seiner Lust zu singen überzeugt schließlich auch den Herzog, der ihm die Erlaubnis erteilt, wegzuziehen. Die Kunst zeigt hier eine größere Kraft als die Machteliten, wenn sie über ihre Marotten weit hinausgeht. In einem anderen poetischen Dialog, *Knabe und Herrin*<sup>594</sup>, erscheint die Kunst wiederum als Wundermittel und Medium der Liebe. Ein junger Sänger liebt eine hohe Dame der Gesellschaft und erzählt ihr von seiner Kunst. Sie wird durch die Kunst des Knaben auf seltsame Art und Weise verjüngt und paradoxerweise mit dem Tod versöhnt. Dann ist sie „die Frau nicht mehr, die gereift vor dem / Herbste bangt.“<sup>595</sup> Sie lehnt zwar das Liebesangebot eines Unreifen milde ab, aber zugleich eröffnet sie ihm den Weg zur Reifung und Männlichkeit, sie lässt ihn für den Kampf mit Waffen ausrüsten und schickt ihn – im übertragenen Sinne – in den Kampf.

Schaukal zeigt sich hier insgesamt als poetischer Eklektiker und Dilettant<sup>596</sup>, der aus der historischen Welt interessante Fakten auswählt und darstellt.

---

<sup>590</sup> Tristia, S. 52.

<sup>591</sup> Tristia, S. 56–59.

<sup>592</sup> Tristia, S. 56.

<sup>593</sup> Tristia, S. 58.

<sup>594</sup> Tristia, S. 84–91.

<sup>595</sup> Tristia, S. 84.

## 5.4 *Tage und Träume* (1899) – parallel gemalte Doppelbilder

In dem seiner Ehefrau Fanny zugeeigneten Gedichtband *Tage und Träume*<sup>597</sup> tritt die dekadente Grundstimmung der Werke Schaukals aus den 1890er Jahren deutlich in den Hintergrund („Weich doch von mir, du dumpfe Qual, / verworren und verwirrend!“<sup>598</sup>). Schaukal kreiert hier die Atmosphäre zarten Glücks und verstehender Zuneigung. Davon ausgehend, werden die bewährten Topoi der *Décadence* mit den Auswüchsen romantischer Träumerei („Schwarz und schwer schweigt rings der Wald. / Oben stehn die Sterne.“<sup>599</sup>), mit Erinnerungen und Reflexionen vermischt.

Insgesamt zeigt sich Schaukal in *Tage und Träume* von der nachdenklichen Seite, wesentlich weniger ist er auf die Expansion des Ästhetischen bedacht. Im Gedicht *Wozu?*<sup>600</sup>, das eindeutig als reflexive Lyrik einzustufen ist, werden beinahe in barocker Manier Kontraste und Gegensätze gegeneinander ausgespielt („Zürnen und Zagen“, „Hoffen und Hassen“ etc.), welche sich aber, ähnlich wie im Titel des Gedichtbandes, nicht nur durch Alliteration miteinander zu einer Einheit verbinden lassen. Die Tag- und Traumseite des Lebens stellt gewissermaßen eine Einheit dar und die angedeuteten Gegensätze werden im Leben und durch das Leben aufgehoben, wobei das Leben selbst als Vorbereitung auf den Tod, ja Weg in den Tod erscheint. Diese Erwägungen breitet Schaukal in üppiger Bildhaftigkeit und Metaphorik vor dem Leser aus. Das Leben wird beispielsweise mit dem Ton, der voll erklingt und im Augenblick des Todes wieder verklingt, verglichen. Eine ähnliche Gestalt, nämlich den antithetischen Aufbau, nehmen auch die Gedichte *Unrast*<sup>601</sup> und *Vor dem Gewitter*<sup>602</sup> an, in denen weitere Kontrastbilder zur Darstellung kommen (Ruhe und Kraft, Wanderrast und Aufstieg, Stille und Regen, Stille und Herz). Diese Gegensätze zeichnen sich durch eine horizontale bzw. vertikale Dimension, oder aber durch eine von außen nach innen bzw. eine von innen nach außen weisende Richtung aus.

---

<sup>596</sup> Vgl. Wunberg, S. 70.

<sup>597</sup> Richard Schaukal, *Tage und Träume*. Leipzig 1899.

<sup>598</sup> TT, S. 37.

<sup>599</sup> TT, S. 8.

<sup>600</sup> TT, S. 11.

<sup>601</sup> TT, S. 30.

<sup>602</sup> TT, S. 31.

Im Nachsinnen und Erklären wandeln sich Worte zu Bildern. In einer Reihe von Gedichten, welche verschiedene abstrakte Sachverhalte zum Thema haben, greift Schaukal oft zur Allegorie. Im Gedicht *Immer wieder*<sup>603</sup> bedient er sich bei der allegorischen Darstellung der Vernunft eines Tableaus, in dessen Zentrum „das scheußliche kaltfingrige Weib“<sup>604</sup> steht, das den Frühling tötet. Allegorische Züge weist auch das Gedicht *Vogels Rat*<sup>605</sup> auf, in dem der von allem Irdischen befreite Flug eines Vogels als vorbildhafter Lebensentwurf in Erscheinung tritt. Im Gedicht *Die Schicksalstunde*<sup>606</sup> gleicht das Leben dem gefährlichen Auf-dem-Stege-über-das-Wasser-Gehen und es wird mit Einsicht verbunden. Das plötzliche Erkennen des prinzipiellen Lösungsweges, der trotzdem mystisch verschlüsselt bleibt, hängt mit der Selbsterkenntnis zusammen, die erst durch die Gefahr, durch die nahe, für den Homo narcissus markierte Wasserfläche, möglich wird. Aphoristische Knappheit und identischer Reim prägen wiederum den beinahe lehrhaften Sprachduktus einiger Gedichte (*Weise-Werden*<sup>607</sup>, *Die Sonne*<sup>608</sup>):

Greise versöhnt sie,  
an der Dinge scharfe Kanten gewöhnt sie,  
mit Strahlen krönt sie.<sup>609</sup>

Sehr oft sind es diverse rurale Landschaften, die zu den Erwägungen Anlass geben (*Das Kornfeld*<sup>610</sup>, *Mondschein*<sup>611</sup>). Bezeichnenderweise werden dann die Motive aus älteren Gedichtsammlungen aufgegriffen, wodurch der Wanderer durch ästhetische Landschaften aus der Lyriksammlung *Verse (Wanderer*<sup>612</sup>) eine Verwandlung in den romantisch anmutenden Wanderburschen erfährt. Auch in *Ausfahrt*<sup>613</sup>, einem von Symbolen der Kunst und des Todes durchwobenen Gedicht, werden die zentralen Topoi der Sammlung *Meine Gärten* wieder aufgenommen, genauer die Topik des Strandes. In diesem Text werden das

---

<sup>603</sup> TT, S. 21.

<sup>604</sup> TT, S. 21.

<sup>605</sup> TT, S. 18.

<sup>606</sup> TT, S. 29.

<sup>607</sup> TT, S. 7.

<sup>608</sup> TT, S. 14.

<sup>609</sup> TT, S. 14.

<sup>610</sup> TT, S. 6.

<sup>611</sup> TT, S. 17.

<sup>612</sup> TT, S. 10.

<sup>613</sup> TT, S. 19.

Herausgerissenwerden aus der Geborgenheit der Kunst und der Weg in die öde Wirklichkeit folgendermaßen geschildert: „Lebt wohl, ihr Gartenlüfte [...]. „Aus rosenblühenden Gärten / wollen wir Unversehrten / in nebelkaltes Land“<sup>614</sup>. Diese Thematik wird im Gedicht *Ein Tag*<sup>615</sup> fortgesetzt und weiter entfaltet („Es kam ein Tag, an dem ich anders dachte, / an dem ich meinen höchsten Traum verriet [...]“<sup>616</sup>). Nur mit Schmerz und pathetischem Seufzer steuert das dichterische Ich auf den pragmatischen Alltag und die Realität zu. Die anschließende Ankunft im Alltag ruft eine Ernüchterung und zugleich den Zwang hervor, „in den Garten von einst“<sup>617</sup> zurückzukehren.

Aus diesem Zustand heraus, aus der verträumten, zur Müdigkeit und Melancholie führenden Sehnsucht, entwickelt sich das Gefühl, dass die zur stilisierten Gebärde erstarrte Vergangenheit etwas nicht mehr Wiederzubringendes ist, das Gefühl des Altwerdens und Altseins (*Damals*<sup>618</sup>). Dabei wird das Thema der Zeitlichkeit des Daseins und die Wandelbarkeit der menschlichen Existenz immer wieder aufgegriffen und durchgespielt, etwa im Gedicht *Der Greis hinter dem Knaben*:

Geh in deinen leichten lichten  
lose wallenden Gewändern!  
Geh mit deinen bunten Bändern,  
selig noch in Traumgesichten!

Geh dem trüben Tag entgegen  
Mit den großerhobenen Händen.  
Glaub an seinen schweren Segen . . .  
Jäh wird doch dein Singen enden.

[...] <sup>619</sup>

Die Anapher, die auf dem imperativisch gebrauchten und bedeutsam hervorgehobenen Verb „geh“ beruht, ist als Ergebnis einer Reflexion über die zeitliche Begrenztheit des Daseins zu verstehen. Den Hintergrund der Überlegung bildet die Annahme, dass das Individuum ein dem Spiel der Zeit unterliegendes Wesen ist. Beim Anblick eines Jungen erfolgt die Transzendierung der Knabengestalt. Das dichterische Ich vertritt nun jenes Individuum,

---

<sup>614</sup> TT, S. 19.

<sup>615</sup> TT, S. 20.

<sup>616</sup> TT, S. 20.

<sup>617</sup> TT, S. 25.

<sup>618</sup> TT, S. 12.

<sup>619</sup> TT, S. 13.

dessen Existenzform irgendwo zwischen Jugend und Alter verortbar ist. Diese Vorstellung beruht darauf, dass das Individuum sich auf eine imaginäre Reise durch die Zeit begibt und dass es sich – in kurzen, auf den Endpunkt, d.h. auf den Tod, hinauslaufenden Visionen – in der Zeit rückwärts und vorwärts bewegt.

Eine interessante Verbindung gehen die *Décadence* und der Glaube im Gedicht *Der Mensch und Gott*<sup>620</sup> ein. Die dekadent anmutende Resignation wird im Laufe eines sonderbaren Gesprächs zwischen Gott und dem Menschen zur völligen Hingabe an Gott umfunktioniert. Aber nicht nur der Mensch macht in dieser vitalistischen Vision einen Wandel durch, wenn er sich, am Ende seiner geistigen Kräfte angelangt, an Gott wendet. Gott erscheint in dieser fiktiven Konfliktsituation nämlich nicht mehr als jenes höhere Wesen, das dem Menschen sein Mitleid zuspricht. Anstatt der heilenden Worte Jesu „Steh auf und geh“ (Lukas 17, 19) wird hier dem heftigen Gott des Lebens und des Hasses folgende Aufforderung in den Mund gelegt: „Steh auf und streite.“<sup>621</sup> Diese Worte, die ebenfalls eine wunderbare Heilung, ja Neuschöpfung des Menschen, bewirken sollen, begleiten sozusagen die Geburt eines Nietzscheanischen Übermenschen aus dem Geiste der Schaukalschen *Décadence*. Sein neuer Lebenssinn ließe sich in diesem Diktum resümieren: „Zu That und Trotz, zum Stolz erschuf ich dich. / Um deines Hassens willen liebe ich dich.“<sup>622</sup> Schaukal überträgt oft seine Visionen auf die Figur des Kindes, das nicht nur das unschuldige und gottesnahe, sondern auch das formbare Wesen symbolisiert. Dementsprechend wird, in abgeschwächter Form, an einer anderen Stelle der neue Mensch Nietzscheanischen Zuschnitts in Form von Rat, der an eine fiktive Kindgestalt gerichtet wird, folgendermaßen formuliert: „Geh in den weichenden Tag / mit deinem siegenden Willen!“<sup>623</sup>

Die beinahe leitmotivisch wiederkehrende Eros-Thanatos-Thematik wie auch die reiche Frauentypologie Schaukals finden ebenfalls in *Tage und Träume* ihre Ausprägung (*Schweigen*<sup>624</sup>). Wie herausgeschnitten aus den ersten Gedichtsammlungen *Verse* oder *Meine*

---

<sup>620</sup> TT, S. 15.

<sup>621</sup> TT, S. 15.

<sup>622</sup> TT, S. 15.

<sup>623</sup> TT, S. 32.

<sup>624</sup> TT, S. 36.

*Gärten* ist das Gedicht *Capriccio* (Ein Intermezzo)<sup>625</sup>, in dem sich eine Femme fragile, die ihren Geliebten verloren hat, in sexuellen Fantasien einen neuen Mann erträumt:

Eine schmale Frau in schwarzen leichten  
Trauerkleidern liest versteckt die seichten  
Abenteuer eines Emigranten.  
Schläfrig endlich bei den interessanten  
Aventüren lehnt sie sich zurück  
in den weichen stickereibeleagerten  
schweren Armstuhl, und mit unbewegten  
schlaffen Lidern träumt sie still vom Glück.

[...] <sup>626</sup>

Die detaillierte Beschreibung der Frauengestalt und des Raumes verleiht dem Text den Anhauch von Objektivität, die sich lediglich als poetische Täuschung herausstellt. Die Spannung zwischen Traum und Realität, Trauer und Laszivität, Geste und Wahrheit, Erschlaffung und Tätigsein wird durch die zahlreichen Enjambements unterstrichen. Überdies verfeinern die dekadenten Accessoires das Ambiente und versehen es mit den Versatzstücken exotischer Welt („Ueber dicke Perser schreitet unterdessen / einer, der behaglich gut gegessen, [...]“<sup>627</sup>). Das Exotische, das für die entrückten und unerreichbaren Welten steht und dessen Medium die Figur des Emigranten ist, kann somit als Surrogat für die Transzendenz funktionieren. Im Traum, der an eine Art *Ecriture automatique*<sup>628</sup> denken lässt, der aber eher eine dekorative Gestik darstellt, wird also der enge Rahmen der tristen Realität gesprengt und ihre Grenzen werden überschritten. Die Frau entwirft das Bild eines rüstigen Mannes und überwindet, wenigstens für den Moment, die Trauer und den Schmerz über den Verlust ihres ersten Mannes.

Im Jahr 1902 ließ Schaukal eine verbesserte, um vierzehn Gedichte gekürzte und um siebenundachtzig Gedichte reichere Sammlung *Das Buch der Tage und Träume*<sup>629</sup> erscheinen, nachdem *Tage und Träume* 1901 als unzulängliches Werk von Schaukal selbst aus dem Buchhandel gezogen worden war. Die Widmungen der hinzugefügten Gedichte

---

<sup>625</sup> TT, S. 33.

<sup>626</sup> TT, S. 33.

<sup>627</sup> TT, S. 33.

<sup>628</sup> Vgl. Wolfgang Braungart, *Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen*, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 23.

<sup>629</sup> Richard Schaukal, *Das Buch der Tage und Träume*, Leipzig 1902.

lassen ihren immer stärker werdenden persönlichen Grundton erahnen. Der Dichter bezieht folgende Personen aus seinem engen Familienkreis in die Liste der imaginären Adressaten ein: Ehefrau Fanny<sup>630</sup>, Grossmutter<sup>631</sup>, Mutter<sup>632</sup>, Sohn Wolfgang<sup>633</sup>, Tante Laura<sup>634</sup> und Schwester Lotte. Die neuen Texte nehmen die Form von Erinnerungen und Abschiednehmen<sup>635</sup> oder sogar Fürbitten an:

Lass dir nicht von Tag und Thoren  
deine grossen Träume trüben,  
sollst dich in Gefahren üben,  
die nur schärfen Aug und Ohren. [...] <sup>636</sup>

Andere Gedichte stellen Bekenntnisse dar, mit denen Schaukal seine Anerkennung oder Verehrung für bedeutende Persönlichkeiten ausdrückt (u.a. Detlev Freiherr von Liliencron<sup>637</sup>, Josef Popper-Lynkeus<sup>638</sup>, Heinrich Mann<sup>639</sup>, Ferdinand von Saar<sup>640</sup>, Heinrich Vogeler<sup>641</sup>, Rainer Maria Rilke<sup>642</sup>, Karl Hans Strobl<sup>643</sup>, Franz Blei<sup>644</sup>, Marie Baronin Ebner-Eschenbach<sup>645</sup>). Häufig wird im jeweiligen Gedicht der Grundzug des Schaffens oder des Gedankengutes der betreffenden Persönlichkeit unterstrichen und porträtiert. An Arthur Schnitzler richtet Schaukal folgende Verse:

Und sind ja doch die Dinge dieser Welt  
ganz angethan, uns leidlich zu vergnügen,  
mit einem zarten Schleier so zu lügen,  
dass es uns Lächelnden gefällt. <sup>646</sup>

---

<sup>630</sup> DBTT, S. 9, 81.

<sup>631</sup> DBTT, S. 29.

<sup>632</sup> DBTT, S. 30–31.

<sup>633</sup> DBTT, S. 75.

<sup>634</sup> DBTT, S. 76.

<sup>635</sup> DBTT, S. 66, 82.

<sup>636</sup> DBTT, S. 75.

<sup>637</sup> DBTT, S. 35.

<sup>638</sup> DBTT, S. 38, 59.

<sup>639</sup> DBTT, S. 39.

<sup>640</sup> DBTT, S. 57.

<sup>641</sup> DBTT, S. 68, 96–98.

<sup>642</sup> DBTT, S. 68, 96–98.

<sup>643</sup> DBTT, S. 70–71.

<sup>644</sup> DBTT, S. 70.

<sup>645</sup> DBTT, S. 12, 118.

<sup>646</sup> DBTT, S. 36.

## 5.5 Sehnsucht (1900) – die heile, kranke Welt

Im Lyrikband *Sehnsucht*<sup>647</sup> wird Schaukals Konzept der Décadence in einen höchst persönlichen und intimen Rahmen einbettet, worauf bereits die Bezeichnung für den ersten Teil dieser Lyriksammlung (*Ich und Sie*) anspielt. Schaukals Bezugspersonen sind nun die wirkungsreichsten Frauengestalten seines Lebens – insbesondere seine Gattin Fanny und die Mutter:

Liebe Mama, wie selten ist doch das alles!  
Neben mir in junger Schlummerröte  
[...]  
friedlich und ganz erfüllt von guter Müdigkeit  
lag meine kleine Frau.<sup>648</sup>

Die anfängliche Gefühlswärme, die mit den Personen aus Schaukals engstem persönlichem Umfeld assoziierbar ist, kann aber kaum die dem Gedichtband eingeprägte Endzeitstimmung und die innere Einkehr des Individuums überschatten, die Schaukal in weiteren Abschnitten des Buches anklingen lässt (*Abendstimmungen, Akkorde, Masken und Symbole, Radierungen und Pastelle, Nachklänge*). Allmählich verwandeln sich die Szenerien. Die Erinnerungen an frohe, vergangene Tage verschwinden und der persönliche Duktus kippt ins artistische Spiel, das des Öfteren auf Alliterationen aufgebaut ist („Lege deine Lose / leise dem Leben zu Fuss.“<sup>649</sup>).

Nach der Hochzeit, im Jahr 1899, verbrachte Schaukal einige Zeit auf der italienischen Felseninsel Capri, eben mit seiner Ehefrau Fanny. Im gleichnamigen, autobiografisch gefärbten Gedicht<sup>650</sup> wird eine Frauenfigur, hinter der man Schaukals Gattin vermuten kann, zur Femme fragile stilisiert: „schlank und fein und zierlich-kräftig / bist du kleine schlafende Frau . . . [...] und deine innigen treuen Augen / unter den dünnen müden Lidern, / die über den schwarzen Wimpern gerötet sind, ruhen aus und träumen kindliche Träume.“<sup>651</sup> Diese Frau wird alsbald in ein dekadentes Arrangement eingebaut, das aus folgenden Komponenten gebildet wird: aus den einen Rauschzustand assoziierenden Reben, den bereits in *Meine Gärten* vorkommenden und ornamentalisch anmutenden Zypressen, Wellen und Klippen sowie

---

<sup>647</sup> Richard Schaukal, *Sehnsucht*. München 1900.

<sup>648</sup> *Sehnsucht*, S. 15.

<sup>649</sup> *Sehnsucht*, S. 57.

<sup>650</sup> *Sehnsucht*, S. 21–24.

leuchtenden Brillanten. Insgesamt ein vor Üppigkeit, Sinnlichkeit und Reichtum strotzendes und hochstilisiertes Fragment heiler Welt, die ihre Brisanz und reizende Gefahr aus der Begegnung zweier Elemente, des Meeres und der Erde, bezieht. Dieses Stilleben mit Frau vermittelt eine düstere und melancholische Atmosphäre („Die Nacht ist tief und reich an Lauten, / die wie aus grosser Ferne klagen, aus entschwundenen Tagen [...].<sup>652</sup>).

In inhaltlicher Hinsicht legt Schaukal großen Wert darauf, dass er als wandelnder und über diesen Wandel reflektierender Mensch erscheint. In *Rückblick*<sup>653</sup>, einem in Stanzas gehaltenen Gedicht, blickt das dichterische Ich reflektierend auf das eigene Werden zurück. Den eigentlichen Erinnerungsraum bildet das allem Anschein nach aus der Jugendzeit herübergetragene, symbolische Gehege, ein stilisierter Garten, der als genuin Schaukalscher Topos, einschließlich seiner Grenz- und somit Schutzstruktur, zusammen mit der paradisiisch konnotierten, „niemals überschrittenen Pforte“<sup>654</sup>, erfahren wird. Zwischen der als unschuldig, wehrlos und ganzheitlich dargestellten Jugend und dem durch das dauernde Reflektieren gekennzeichneten Erwachsenenalter, so lässt sich nämlich die Kernaussage des Textes auf den Punkt bringen, tut sich eine grauenerregende Kluft auf. Ein wesentlicher psychologischer und existentieller Wandel hat sich nämlich zwischen diesen zwei Zeitpunkten vollzogen: Das Dasein des neuen, reifen und dadurch im Prinzip kompromitierten Menschen, mit sinnlicher Begierde als Grundlage, hat die Grenzen des symbolischen Geheges gesprengt und die imaginäre Pforte der Unschuld überschritten („Nicht mehr wie damals steh ich in dem Dämmern / der hohen Buchen und der Beerensträucher : / erregte Pulse hasten jetzt und hämmern, / mein dunkles Bild erscheint im stillen Teiche [...].“<sup>655</sup>). Diese emotionale, verkappt erotische Reflexion<sup>656</sup> bezieht sich auf eine konkrete Situation, die den Menschen aus der Abstraktheit herausreißt und ihn in die Wirklichkeit einbindet. Die triebhafte Natur des Menschen, wie Fellmann betont, macht den Eros zum Reflexionsmedium. In dem formal dem *Rückblick* verwandten, ebenfalls die poetische Grundstruktur der achtzeiligen Strophen

---

<sup>651</sup> *Sehnsucht*, S. 21–24.

<sup>652</sup> *Sehnsucht*, S. 24.

<sup>653</sup> *Sehnsucht*, S. 37.

<sup>654</sup> *Sehnsucht*, S. 37.

<sup>655</sup> *Sehnsucht*, S. 37.

<sup>656</sup> Vgl. Fellmann, S. 35f.

aufweisenden Gedicht *Siciliane*<sup>657</sup> erfährt die *Décadence* ihre volle Entfaltung („Einmal kommt die grosse Nacht, einmal löschen alle Sterne, einmal schwindet jede Ferne, und es ist vollbracht.“<sup>658</sup>).

Auch im weiteren Verlauf des Buches stößt man allerorts auf dekadente Kulissen und die endzeitliche Atmosphäre, die eine Art Erstarrung und Müdigkeit ausstrahlt. Im Gedicht *Herbstabend*<sup>659</sup> kommt diesbezüglich ein „nebelgraues Abenddämmern“<sup>660</sup> zur Darstellung, wobei der hier skizzierte urban-rurale Raum („Feld und Wiesen“, „Stadt und Land“) auf die Bilder des absterbenden Lebens reduziert wird, auf „welke kranke Blätter“.<sup>661</sup> Leitmotivisch kehrt auch das Glockengeläute immer wieder – als Vorzeichen des später wiedergewonnenen Glaubens (*Herbstabend*<sup>662</sup>, *Weihnacht*<sup>663</sup>). Die Naturlandschaft trägt oftmals Züge eines dekadent sumpfigen Terrains<sup>664</sup> oder einer vor dem Untergang befindlichen Welt, die durch das Bild einer trüben, mit Kälte liierten Nachtszenerie zum Ausdruck kommt. Hier „senken sich die Dämmer Schleier sacht, / und der Mond bezieht die stille Wacht.“<sup>665</sup> In dem barockisierenden, in das bukolische Ambiente verlegte Gedicht *Lebenslied*<sup>666</sup>, einem Text von biblischer Einfachheit, wird ein Hirt angesprochen und ohne Umwege von der Vergeblichkeit allen irdischen Treibens mit spielerischer Leichtigkeit belehrt („Lerne all dein Thun auf Grab / lächelnd endlich reimen.“<sup>667</sup>). Noch einen Schritt weiter geht Schaukal im Gedicht *Zuruf*<sup>668</sup>, in dem der Pragmatismus und die Hektik des Alltags lächerlich gemacht und angeprangert werden („Wohin, wohin? vefolgt ihr Ziele? / sinds Narrenspiele?“<sup>669</sup>).

Die emotionale Unausgewogenheit des modernen Individuums, deren Ursache in der erhöhten Sensibilität zu suchen ist, bewirkt, dass die Stimmungen des dichterischen Ichs rasch

---

<sup>657</sup> *Sehnsucht*, S. 50–51.

<sup>658</sup> *Sehnsucht*, S. 51.

<sup>659</sup> *Sehnsucht*, S. 49.

<sup>660</sup> *Sehnsucht*, S. 49.

<sup>661</sup> *Sehnsucht*, S. 49.

<sup>662</sup> *Sehnsucht*, S. 49.

<sup>663</sup> *Sehnsucht*, S. 59.

<sup>664</sup> *Sehnsucht*, S. 61.

<sup>665</sup> *Sehnsucht*, S. 44.

<sup>666</sup> *Sehnsucht*, S. 48.

<sup>667</sup> *Sehnsucht*, S. 44.

<sup>668</sup> *Sehnsucht*, S. 64.

<sup>669</sup> *Sehnsucht*, S. 64.

wechseln. Das Individuum schwankt zwischen Willenskraft und Resignation, wobei die Widersprüche oft bewusst beibehalten werden. Im Gedicht *Keine feige Maske*<sup>670</sup> heißt es „[...] seinen Willen laut und trotzig sagen, / reinen Silberschild und scharfe Waffen [...]“<sup>671</sup>, gleich daneben, im Gedicht *Zufrieden sein mit seiner kleinen Freude*, wird der Wahrheitsimpetus mit einem gemüthlichen Rückzug gekonnt überspielt, da es ratsam ist, „alles Weiterwollen auf[zuge]ben.“<sup>672</sup> Fest steht, dass die ursprüngliche Einheit der Welt für das dichterische Ich verloren gegangen ist. Als Urbild der Einheit ist der poetische Garten Eden rekonstruierbar, in dem Adam zu Eva, die als biblische Femme fatale auftritt, zu einer atomistisch fundierten Erkenntnis gelangen („Ich war in dir und du in mir“ / wie wir waren in Bäumen und Gräsern.“<sup>673</sup>).

Pauschal sei vermerkt, dass der Geist der Gegenwart, des modernen Zeitalters, in *Sehnsucht* als „der böse Geist“<sup>674</sup> erfahrbar ist:

[...] und haftet zäh  
und füllt die ganze Luft  
mit einem heissen bangen Atem an:  
dann ist mein Sprechen Spott, mein Glauben Wahn,  
mein Lieben Hass, und alle Pulse beben  
in einem fieberüberhitzten Leben.<sup>675</sup>

Die Nivellierung und daraus folgende Verwechselbarkeit aller prinzipiellen Werte führen zur Gleichgültigkeit und Melancholie. Auch die Sprache als Vehikel des inneren Selbstes, welche die dekadente Veranlagung im Endeffekt als suspekt erscheinen lässt, sorgt für Verstimmung und Frustration („Und alle Worte, die ich spreche, nenne / ich hart und hässlich : tiefe rote Wunden. [...] mein Blick ist Hass, mein ganzes Glück ist krank“<sup>676</sup>). Im Gedicht *Zuruf*<sup>677</sup> werden die aufkeimenden Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Sprache noch vertieft und schließlich münden sie in einen Aufruf zu ihrer vitalistischen Überwindung („Wirf die welken worte weg, / die dich täuschen. [...] Leben ist Brennen.“), welche

---

<sup>670</sup> *Sehnsucht*, S. 66.

<sup>671</sup> *Sehnsucht*, S. 66.

<sup>672</sup> *Sehnsucht*, S. 67.

<sup>673</sup> *Sehnsucht*, S. 79.

<sup>674</sup> *Sehnsucht*, S. 25.

<sup>675</sup> *Sehnsucht*, S. 25.

<sup>676</sup> *Sehnsucht*, S. 27.

<sup>677</sup> *Sehnsucht*, S. 18.

paradoxerweise – übrigens wie auch im Fall der literarischen Aphasie des Lord Chandos im Hofmannsthalschen Chandos-Brief von 1902 – kein Ende der alten Sprachpraxis herbeigeföhren muss. Dementsprechend findet der Dichter, gleichfalls in vitalistischer Manier, aufmunternde Worte („Ordne deine regen Kräfte, / dass dir nicht in dünne Zweige / schiessen lebensstarke Säfte. / Stämmig hoch zum Himmel steige.“<sup>678</sup>).

Das einzige Medium, das einen dauerhaften Sinnzusammenhang stiften kann, ist die Kunst. Auf Grund der einzelnen Kunstverweise und der epochenübergreifenden Künstlerkonstellationen (*Goya*<sup>679</sup>, *Freske des Tiepolo*<sup>680</sup>, *Der grosse Maler*<sup>681</sup>, *Porträt eines spanischen Infanten von Diego Velasquez*<sup>682</sup>, *Venedig*<sup>683</sup>) wird klar, dass Schaukal bei seinem Streifzug durch die Kunstgeschichte nicht nur auf der Suche nach einer dekadenten Motivwelt war, sondern dass er auch auf das Aufdecken von Einflüssen und Verbindungen, die sich über fernabliegende Epochen erstrecken, abzielte und die schwüle Sinnlichkeit in dekadenter Aufmachung abzubilden bemüht war („Ein perlenreiches Diadem umschließt / die freie stolze Stirn [...] / und ungefesselt schwillt der königliche Busen, / [...] Die ringgeschmückte Hand ist bleich und fein geädert [...].“<sup>684</sup>).

Neben Kunstgegenständen bedient sich Schaukal der Vergangenheit als Reservoir für seinen dekadenten Modus. Zu diesem Zweck greift er zurück auf unzählige in die Geschichte verlegte Szenerien, in denen die Hauptprotagonisten die in stilisierten Posen agierenden adeligen Damen wie Kunstgegenstände betrachten und verklären (*Ein Page . . . .*<sup>685</sup>, *Die Fürstin*<sup>686</sup>, *La duchesse de . . . .*<sup>687</sup>, *Huldigung des Chevalier de . . . . an die Duchesse de . . . .*<sup>688</sup>). Die männlichen Protagonisten verlassen, mit ritterlichem Gebaren und voller Aufbruchsstimmung, ihre Heimat und stellen ihre beinahe aggressive Männlichkeit und

---

<sup>678</sup> *Sehnsucht*, S. 31.

<sup>679</sup> *Sehnsucht*, S. 93.

<sup>680</sup> *Sehnsucht*, S. 95.

<sup>681</sup> *Sehnsucht*, S. 102.

<sup>682</sup> *Sehnsucht*, S. 107.

<sup>683</sup> *Sehnsucht*, S. 97.

<sup>684</sup> *Sehnsucht*, S. 95.

<sup>685</sup> *Sehnsucht*, S. 76.

<sup>686</sup> *Sehnsucht*, S. 89.

<sup>687</sup> *Sehnsucht*, S. 90.

<sup>688</sup> *Sehnsucht*, S. 91.

ihr Durchsetzungsvermögen, oder aber ihren moralischen Kodex, zur Schau (*Ritt ins Leben*<sup>689</sup>, *Kämpfer*<sup>690</sup>):

Ein reines Herz meien Wappenzier,  
mein Stolz mein Schild, mein Blick mein Schwert,  
so reit ich hoch, eines Kämpfers wert,  
in alle Schranken ohne Visir.<sup>691</sup>

Besondere Aufmerksamkeit verdient der in *Sehnsucht* eingeleitete Ausgrenzungsprozess, an dessen Ende Schaukal als Solitär aus der Dichtermenge hervorsteht. Schaukals bereits oben dargestelltes Festhalten an der Familie ist daher kaum als Festhalten am häuslichen Glück erklärlich. Die immer stärker werdende Fixierung auf den engsten Familienkreis kann nämlich als Ersatz und Öffentlichkeitsflucht infolge ausbleibender Erfolge im Literaturbetrieb gedeutet werden. In diesem Zusammenhang sei wieder auf die eingangs erörterte Korrespondenz Thomas Manns mit Richard Schaukal aus dem Zeitraum 1900–1905 hingewiesen.<sup>692</sup> Wie sich auch aus den unten stehenden Versen ergibt, versucht sich Schaukal in *Sehnsucht* von den etablierten Dichterkollegen eindeutig abzugrenzen und seine einzigartige Stellung hervorzuheben:

Ich habe mich nie zur Zunft bekannt  
und habe mir immer stolz bewahrt  
eigne Gedanken und eigne Art.<sup>693</sup>

Eine Art klimaktischer Dreischritt (verachtetes handwerkliches dichterisches Können – Selbstbewusstsein eines echten Dichters – gedankliche Eigenständigkeit), unterstrichen durch die Kombination von Assonanz und reinem Reim als Versbindung, bahnt den Weg Schaukals zum Elitismus, der des Öfteren einen didaktischen Zug aufweist (*Die Geprägten*<sup>694</sup>, *Gesellschaft*<sup>695</sup>, *Der Dichter*<sup>696</sup>). Dabei fällt noch die epigrammatische Kürze und die allegorisch-scurrile Darstellungsweise auf („Glück, was mag dein erster Mann / dich geschlagen haben! / Alle Freier müssen dran / jetzt so bitter tragen.“<sup>697</sup>).

---

<sup>689</sup> *Sehnsucht*, S. 17.

<sup>690</sup> *Sehnsucht*, S. 20.

<sup>691</sup> *Sehnsucht*, S. 20.

<sup>692</sup> Thomas Mann, *Briefe an Richard Schaukal*, hg. von Claudia Girardi, Frankfurt/Main 2003.

<sup>693</sup> *Sehnsucht*, S. 34.

<sup>694</sup> *Sehnsucht*, S. 33.

<sup>695</sup> *Sehnsucht*, S. 36.

<sup>696</sup> *Sehnsucht*, S. 38.

<sup>697</sup> *Sehnsucht*, S. 69.

## 6. Epik

Im vorliegenden Kapitel wird die Entwicklung von Schaukals Prosa im Hinblick auf die *Décadence* untersucht, und zwar anhand der folgenden Erzählbände: *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* (1901)<sup>698</sup>, *Eros Thanatos* (1906)<sup>699</sup> und *Schlemihle* (1908)<sup>700</sup>. Die Ausführungen zu den genannten Prosabänden werden jeweils von einer exemplarischen Einzelinterpretation begleitet.

### 6.1 *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* (1901)

Die kuriose Entstehungsgeschichte des Prosa-Erstlings *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*<sup>701</sup> liefert einen interessanten Beitrag zum Verständnis des Werkes selbst. Schaukal arbeitete an den *Intérieurs* in den Jahren 1894–1900. Die Anfänge reichen also in seine Studienzeit in Wien zurück. Nach dem Misslingen der Drucklegung im Jahr 1899, wegen des verlorengegangenen Originalmanuskripts, musste das beinahe druckreife Werk umgeschrieben werden. Das Ergebnis der Neuschöpfung war eine sonderbare, aus Skizzen und Reflexionen bestehende Mischung, die eine Sondierung ins Innenleben junger Individualisten und Exponenten des *Fin de siècle* um 1900 bietet. Die Grundkonzeption des Buches, die sich vor allem durch ein hohes Maß an Unabgeschlossenheit und Offenheit auszeichnet, ermöglichte die separate Publizierung der in den Erzählband eingebundenen, einer selbständigen Existenz fähigen Novelle, *Mimi Lynx*, im Jahr 1904. Im Fall von *Mimi Lynx* ist eine analytische Sonderbehandlung insofern logisch, als die wichtigsten Merkmale der Novelle die Modernität und insbesondere die *Décadence* in komprimierter Form hervortreten lassen: vor allem jenen mit dem Blick ins Innere kombinierten, aber immer noch nach außen bekundeten und als Opposition gegen Pragmatismus zu verstehenden Idealismus des Hauptprotagonisten; die stilisierte, mit raffinierten Erkenntnismechanismen kontrastierende Naivität, die Skizzenhaftigkeit der Darstellung, den fragmentarischen Grundriss der Handlung und die Einbindung diverser Kurzformen in das Textganze.

---

<sup>698</sup> Richard Schaukal, *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*, Leipzig: Tiefenbach, 1901.

<sup>699</sup> Richard Schaukal, *Eros Thanatos. Novellen*, Wien/Leipzig: 1906.

<sup>700</sup> Richard Schaukal, *Schlemihle*, München 1908.

<sup>701</sup> Richard Schaukal, *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*, Leipzig 1901.

### 6.1.1 Außenansicht der Innenräume

Dominik Pietzcker<sup>702</sup> greift in seinen Ausführungen zu *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* Schaukals Anspielungen auf Gustave Flauberts Roman *L'Éducation sentimentale*<sup>703</sup> aus dem Jahr 1869 auf. Diese Parallele ist durchaus berechtigt. In *L'Éducation sentimentale* schildert Flaubert die Wirrungen eines jungen Mannes namens Frédéric Moreau, der sich nach seiner Ankunft in Paris in den Bemühungen, in der großen Welt Fuß zu fassen, verheddert. Moreau, der Repräsentant der Achtundvierziger Generation, verliert sich in irrealen Wunschvorstellungen und scheitert schließlich an der Liebe zu einer schicksalsvollen, verheirateten Frau, die seine Handlungskraft völlig lähmt.

Der Hauptprotagonist der *Intérieurs*, Heinrich Dietmann, ist dagegen ein Repräsentant der Generation der jungen österreichischen Lebegreise, überwiegend der juristischen Jugend, um 1900. Diese jungen, nervösen Leute faulenzten und spielen allerhand Spiele, „während es dunkler und dunkler wird und lange schwarze Schatten durch die hohen Fenster über den Boden herankriechen.“<sup>704</sup> Im Gegensatz zu Moreau, der am Ende des Romans das Scheitern seiner Erwartungen gesteht und mit seinen Jugenderinnerungen allein bleibt, anerkennt Dietmann, dass sein ganzes Leben, zwischen Nervosität und Sehnsucht oszillierend, ins Unbestimmte und Dunkle verläuft „[...] und die Erinnerungen [...] verwogen und verduften.“<sup>705</sup> Dem Verfall assistiert er mit seiner scharfen Beobachtungsgabe und Intelligenz. Die Sensibilisierung des Subjekts für Details ermöglicht das Entdecken durch Wiederentdecken und das „Deutlicher-Sehen“.<sup>706</sup> Diese Fähigkeiten, vor allem seine extrem distanziert-analytische Einstellung zu der als fremd empfundenen Welt, jedoch auch sein Gesamterscheinungsbild, die „langen, knochigen Finger an den langen nervösen Händen“, die „sich wie in Qualen [kramfen]“<sup>707</sup>, weisen ihn als Décadent aus, der „unter der Last eines verfehlten Lebens“<sup>708</sup> leidet (*Qualen*<sup>709</sup>).

---

<sup>702</sup> Vgl. Pietzcker, 1997, S. 98.

<sup>703</sup> Gustave Flaubert, *Die Erziehung der Gefühle. Geschichte eines jungen Mannes*, Zürich 2000.

<sup>704</sup> *Intérieurs*, S. 105.

<sup>705</sup> *Intérieurs*, S. 148.

<sup>706</sup> *Intérieurs*, S. 210.

<sup>707</sup> *Intérieurs*, S. 3.

<sup>708</sup> *Intérieurs*, S. 3.

<sup>709</sup> *Intérieurs*, S. 134.

Das Buch ist, sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht, in recht heterogene Episoden gegliedert. Das dargestellte Geschehen gleicht einer chaotischen und willkürlichen Wiedergabe von (Kurz)erzählungen (*Eine Frau*<sup>710</sup>), Erinnerungen, scheinbar belanglosen Ereignissen, Momentaufnahmen, Stimmungen und Eindrücken, deren realer Zeitrahmen ausgespart bleibt. Das Momenthafte des Augenblicks und die Bilder des Zerfalls machen es kaum möglich, das Geschehen mit einer einheitlich leitenden Idee zu umspannen. Sie verwandeln die Realität höchstens in ein impressionistisches Farbbleau, wie z.B. in der Episode *Hochzeit*:

*Junge Damen in grünen, roten, blauen, blauweissen, grünweissen, rosaroten, gelben, hellbraunen, graubraunen, grauweissen und schwarzweissen Kleidern mit gelben, weissen, schwarzen und braunen Strohhüten stehen vor den Bänken, die Hände über den roten, blauen, grünen und weissen Schirmen gekreuzt. Sie werden bald müde und lehnen sich gerne aneinander und plaudern sehr heiter, weil junge Herren sie betrachten.*<sup>711</sup>

Das Voranschreiten der bescheidenen äußeren Handlung ist nun höchstens anhand der hervorgehobenen Jahreszeiten auszumachen, wobei der Frühling als Symbol für die Jugend und der Herbst als Lebensende zu verstehen sind. Berichtet und erzählt wird über Leben und Leiden, Schaffen und Scheitern des Hauptprotagonisten Heinrich, eines angehenden Dichters und eindeutigen Urbilds Schaukals; beispielsweise Heinrichs Erstlingswerk trägt den gleichen Titel wie Schaukals erste Lyriksammlung *Gedichte* aus dem Jahr 1893.

Claudia Girardi hat unter Heranziehung von Manuskripten aus Schaukals Nachlass die stark autobiografische Färbung der *Intérieurs* zwar hinreichend nachgewiesen, zugleich aber maßgeblich problematisiert.<sup>712</sup> Girardi hinterfragt die Methode der Bearbeitung des erlebten Materials, insbesondere das anscheinend Bekenntnishafte. Sie stellt eine Verbindung „des autobiographischen Baumaterials [...] mit der rein fiktiven Anlage des Buches“ fest.<sup>713</sup> Schaukal verwendet laut Girardi folgende Methoden: Interpolation, Integration, Infiltration,

---

<sup>710</sup> *Intérieurs*, S. 120.

<sup>711</sup> *Intérieurs*, S. 155.

<sup>712</sup> Claudia Girardi, Schaukals *Intérieurs* aus dem Leben der Zwanzigjährigen. Publikation als Therapie oder: „Ich gab es preis. Jetzt ist mir leichter.“, in: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 5–26.

<sup>713</sup> Girardi, S. 16.

Melange und Montage.<sup>714</sup> Er spielt ein Versteckspiel – in Bezug auf die Orte und die Namen, die mehrfach versiegelt werden (beispielsweise folgendermaßen: „Ich liebe C. gar nicht sinnlich. Ich kann nicht los.“<sup>715</sup>). Dementsprechend interpretiert Girardi die *Intérieurs* als „Manifest der modernen Individuation“, das „die Abgeschiedenheit des Subjekts vom Weltzusammenhang, seine Entfremdung und Unmöglichkeit sozialer Integration, [...] die Erkenntnis von der Machtlosigkeit der Liebe und Sprache“<sup>716</sup> thematisiert.

Diese Behauptung stimmt allerdings nur zum Teil. Das Subjekt sucht hier nach einem neuen Weltzusammenhang und sowohl die Liebe als auch die Sprache erweisen sich dabei als treibende Kraft. Fest steht, dass das rahmenprägende Motiv, die *Intérieurs*, im Buch durchgehend angewendet wird. Der Hauptprotagonist führt den Leser buchstäblich durch verschiedene Innenräume, die durch eine ausgeprägt dekadente Atmosphäre gekennzeichnet sind: Restaurants, Caféhäuser, Chantants, Salons, Bordelle, Villen, Miet- und Studierzimmer, Theater, Opern. Heinrich und seine Freunde beziehungsweise Studienkollegen, wie etwa Rudi, Gustl, der Pragmatiker Hans und der von der Menge bestaunte Kavalier Pepi<sup>717</sup>, allesamt Mitglieder der verfeinerten bürgerlichen oder aber der adeligen Verfallsgesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sowie unzählige weitere in den primären Handlungsstrang nur lose eingebundenen Figuren und Vertreter verschiedener Gesellschaftsschichten, nehmen teil an Treffen, Spaziergängen, Gesprächen, Tanzunterhaltungen, Sportveranstaltungen, Tarokpartien, spiritistischen Sitzungen<sup>718</sup> und Hochzeiten. Diese Gestalten werden aufeinander bezogen, sie gehen aber keine wirklichen Beziehungen ein. Sie fühlen und registrieren die mechanisch vor ihren Augen ablaufende Welt, haben aber im Prinzip kein Lebensziel. Sie bekunden ihr gespieltes Interesse am Geschehen, manchmal machen sie jedoch aus ihrer Gleichgültigkeit kein Hehl. Demzufolge nimmt der Erzählstrom vielfältige Formen an: Dialoge, Skizzen, Lesungen, Literatur- und Kunstbetrachtungen, Tagebucheinträge, Briefe, Aphorismen.

---

<sup>714</sup> Vgl. Girardi, S. 17.

<sup>715</sup> *Intérieurs*, S. 200.

<sup>716</sup> Girardi, S. 25.

<sup>717</sup> *Intérieurs*, S. 115.

<sup>718</sup> Hierzu siehe Wolfgang Braungart, Spiritismus und Literatur um 1900, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 85–92.

Als inhaltliche Konstanten werden Liebesbeziehungen und Kunstprobleme in ihren mannigfaltigen bunten Ausprägungen beibehalten. Sowohl die Liebe als auch die Kunst werden bei Schaukal – im Einklang mit dem Ansatz von Kafitz<sup>719</sup> – durch Steigerung und Exzessivität charakterisiert. Vor dem Hintergrund scheinbar nebensächlicher Alltagssituationen werden moralische und gesellschaftliche Konventionen verletzt (beispielsweise in Bezug auf die pruden bürgerlichen Moralvorstellungen bezüglich der erwachenden Sexualität) und festgefahrene Denk- und Handlungsweisen außer Kraft gesetzt.

Die erste Episode, *Frühling*<sup>720</sup>, ist eine emotional überladene Kurzerzählung, die sich während eines Tennismatches, einer für die poetische Träumerei eher ungewöhnlichen Kulisse, abspielt und infolge detaillierter Beschreibungen in unzählige Impressionen zerfällt. Realiter handelt es sich um einen keuschen und zurückhaltenden Annäherungsversuch Heinrichs an die geliebte Frau, die hier anonymisiert und durchgehend als „sie“, also als Urbild des Weiblichen, bezeichnet wird. Heinrich folgt dem Mädchen im vitalistischem Lebensrausch. Die von dieser jungen Frau ausgehende Weiblichkeit erschließt dem Hauptprotagonisten symbolisch das Leben, dessen wirklicher Anfang in der Metapher des Frühlings zum Ausdruck kommt. Das Mädchen ist eine typische Femme fragile, die mithilfe floraler und animalischer Metaphorik (Blumenkrone, Korn, Falter) beschrieben und mit dekadenter Müdigkeit und Kränklichkeit versehen wird. Das Treffen, das schließlich auf ein wortkarges und vom Schweigen begleitetes Gespräch hinausläuft, weist keine Handlung, nur eine Kette von Stimuli, Reaktionen und angespannten Stimmungen auf. Im Verlauf des Treffens macht Heinrich dem Mädchen ein Liebesgeständnis. Seine triebhaften Impulse werden allerdings zugunsten einer mehr ästhetisch anmutenden als ethisch fundierten Keuschheit unterdrückt. Die Liebe bleibt nur im ideellen Bereich hängen, sie bekommt sogar Züge einer sonderbaren Askese, trotzdem erscheint der Eros eindeutig als Schlüssel zum Leben. Die dekadente Erotik hat in diesem Fall den Anhauch von Mystik, die sich aus vitalistischer Lebensbejahung speist. Eine ganz andere, beklemmende, von tiefster Depression und Gewissensbissen geprägte Erfahrung bezüglich der Sexualität, welche in der Episode *Mannwerden*<sup>721</sup> geschildert wird, ergibt sich aus dem ersten Geschlechtsverkehr des jungen Mannes mit einer Prostituierten: „[ich] weinte, betete,

---

<sup>719</sup> Vgl. Kafitz, S. 269f.

<sup>720</sup> *Intérieurs*, S. 1.

lag auf den Knien, rannte umher und war tief elend [...]. Ich hatte einen unendlichen Ekel vor mir [...].“<sup>722</sup> Dementsprechend verzichtet der Erzähler in *Mannwerden* auf personales Erzählen und die erlebte Rede und verwandelt sich in einen auktorialen Erzähler, der sachlich und kritisch-wertend vorgeht. Er hat einen kompletten Überblick über die Ursachen, die Begleitumstände und die Folgen seines moralischen Falls.

Das Urbild der Frau taucht in den *Intérieurs*, mehrfach variiert, auch als Erinnerung auf. In der Episode *Die Anna*<sup>723</sup> erfährt Heinrich, dass seine frühere Geliebte Anna gestorben ist. Von nun an begleitet ihr Bild Heinrich überall: Annas Krankheit, die Umrisse ihrer Liebesbeziehung, das Verliebtsein, der Zorn des strengen Vaters Annas nach der Entdeckung ihrer Liebe. Die kühle Rationalität, von der ihre Beziehung begleitet war, empfindet nun Heinrich als eine viel größere Störung der Beziehung als die bürgerlichen Konventionen. Das Faktum des Todes setzt in Heinrich Erinnerungsmechanismen und -prozesse in Gang, deren Dynamik und Spuren mittels impressionistischen Stils rekonstruierbar sind. Verben, die durchweg Aktivitäten und Geschehen ausdrücken, und Konjunktionen, die gedankliche Verbindungen stiften, fehlen voll und ganz („Dann die Briefe . . . Eine Souperereinladung . . . Sommerhof . . . Ach ja . . . Wann? . . . Nächste Woche Freitag . . .“<sup>724</sup>). Der ganze Text ist gespickt mit Kurzsätzen und Ellipsen, Anakoluthen und Aposiopesen. Die eigentlichen Aussagen sind, dank der Spontaneität der Reflexionen, unsystematisch angeordnet. Man kreist um die wichtigen Gedanken, ohne sie *expressis verbis* zu nennen, wobei logische Verknüpfungen völlig ausbleiben. In den Vordergrund rückt das Detail, das Ganze verliert seine dominante Stellung und die Ratio als die alte Ordnungsmacht weicht dem Instinkt. Die im Zerfall begriffene Welt stellt sich demnach nicht mehr als Totalität dar, sie ist lediglich in Partikeln präsent.<sup>725</sup> In Form von vereinzelt Erinnerungen erscheint auch die geliebte Person („Und wieder die Anna. Wieder ohne recht präzise Gestalt. Mehr das Empfinden, dass sie da ist, dass sie hineingehört . . .“<sup>726</sup>). Die emotionale Bindung an Anna scheint aber morbiderweise unmittelbar nach ihrem Tod an Intensität zu gewonnen zu haben.

---

<sup>721</sup> *Intérieurs*, S. 97.

<sup>722</sup> *Intérieurs*, S. 101.

<sup>723</sup> *Intérieurs*, S. 7.

<sup>724</sup> *Intérieurs*, S. 7.

<sup>725</sup> Vgl. Wunberg, S. 99.

<sup>726</sup> *Intérieurs*, S. 8.

In der Episode *Sommer*<sup>727</sup> entfaltet sich vor den Augen des Lesers eine Idylle, die mit dem überlieferten dekadenten Repertoire ausgestattet ist, das auf Elementen wie Seeufer, Ufergarten und Kahn beruht (ähnlich wie in *Parallelen*<sup>728</sup>, *Phantasie*<sup>729</sup> oder *Fragment*<sup>730</sup>). Heinrich verharnt hier in der Pose eines Vortragenden und eines Beobachters, der die Alltagsrealität kaum wahrzunehmen gewillt ist. In deutlicher Abhebung von der als nervös und furchtsam abgestempelten Masse, welche durch die Gesellschaft der Ausflügler auf dem vorübergleitenden Dampfer repräsentiert wird, setzt er sich in den nur für wenige Personen geeigneten, somit in dieser Konstellation elitär anmutenden Kahn und übt sich – sowie in *Frühling* – in der ästhetischen Askese („Da steht ein junger Mensch, ein Künstler, ein Dichter, ein schlanker, junger, junger Mensch, und drüben, zehn Schritte weit, zeigt ihm ein herrliches Weib die Macht und den Triumph ihres Leibes.“<sup>731</sup>). Das Bild der dekadenten Landschaft wird noch zusätzlich durch das Einfügen einer metaliterarischen Ebene bereichert, indem Heinrich seiner Geliebten Angelica am Seeufer aus seinen Werken liest.

In *Ein Brief*<sup>732</sup> wird mit aller Deutlichkeit die höchst zerbrechliche existenzielle Basis der dekadenten Generation der Zwanzigjährigen gezeigt: das Von-der-Hand-in-den-Mund-Leben, das späte Aufstehen, das Schuldenmachen, das Kaffeehausleben und das Tarokspiel. Infolge dieser Lebensweise fühlt sich Heinrich als Fremdling – nicht nur in seiner Heimatstadt, sondern auch in Wien. Die Entfremdung beschleunigt vornehmlich seinen Verinnerlichungsprozess („Der Genuss, sich selbst zu hören, sein geheimstes Ich, durch sein eigenes angenehmes Organ interpretirt, [...] sich gleichsam aus sich heraus neu zu schaffen.“<sup>733</sup>). Auf der Handlungsebene isoliert sich der Individualist vollständig von seiner Umwelt („Nicht zu Hause! Keine Thätigkeit“<sup>734</sup>). Die fortschreitende Entwurzelung, begleitet nur von Lektüre und Lernen, bewirkt die zunehmende Kraftlosigkeit und Resignation. In der Stadt lauert dem *Décadent* aber der größte Feind auf: das Ethos des Pragmatismus („Unsere jungen Menschen „gehen“ in Realschulen und „werden“ Ingenieure

---

<sup>727</sup> *Intérieurs*, S. 59.

<sup>728</sup> *Intérieurs*, S. 66.

<sup>729</sup> *Intérieurs*, S. 72.

<sup>730</sup> *Intérieurs*, S. 75.

<sup>731</sup> *Intérieurs*, S. 62.

<sup>732</sup> *Intérieurs*, S. 91.

<sup>733</sup> *Intérieurs*, S. 91.

[...] oder sie „gehen“ in die Gymnasien und „werden“ Juristen und Mediciner und Lehrer. Sie werden vom Beginne ihrer Vernunftentwicklung an genau rubricirt und auf „Fächer“ gewiesen, sie werden in ein System gestossen [...].<sup>735</sup>

Andere hier skizzierte Figuren, wie etwa der ehemalige Schulfreund und Rivale mit der Primusstellung in der Klasse Emil aus der Episode *Schulzeit, Gott und die Mutter*<sup>736</sup>, unterliegen im Gegenteile dem Dämon des Erfolgs. Der inzwischen studierte Mediziner und „emsige Kärner und pflichtgetreue Arbeiter an seinem einheitlichen Lebenswerke“<sup>737</sup> verlor einst dank Heinrich seinen Glauben an Gott. Der Verlust des Glaubens ist etwas, was den Pragmatiker Emil und den Idealisten Heinrich verbindet. Diese Erinnerung veranlasst den Hauptprotagonisten unter anderem zur Aufarbeitung seines Weges zum Atheismus und seiner schrittweisen Hinwendung zur Ersatzreligion des Ästhetizismus. Die den angehenden Materialisten auf diesem Wege begleitenden Bücher von Darwin, Nietzsche und Taine kontrastierten scharf mit der verkrusteten Pflichtlektüre in der Schule und generell mit dem verknöcherten Bildungssystem. Der Verlust des Glaubens manifestierte sich damals als existentielle Verunsicherung und wirkte durch den Verzicht auf die äußeren Kennzeichen des Lebens eines gläubigen Christen wie beispielsweise die Teilnahme an Gottesdiensten. Bald nach dem Verlassen des Gymnasiums verlor für ihn auch das geistlose und mechanische Anrufen Gottes seinen Sinn und Heinrich gab sich vollends dem kühnen Atheismus hin, der allerdings die Surrogate für die Religion nicht ausschließt („Meine Religion“, sagte ich, „ist die Liebe zum Schönen.“ Und wenn ich schlanke, leichte Formen betrachte und warme tiefe Worte höre, bin ich glücklich. Unsere Zeit aber und die Menschen unserer Zeit sind so unschön. Sie gehen alle mit einem Joch auf dem Nacken.“<sup>738</sup>). In einem Atemzug werden dann die Namen Przybyszewski, Hamsun, D´Anunzio und Garborg genannt.

Zum programmatischen Atheismus des Individualisten Heinrich gesellt sich noch ein vielsagendes Omen der dekadenten Zeit, nämlich die Langeweile. In der gleichnamigen Episode berichtet Heinrich von seiner Teilnahme an einem gesellschaftlichen Ereignis folgendermaßen: „[...] ich wusste, dass ich mich langweilen würde. Aber dem war nicht

---

<sup>734</sup> *Intérieurs*, S. 88.

<sup>735</sup> *Intérieurs*, S. 67.

<sup>736</sup> *Intérieurs*, S. 108.

<sup>737</sup> *Intérieurs*, S. 114.

<sup>738</sup> *Intérieurs*, S. 183.

auszuweichen.<sup>739</sup> Die kommunikative Beziehungslosigkeit und die alltägliche Sinnentleerung führen zu Hass und Relativierung aller Werte und Aussagen. Zugespitzt formuliert, führen sie zur Schwächung der Bereitschaft, über diese Welt überhaupt etwas auszusagen: „Soll ich noch sagen, dass man sehr lichten Thee mit harten Sandwiches, Vanillestangen und Malagatrauben erhielt [...]?“<sup>740</sup> Vor dem Hintergrund dieses Treffens wird sich Heinrich des Laufs der Zeit bewusst. Generell betrachtet, der Mensch wird alt, das Äußere ändert sich mit den Jahren, aber in seinem Leben passiert im Prinzip nichts Wesentliches. Dies dokumentiert auch der Erzählstil eines distanzierten Berichterstatters in der Episode *Langweile*, in der eine junge Dame aus vornehmem Hause, Alice, mit der Unmöglichkeit konfrontiert wird, einen Bräutigam zu finden: „Sämtliche Concipienten von Dr. Müllerloch kommen Sonntag Nachmittag, essen alle Sandwiches auf und sind sehr unrasirt. Johann Schuster ist nach Galizien versetzt und Onkel Pepi hat Concurs gemacht. . . .“<sup>741</sup>

Im Schlussteil des Erzählbandes ist ein deutlicher Rückgang des Fiktionalen zu verzeichnen, das den Großteil des Buches dominiert und das nun, in der Episode *Aus einem Tagebuche*<sup>742</sup> und in den darauffolgenden Episoden, durch Überlegungen, Aphorismen, Lektüreeindrücke und -pläne, würdigende oder umgekehrt ironische Bemerkungen zu verschiedenen deutschen und europäischen Autoren (meistens zu den Repräsentanten der Moderne und *Décadence*), Kunstansichten und Rezensionen in Form von Tagebucheinträgen abgelöst wird. Durch die gesteigerte Reflexivität wird das offene Konzept und der fragmentarische Charakter des Werkes noch zusätzlich unterstrichen. Dabei fällt auf, dass eine eindeutige Aussage, eine Art Koda, dem Leser letztendlich erspart bleibt und dass der Text daher eher eine in die Länge gezogene Aposiopese zu sein scheint. Der Strom der dekadenten und der Zerfallsbilder, die in den narrativen Abschnitten vorherrschen, kommt nämlich vor der fundamentalen oder überhaupt vor der erwarteten Aussage gegen Ende des Buches zum Stillstand. Obwohl die Reflexivität von nun an die Lust am prallen Erzählenstoff völlig verdrängt, kann man nicht vermuten, dass Vielfalt in dem aus Bildern, Stimmungen und Ideen geschaffenen Interaktionsraum Zusammenhang oder Einheit stiften kann. Der

---

<sup>739</sup> *Intérieurs*, S. 170.

<sup>740</sup> *Intérieurs*, S. 170.

<sup>741</sup> *Intérieurs*, S. 174.

<sup>742</sup> *Intérieurs*, S. 185.

Erzählband *Intérieurs* schließt die Existenz einer systematischen Lehre aus und soll auch kein einheitliches Werk darstellen. Es ist, um es mit Schaukals Worten auszudrücken, ein „Ragout“<sup>743</sup>, in dem lediglich vereinzelte, obzwar häufig extrem zugespitzte Meinungen geäußert werden („Nur die Franzosen erzählen.“<sup>744</sup>, „Die Erkenntnis ist eine Zwiebel. Immer die ganze Gestalt, niemals der Kern.“<sup>745</sup>). Schaukal porträtiert sich selbst im Schlussteil des Bandes als scharf urteilenden Exponenten der Kunst und stilisiert sich in die Rolle eines Décadents und Stimmungsmenschen, eines untätigen, müden, dafür aber eitlen Geschöpfes, das, völlig apathisch und verträumt, lediglich ein latentes Können vorzuweisen hat. Dabei entsteht ein beinahe postmodernes, alle Wertvorstellungen relativierendes Pêle-mêle, in dem Grillparzer oder Wagner gleich neben Tennis gestellt werden können. Eine nuancierte Wertung und Einbindung ins hierarchische System literarischer Autoritäten kommt dagegen immer der literarischen Konkurrenz zu, so sehr sie gefährlich sein mag. So reflektiert Schaukal beispielsweise über Leopold Andrians *Der Garten der Erkenntnis*: „Der ‚Garten‘ ist manirirt, aber manirirt wie der Duft der Vanille. [...] Aber ich liebe dieses unvollkommene, traumhafte Capitel aus der Sphäre der formen- und gebärdenschlanken, feinen und vornehmen Reactionäre gegen die Trivialität unserer nivellierenden Zeit.“<sup>746</sup>

### 6.1.2 Vergessens- und Erinnerungsmodelle in der Novelle *Mimi Lynx*

Die Novelle *Mimi Lynx*<sup>747</sup> ist das greifbarste Prosastück innerhalb des Novellenbandes *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*. Es ist festzustellen, dass insbesondere der Stil des Impressionismus die markantesten Spuren im Text hinterließ. Die Novelle bietet einen Strom von Empfindungen, die durch die Reizmittel wie Gerüche, Farben, Geschmack, Klänge erzeugt werden.<sup>748</sup> Der Text ist mit einem bunten Arsenal von Stimmungen, Impressionen, Duft-, Licht- und Farbenwahrnehmungen ausgerüstet, welche sich, anstelle des

---

<sup>743</sup> *Intérieurs*, S. 230.

<sup>744</sup> *Intérieurs*, S. 188.

<sup>745</sup> *Intérieurs*, S. 187.

<sup>746</sup> *Intérieurs*, S. 199.

<sup>747</sup> Richard Schaukal, *Mimi Lynx. Novelle*. Leipzig 1904. In diesem Kapitel wird mit einer modernen Ausgabe der Novelle gearbeitet: Richard von Schaukal, *Mimi Lynx, Die Sängerin: Novellen*. Siegen 1999.

<sup>748</sup> Vgl. Johnston, S. 195.

handlungsorientierten Erzählens, in synästhetisch überspannten, symbolträchtigen Augenblicken verdichten. Die Außenwelt zerfällt hier in impressionistischer Manier<sup>749</sup> („Das Streichholz flammte auf, ein warmer Phosphorgeruch stieg ihm in die Nase. Die Flamme frass sich gierig in das Papier. [...] Er hörte seinen Schritten zu und dem Rauschen seines Blutes ... Fernes Wagenrollen.“<sup>750</sup>).

Die Gegenstände und Erscheinungen der Außenwelt existieren in der Novelle lediglich als die ins Unendliche gesteigerten Variationen und Abbilder der Innenwelt. Sie weisen zwar eine gewisse Kontinuität auf, aber sie stellen – im Machschen Sinne<sup>751</sup> – nur eine Projektionsfläche für Träume, Wünsche und Elementenkomplexe dar. In diesem Sinne spricht auch der Hauptprotagonist der Novelle über die Titelgestalt, Mimi Lynx: „Ich sähe Sie gerne mit kleinen grünen Bändern über den Achseln, mit blossen Nacken und in einem schwarzen Sammetkleide, das nur bis unter die Schultern reicht und straff wie ein Mieder ist. Es würde mir Freude machen, Ihre Haare in einen festen Knoten zu frisieren, der Ihren Stirnadern weh thun sollte.“<sup>752</sup>

Das bescheidene Handlungsgerüst stützt sich – ähnlich wie bei Flaubert – auf die paralyisierende Beziehung des Hauptprotagonisten, Heinrich, mit Mimi Lynx, die als unbändiges Element in sein Leben tritt, aufflammt und alle Sinne des jungen Mannes erfüllt. Dank der Figur Heinrich Dietmanns, des zwanzigjährigen Jurastudenten und Dichters mit deutlich autobiografischen Zügen (einschließlich des Wegs aus der Provinz in die Metropole), der dem Leser ein selbst zerreißendes Dichter- und Ästhetendasein vor Augen führt, steht dieses Prosastück völlig im Zeichen der literarischen *Décadence*. Diese auf knapp vierzig Seiten ausgespielte Geschichte vom „grünen Heinrich“ aus den Reihen der gereizten Wiener Endzeitpropheten macht dem Titel des gesamten Bandes *Intérieurs* alle Ehre. Sämtliche Szenen, die eine relevante Aussage enthalten, spielen sich in hermetisch abgeriegelten Innenräumen, das Wesentliche – wie bereits oben angedeutet – im Inneren der Hauptfigur ab. Alle Bilder, die das Äußere ins Visier nehmen, verwandeln sich in Chiffren, wodurch das Innere konsequent von innen nach außen umgekrempelt und visualisiert wird. Dabei erscheint

---

<sup>749</sup> Vgl. Johnston, S. 195.

<sup>750</sup> ML, S. 10–11.

<sup>751</sup> Vgl. Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1991.

<sup>752</sup> ML, S. 12–13.

die Außenwelt an sich als etwas Fremdes und Lästiges, der Ästhet muss „seine Augen [zwingen], die Aussenwelt, zu bemerken. Aber sie [gehen] immer wieder in seine Seele [...]“<sup>753</sup>

Heinrich Dietmann verliebt sich in die drei Jahre ältere, verheiratete Mimi Lynx, die Mutter eines Kindes, zu dem sie eine sachliche Beziehung unterhält. Nach ein paar Monaten beendet er abrupt die Liebesbeziehung. So die wichtigsten Strukturelemente der Handlung, die auf krassen Gegensätzen aufgebaut ist. Die Gegensätze äußern sich beispielsweise in der Lichtmetaphorik. Die Dunkelheit und die Schattenscheinungen signalisieren, in dekadenter Manier, die Künstlerexistenz. Das Licht repräsentiert dagegen den Alltag, das bürgerliche und pragmatische Leben, und somit alles, was die Künstlerexistenz bedroht oder den Künstler einfach stört. Die Übergänge zwischen diesen zwei Lebensformen sind manchmal schroff. Herbeigeführt werden sie oft von anderen Menschen, die als Nervenknotten ins feine Netzwerk von Reizen und Offenbarungen in die Handlung eingebunden worden sind.

*Mimi Lynx* scheint auf Anhieb eine prosaische Weiterführung des nahezu prototypischen dekadenten Gedichtes von Felix Dörmann *Was ich liebe*<sup>754</sup> zu sein:

Ich liebe die hektischen, schlanken  
Narzissen mit blutrotem Mund;  
Ich liebe die Qualengedanken,  
Die Herzen zerstoehen und wund;

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,  
Die Frauen mit müdem Gesicht,  
Aus welchen in flammenden Zeichen,  
Verzehrende Sinnenglut spricht;

Ich liebe die schillernden Schlangen,  
So schmiegsam und biegsam und kühl:  
Ich liebe die klagenden, bängen,  
Die Lieder von Todesgefühl;

Ich liebe die herzlosen, grünen  
Smaragde vor jedem Gestein;  
Ich liebe die gelblichen Dünen  
Im bläulichen Mondenschein;

Ich liebe, was niemand erlesen,  
Was keinem zu lieben gelang:

---

<sup>753</sup> ML, S. 13.

<sup>754</sup> Felix Dörmann, *Sensationen*. Wien 1892.

Mein eigenes, urinnerstes Wesen  
Und alles, was selten und krank.<sup>755</sup>

Die Beschreibung Mimis gemahnt in der Tat an ein Bild mit beinahe atelierartigem Arrangement der *Décadence*:

*Ihre Stirn war weiss wie Citroneis, ihre Brauen rund und dumm wie bei einem Baby. Ihre Augen, von einem wechselnden Braun-Grün ruhten unter müden breiten Lidern. Ebenso müde war die Unterlippe. Aber die Oberlippe und die viel zu starken Zähne lachten. Und um die kurze steile Mopsnase mit heftigen sinnlichen Flügeln lag etwas wie Hohn. Das Haar war dicht, dunkelblond. Gewaltsam mit dem Kamme aus der Stirne nach dem Scheitel gezerrt, stand es halbmondförmig über den schmalen Schläfen und lastete mit einem dicken Knoten in dem sehr schlanken mädchenhaften Nacken.*<sup>756</sup>

Mimi Lynx ist also ein dubioses Wesen, ein Kind und zugleich eine Megäre. Ähnlich wie bei Dörmann ist jedoch die beschworene Liebe zur bleichen und müden Frau im Sinne einer *Femme fatale*, also zu einer der zahlreichen Repräsentantinnen der breiten Frauentypologie der Moderne, welcher sich Schaukal immer gekonnt bediente, nur ein A, dem sich ein viel aussagekräftigeres B dazugesellt: eine neue Auffassung und Fundierung der Kunst und der Künstlerexistenz, die elitär-ästhetische Abgrenzung des Ichs von der Außenwelt und das intellektuelle Leben mitten in der urbanen Welt. Ganz und gar in der Tradition der fröhlichen Apokalypse Wiens<sup>757</sup> verrät Heinrich seine Stellung zu diesem neuzeitlichen *Locus amoenus* und zugleich *Locus terribilis*, wenn es berichtet, er „fahre nach Wien, in dieses grausame Wien, das [ihm] sein Leben audringt und die nüchterne Geschäftigkeit seiner teilnahmslosen Menschen.“<sup>758</sup> Ein weiterer Beweis für die Entfremdung des Menschen in der modernen urbanen Landschaft.

In krassem Gegensatz zur vorangehenden Sichtweise steht aber die hier ebenfalls porträtierte Wiener Gemütlichkeit und Gastfreundlichkeit, die vermittelt marginaler Figuren, etwa der Frau Gabriele d’Aunay, in deren Hause Heinrich Mimi kennen lernt, die alte, untergehende Welt nochmals aufblitzen lassen. In ihrem Hause kommen die Menschen zusammen, um mit silberweißen Servietten zu „soupieren“, um unverbindlich miteinander

---

<sup>755</sup> Dörmann, S. 22–23.

<sup>756</sup> ML, S. 7

<sup>757</sup> Vgl. Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Frankfurt/Main 1974.

zu reden und dabei einen Kontaktraum für die „Jagd“ nach einer Geliebten zu schaffen. Man kann nicht umhin, diese Welt als die liebevolle Kulisse für den allseitigen Zer- und Verfall der Habsburgermonarchie zu sehen. Gleichzeitig bekundet Schaukal seine besondere Vorliebe für dieses moralisch anrühige Milieu, in dem Lust, Konversationsfloskeln, Monokel, saubere Lackschuhe und gebügelte Hüte zu einer Einheit zusammenfließen.

Doch bietet die dekadente Stadt auch Zuflucht und kurzfristiges Vergessen, wie es uns Heinrichs Gedankengänge verraten („Er musste fort. Zu Menschen. Lachen hören, Gesichter sehen, reden, reden. Und schon fürchtete er sich vor dem Nachhausekommen. Da fiel ihm die Rettung ein: trinken wollte er, bis er müde würde, zum Umfallen müde... Er eilte in die Stadt.“<sup>759</sup>). Die Stadt gleicht also einem dämonischen Ort, an dem der Mensch im Rausch die schlimmstmögliche Wendung erwartet. Koloriert wird das Bild des in der mehr literarischen als geografischen Landschaft dahinvegetierenden Menschen von einer Manieriertheit, die, neben den oben zitierten Versen Dörmanns, noch weitere Beweise für die narzisstischen Neigungen bei der Erforschung des eigenen Ichs liefern. So erfährt man in einer der zentralen Szenen, dass Heinrich „sich in seinem Unglücke zu gefallen [begann]. Er kokettierte mit seiner Traurigkeit, sah sich wieder einmal leiden zu. Er dachte: »Jetzt bin ich so elend!«“<sup>760</sup> Der Narziss Heinrich will sich und sein Inneres ganz genau in Szene setzen und diese Inszenierung genießen, wobei das Ich als unbeständiges, von allen Seiten her deformiertes und flüchtiges Phänomen erscheint. Aufgrund dessen werden auch die Subjekt-Objekt-Grenzen zum großen Teil verwischt:

*Als er im Coupé sass und die Stadt allmählich in einem trüben Novemberhimmel verschwand, stieg ihm eine unendliche Traurigkeit in die Kehle. Er lehnte den Kopf an die Scheiben und zwang seine Augen, die Aussenwelt zu bemerken. Aber sie gingen immer wieder in seine Seele und halfen ihm weinen.*<sup>761</sup>

Der narzisstischen und ästhetisch bedingten Ichsucht gebührt auch die entsprechende Verabscheuung der durchschnittlichen, auf das gesellschaftliche Fortkommen bedachten

---

<sup>758</sup> ML, S. 14.

<sup>759</sup> ML, S. 16.

<sup>760</sup> ML, S. 14.

<sup>761</sup> ML, S. 13.

Bürger, die „sich dem Tode in die Arme [legen], ohne Wachstumsringe gefühlt zu haben, und sterben. Nein, sie lassen sich töten.“<sup>762</sup>

Alles bisher Dargelegte ist im Kontext der Wiener Moderne kein unerwartetes Bilderinstrumentarium. Das Besondere der Novelle liegt aber in einem anderen Bereich. Es ist vor allem die Zeiterfahrung des modernen Menschen, die hier thematisiert wird, und zwar in mehrfacher Hinsicht: als die individuelle Zeit eines Einzelmenschen und zugleich als die Erfahrung der Umbruchszeit. Heinrich Dietmann hat nämlich ein hochentwickeltes Feingefühl für das scheinbare Ende des Alten und für den scheinbaren Anfang des Neuen, für die Umbrüche aller Art, die er immer wahrzunehmen imstande ist, wobei das Persönliche auf das Überindividuelle, auf die ganze Generation leicht übertragen werden kann. Noch ein Charakteristikum macht sich dabei bemerkbar: Er muss notwendigerweise einsehen, dass es illusorisch ist, einen Schlussstrich unter die Vergangenheit zu ziehen. Die Unsicherheit des Künstlers und Intellektuellen speist sich aus der Aufdringlichkeit der Vergangenheit. Das Alte und Vergangene kehrt immer wieder zurück. Dadurch werden der Neuanfang und der Aufbruch ins Neue problematisiert, ja verhindert. Ein weiteres modernes Phänomen, das mit der Erfahrung der Zeit koinzidiert und das im vorliegenden Kapitel ins Zentrum des analytischen Interesses rücken soll, ist die Thematik der Mnemosyne.

In der Moderne wird die Dichtung zur Emanation einer höheren, zeitlosen Wirklichkeit.<sup>763</sup> Nicht einmal die dekadente Stimmung im Wien der Jahrhundertwende, die mal selbstdestruktiv bejahenden, mal wieder mit immanenter (Selbst)kritik gespickten Schilderungen des Volks der Phäaken<sup>764</sup>, erfassen den Kerngedanken des analysierten Textes am genauesten. Die Novelle bietet nämlich einen interessanten, in der bisherigen Forschung wenig beachteten Einblick in die Erkenntnismodelle und –techniken Schaukals.

Eines der konstitutiven Merkmale der modernistischen Weltbeschreibung sind auch diverse Muster des Vergessens und Erinnerns. Wie dieses dialektische Paradigma in der Literatur um die Jahrhundertwende funktioniert, zeigt Gotthart Wunberg in seinen Aufsätzen über die ästhetische und erkenntnistheoretische Rolle des Gedächtnisses.<sup>765</sup> In starker

---

<sup>762</sup> ML, S. 11–12.

<sup>763</sup> Vgl. Pietzcker, 1999/2000, S. 113.

<sup>764</sup> Vgl. Johnston, S. 127f.

<sup>765</sup> Gotthart Wunberg: 1. Vergessen und Erinnern. Ästhetische Wahrnehmung in der Moderne. 2. Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne – ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung, in: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*, S. 3–31.

Anlehnung an Freud behauptet Wunberg, dass „wir schön [finden], was wir schon kennen; besser gesagt, was uns bekannt vorkommt; etwas, in dem wir eine Erinnerungsspur finden können. Das partielle Wiedererkennen des von bereits Bekanntem, aber Vergessenem, bietet uns Genuß.“<sup>766</sup> Alles ist im Prinzip vergänglich, aber etwas bleibt doch – wenigstens für eine Zeitlang – erhalten und es kann auch als solches wiedererkannt werden. Das Phänomen des Vergessens und Erinnerns ist die reine Subjektivität. Es verkörpert das antimimetische Prinzip der Moderne in Reinform und es beteiligt sich an der Schaffung eines quasi-neuen Wesens durch die Hand des Künstlers. Das Vergessen und Erinnern ist die *Creatio ex nihilo*, nur aus sich selbst heraus.

Während Wunberg Beispiele für die in der Gesellschaft zur Geltung kommenden Vergessens- und Erinnerungsmuster entfaltet, die z.B. auf den Erhalt von Tradition, Mythen und Götterbotschaften abzielen, kommt bei Schaukal eher eine persönliche, ins Künstlerische gebogene Erinnerungs- und Reflexionsanalyse in Frage. Dabei werden die entscheidenden Wendepunkte der Novelle durch die dialektische Ergänzung des Phänomens der Erinnerung, nämlich durch das Vergessen, markiert. Davon, dass ebenfalls dieses Vergessen – mit Freud gesprochen: die Verdrängung – durchaus den oben erwähnten Genuss bieten kann, zeugt am besten die innere Entwicklung Heinrich Dietmanns. Es wäre aber verfehlt, ausschließlich mit psychoökonomischen Aspekten des Vergessens zu argumentieren. Besonders auffallend ist die Orpheus-Parallele und die aus ihr abgeleitete These, welche Folgendes besagt: „[W]enn wir unsere Erinnerungen wie wirkliche Vorgänge behandeln, entziehen sie sich; sind sie keine. [...] Die äußerste Konkretion, die sie zu erreichen vermögen, ist das Kunstwerk.“<sup>767</sup>

Geht man von der Orpheus-Parallele aus, kann man feststellen, dass in der Novelle *Mimi Lynx* sogar eine ganze Reihe von Eurydike-Figuren präsent ist, die vielmehr einen dominanten Charaktertypus repräsentieren (die naive, dumme und verführerische Frau) und für den Hauptprotagonisten Heinrich parallel mit dem Erinnerungsvorgang zu Liebes- und Kunstobjekten avancieren oder bereits in der Vergangenheit avanciert sind. Dietmann erkennt die angeführten Wesenszüge des Charaktertypus Eurydike auch bei Mimi Lynx. Die Frau bekommt erst als ein vergessenes und in einer anderen, sozusagen konkurrierenden Frau wieder erkanntes Imago ihren ästhetischen Wert. Die wiederholte Perzeption des Gleichen

---

<sup>766</sup> Wunberg, S. 6.

<sup>767</sup> Wunberg, S. 9.

vermittelt Heinrich einen besonderen Reiz. Erst dank dieses Verfahrens, nicht etwa auf Grund des von Schaukal gekonnt inszenierten Habitus eines Dekadenten, erscheint Dietmann als extraordinary Künstlerfigur.

Dass die entscheidenden Wendepunkte des Prosastücks mit dem Aufkommen des Phänomens des Erinnerns und Vergessens zusammenfallen, kann man wohl nicht leugnen. Das Leben scheint sich schier auf der Achse zwischen diesen zwei Polen, dem Erinnern und dem Vergessen, abzuspielen. Das Erinnern heißt hier wahrhaftiger und intensiver Wiedererkennen und Sich-Besinnen. Die ganze Liebesgeschichte läuft vielmehr im Kopf Dietmanns ab, dem Physischen kommt dabei nur eine untergeordnete Rolle zu. Die von Wunberg erwähnten Genüsse<sup>768</sup> sind eher im ideellen und visuellen Bereich angesiedelt. Auch in *Mimi Lynx* werden dauernd Bilder wachgerufen und Prozesse des Vergessens und Erinnerns in Gang gesetzt. Die geistige Verfassung Heinrichs wird beispielsweise gleich am Anfang der Liaison folgendermaßen beschrieben: „Er tastete mit seinen Worten an ihr herum. Er überlegte, ob er eigentlich jetzt noch von ihr gehen und sie vergessen könnte. Er wusste es nicht.“<sup>769</sup> An einem anderen Ort heißt es wiederum: „Ob sie an ihn denken wird? Nein. Sie hat ihn vergessen... Vergessen? Hat sie denn überhaupt an ihn gedacht? ... Vielleicht. Einen Moment. [...] Und wie hat sie an ihn gedacht?“<sup>770</sup>

Paradoxerweise ist die Titelfigur Mimi, trotz des einigermaßen hochtrabenden Liebestrebens Heinrichs, nicht die einzige Frau in seinem Leben. Es kommen im Laufe der Handlung noch etliche Frauen hinzu: die ältere und wohlwollende Dame Martha, die verstiegene Schauspielerin Paula, später noch Mimis Vertraute Helene und die Baronin Lili. Eines haben sie alle gemeinsam: das Bild einer entpersönlichten, dummen, rein femininen Schöpfung. Heinrich ist demnach auf der Suche nach einem Urbild der Frau, das er in konkreten weiblichen Figuren wieder zu erkennen glaubt und das ihn immer wieder an seine schizophrene Zwitterposition des Pendels zwischen der Innen- und Außenwelt gemahnt („Damals dachte er viel über sich selbst nach. So gewöhnte er sich immer mehr und mehr daran, seinem eigenen Handeln zuzusehen. Es kam zu einer vollständigen Spaltung

---

<sup>768</sup> Neben den Genüssen sind natürlich auch die Qualen zu berücksichtigen, denn Heinrich gibt sich dem Leser als psychisch leidender Mensch. Beiläufig erfährt man z.B. den vielsagenden Titel eines seiner Werke: *Psyche. Ein Martyrium*.

<sup>769</sup> ML, S. 12.

<sup>770</sup> ML, S. 10.

seines Wesens.<sup>771</sup>). Wenn man von diesem hoch stilisierten Diktum Heinrichs absieht, das bereits in der oben vorgeführten Explizitheit eher einer klischeehaften und weniger glaubwürdigen Aussage gleicht (das Bild eines gespaltenen Wesens sollte sich eher wie ein Mosaik aus doppelbödigen Ausdrücken und entsprechenden Taten zusammensetzen), sticht aus dieser Äußerung trotzdem eines klar hervor: Das alles kann bei ihm tatsächlich eine Frau bewirken. Dabei scheint sie für Heinrich ihren wirklichen Wert erst in dem Augenblick zu haben, wenn sie als Bild und Erinnerung vorhanden ist. Davon zeugt auch die traumhaft zerrissene, assoziative Ausdrucksweise – die auf Kurzsätzen aufgebaute Sprache des Erinnerns, welche sich bei weitem nicht nur in die Beschreibung der Alltagsgeschehnisse und des gemeinsamen Haushalts, den Heinrich mit seinem lebensfrohen und pragmatischen Freund Hans teilt, einmischt („Sie verrückten alle Sofas, schoben Tische und Tischchen herum, drapierten die Wände und piffen in den Sonnenschein... Frau Martha schrieb an Heinrich... Der Sommer erstand vor ihm.“<sup>772</sup>).

Mit dem Begriff des Erinnerns beziehungsweise des Vergessens ist logisch ein anderes, auch in den modernen Naturwissenschaften aufgewertetes Thema aufs Engste verbunden, und zwar die Problematik der Relativität der Zeit. Für Heinrich wird sie allerdings erst in bestimmten Augenblicken spürbar, nach deren Ablaufen fast mit existenzialistischer Eindringlichkeit nach dem Sinn des Lebens gefragt wird („Er sah nach der Uhr. Wie die Zeit zögerte! Und plötzlich überfiel ihn wieder einmal tiefe Angst vor der Zeit. »Jetzt scheint sie zu stocken, aber das ist nicht wahr. Sie rennt, sie stürzt sich in die Ewigkeit.«“<sup>773</sup>).

Diese Reflexionen und die plötzliche Besinnung auf die zeitliche Begrenzung der menschlichen Existenz ereignen sich auch während Heinrichs Reise von zu Hause nach Wien. Die existentiellen Wendepunkte, die symbolische Reise aus der vertrauten Umgebung der Geburtsstadt ins fremde und gefährliche Wien, markieren den Weg Heinrichs zu sich, ja in sich. Heinrich wird sich im Laufe seiner Zugreise der Zeitlichkeit bewusst. Der Zug, ein genuin modernes, von Wunberg mit Hilfe der Beschleunigungsmetapher<sup>774</sup> beschriebenes und die Wahrnehmungsmöglichkeiten erweiterndes Fortbewegungsmittel machte es dem zur Instrumentalisierung und pragmatischen Ausnutzung des anvertrauten Gemeinguts

---

<sup>771</sup> ML, S. 11.

<sup>772</sup> ML, S. 16.

<sup>773</sup> ML, S. 15.

<sup>774</sup> Vgl. Wunberg, S. 18f.

neigenden, modernen Menschen möglich, die Landschaft aus der Sicht des Schöpfenden und Beherrschenden zu beobachten. Der Mensch des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der vermittels Technik die Welt verändert, kann nun die Erde unglaublich schnell überfliegen und überblicken, oder aber – wie es auch Heinrich tut – über die veränderten Zeit- und Raumdimensionen reflektieren („Er stand auf und trat in den schmalen Gang hinaus. Langdahingedehnte, traurige, traurige Felder. Eine fürchterliche Oede lag über dieser nebeligen kühlen Landschaft. Das Gras an den Dämmen war nass und zertreten. Die Telegraphenstangen flogen an dem Fenstergeländer hin. Der Himmel war grau. Grau wie die Tage, die ihn erwarteten.“<sup>775</sup>). Die technisch bedingte Dynamik erweckt bei Heinrich eher eine depressive Stimmung und sie mündet in die Statik des öden Alltags.

Der absolute Gipfelpunkt dieser Motivik, der Kurzschluss zwischen der Zeitlichkeit und dem erneuten Erwachen zum Leben in der objektiven Realität wird dann im letzten Absatz der Novelle, auf den alles hinausläuft und der zugleich die Kernaussage enthält, erreicht:

*Das Ticken der kleinen Nippesuhr auf dem Sekretär wurde zu laut. Gedanken brausten durch sein Hirn. Dann war es plötzlich still um ihn, feierlich still. »So muss es im Tod sein.« [...] Was wollte diese Frau, die da an seiner Brust lehnte [...]? Was war er in dieser Situation? ... Allmählich kam die Gegenwart wieder. Wieder rückte das Pendel auf ihn los. Die Nähe aller Gegenstände ward drohend. Und er fühlte, wie ihre Brust mit dem Schluchzen rang. Dann ging er und vergass sie...<sup>776</sup>*

In der psychoanalytischen Begrifflichkeit müsste das soeben vorgeführte ultimative Vergessen selbstverständlich „Verdrängung“<sup>777</sup> heißen. Doch auch ohne tieferes Psychologisieren kann man aus dem oben dargestellten Vorgang heraus die innere Entwicklung Heinrich Dietmanns und seine Einstellung zur Außenwelt und vor allem zur Frau als der Repräsentantin der Außenwelt begreifen. Da dieses Vergessen der Geschichte

---

<sup>775</sup> ML, S. 14.

<sup>776</sup> ML, S. 40.

<sup>777</sup> Diese Arbeit zielt keineswegs auf die Erstellung von Psychogrammen oder auf das Entdecken psychologischer Symbolik ab. Die Darstellung der Psyche, welche auf der Verbindung von Literatur und Psychoanalyse beruht, ist sicherlich im Kontext der literarischen Moderne unumgänglich. Sie spielt auch bei Schaukal eine nicht zu vernachlässigende Rolle, zumal sie sich als passendes Deutungsschema geradezu anbietet. Man denke nur an die mit psychoanalytischer Begrifflichkeit gut erfassbaren Erinnerungen Heinrichs an seine Mutter, auch die Frau Martha fungiert im Text vielmehr als Mutterfigur. Die zahlreichen Beispiele verleiten sogar zum Einsatz von psychoanalytischen Interpretationsmodellen, deren äußerster Horizont allerdings mit der Besetzung der einzelnen Positionen im Freud'schen Instanzenmodell und der Beschreibung von psychischen Störungen erreicht wäre, was sich für das Verständnis dieses Textes als wenig nutzbringend erweisen würde.

keinen definitiven Abschluss bringt, nicht einmal der Ausdruck „offenes Ende“ wäre zutreffend, muss eine andere Erklärung gefunden werden. Das hier geschilderte Vergessen bildet ein literarisches Pendant zum institutionalisierten Erinnern, welches bis heute in verschiedenen geistlichen und gesellschaftlichen Ritualen überlebt.

Die höchste Vollendung des Vergessens erreicht man bekannterweise im Tod als der All-Einheit und der immerwährenden Harmonie. Wunberg betont darüber hinaus die sozialgeistige und identitätsstiftende Rolle des Vergessens, welche ungefähr folgender Dialektik entspringt: Die natürliche Erneuerung des Vergessenen ist nicht mehr vorhanden, der Mythos wirkt nicht mehr. Das vorübergehend Verlorene, das nun wirklich vom totalen Auslöschen bedroht ist, muss in der Religion aufbewahrt bleiben. Erst im Kultus kann es regelmäßig erneuert werden, und zwar in institutionalisierter und ritualisierter Form, sowie z.B. die Rituale des Gottesdienstes das Leben Jesu zu vergegenwärtigen in stande sind. Unentbehrlich wird dann das Erinnern insbesondere in der Moderne, die als gottlose, obwohl mit bemerkenswerten Äußerungsformen der Religiosität ausgestattete Epoche gilt.<sup>778</sup>

Das existentielle, auf epiphanieartigem Sehen und Begreifen beruhende Erlebnis, das Heinrich in den letzten Zeilen der Novelle *Mimi Lynx* einen tiefen Einblick in die Ordnung der Dinge gewährt, versetzt ihn in einen Wahrnehmungsbereich, in dem die Grenzen zwischen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft (genauer gesagt: dem Tod) verwischt werden, ins Unzeitgemäße. Das darauffolgende, nunmehr ritualisierte Vergessen, das sich auf die mystische Einheit des Vergessenen und Erinnerten stützt, bleibt in Heinrichs Leben vom Geheimnis umhüllt.

Wenn man aber erneut einen Blick auf die erstarrten Formen der Mnemosyne wirft, kann man nach Wunberg beobachten, dass es „keine institutionalisierte Form des Vergessens, wie es institutionalisierte Formen der Erinnerung in Fülle gibt.“<sup>779</sup> Gegen diese These ist im Allgemeinen kaum etwas einzuwenden. Das ostentative Vergessen in der Schlusszene, das fast einer theatralischen Geste des Haupthelden Heinrich Dietmann gleichkommt, ist mit einem eingeübten Ritual vergleichbar, das unregelmäßig oder vielleicht regelmäßig hätte

---

<sup>778</sup> Vgl. Wunberg, *Vergessen und Erinnern. Ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*, S. 7.

<sup>779</sup> Wunberg, S. 8.

wiederholt werden können. Davon erfährt der Leser nur ansatzweise in den oben zitierten Andeutungen.<sup>780</sup>

Erwägt man Schaukals Kunstkonzept und seine Behandlung der Frauenthematik, kann man eigentlich von keinem Vergessen im engeren Sinne sprechen, sondern eher von einer demonstrativen Geste des Verlassens, die eine entschlossene Missachtung der Frau als solcher tarnen soll. In der Novelle *Mimi Lynx* scheint Heinrich – im Unterschied zu den anderen Texten des Erzählbandes *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* – der Frau (generell den Frauen) sehr abgeneigt zu sein. Das zeigt sich durchgehend in ihrer klischeehaften Beschreibung, später auch in ihrer Trivialisierung, bisweilen auch in der Herabsetzung und Funktionalisierung ihrer Rollen im Leben des jungen Künstlers. Diesbezüglich ist eine Momentaufnahme Mimis von Belang, in der die Pflanzenmetaphorik dominiert. Der Leser erfährt, dass Mimis Lachen „vegetabilisch schien, wie Pflanzen lächeln mögen, wenn die Winde der Zeit an sie stossen, Pflanzen auf ihren locker wurzelnden Stengeln, die lächeln, bis einer kommt und sie gedankenlos abbricht, an ihnen riecht und sie fallen lässt.“<sup>781</sup> Diese bildhafte Rollenzuschreibung mit deutlich sexuellen Untertönen geht in einigen Textstellen bis in Parodie und Grotteske über.<sup>782</sup> Mit dem möglichen Vergessen bereits am Anfang der Liaison spielend, weist Heinrich – wie oben gezeigt wurde<sup>783</sup> – auf die Entscheidung gegen die Frau hin. Trotzdem hat die Frau eine unersetzliche Signifikanz in Heinrichs Leben. Als Repräsentantin der Sinnlichkeit spornt sie ihn nach dem Reiz-Reaktion-Schema immer wieder zum Engagement in der Außenwelt an. Nachher besinnt er sich aber auf seine exklusive künstlerische Mission, zieht sich in die besagten Intérieurs zurück und – vergisst.

Der Akt des ultimativen Vergessens, der gleichzeitig das Gefühl der Entfremdung in den Text hineinbringt, verleiht der Novelle ihre charakteristischen Züge: Offenheit, vielfache Reflektierbarkeit und Kreisförmigkeit. Derartige Umbrüche, die mit der weniger fatalen als vielmehr theatralischen Entscheidung gegen die Frau verbunden sind, enthalten Elemente eines pseudozyklischen Welt- und Lebensbildes.

Die enorme Wirkung des geschriebenen Wortes, die Heinrich anfangs als selbstdestruktive Kraft erfährt, ermöglicht ihm, seine eigene Zerrissenheit unmittelbar

---

<sup>780</sup> Vgl. dazu ML, S. 10.

<sup>781</sup> ML, S. 12.

<sup>782</sup> Vgl. dazu ML, S. 7.

<sup>783</sup> Vgl. dazu ML, S. 12.

wahrzunehmen. Dies zeigt sich auch in der Schilderung exponierter Augenblicke künstlerischer Offenbarung:

*Plötzlich hielt ihn seine Schöpfung fest, die Worte wollten ins Leben, er unterlag ihnen, willenlos ließ er sich mitnehmen von der Schönheit ihrer Leidenschaft. Er schrieb, dass die Feder unwillig krächzte. [...] Und auf einmal überfiel ihn eine namenlose Angst, die Angst vor den eigenen Worten, vor diesen seltsamen schlanken Versen, die aus ihm kamen, lautlos, selbstverständlich, und sich ins Sichtbare, ins Gewisse verwandelten unter der schwarzen Spitze der hässlichen Feder. [...] Eine eisige Kälte kroch ihm über den Rücken, seine linke Hand, die auf dem beschriebenen Bogen ruhte, begann bis in die Schulter zu zittern, er hätte aufgeschrien, wenn er den Mut dazu gehabt hätte! [...] Die Angst stieg um ihn in die Höhe, langsam, feierlich wie Rauchsäulen; in seinen Ohren klang sie, und etwas Grässliches, Grosses, Eiskaltes nahte, schritt aus der Finsternis hinter ihm heran.*<sup>784</sup>

Sein Inneres wird durch die schriftliche Fixierung des momentanen Seelenstandes materialisiert und diese rohe, unreflektierte Wahrheit – sozusagen in statu nascendi, wie im Laborglas – jagt ihm Angst ein. Sein trister Zustand gewinnt neben der konkreten Gestalt ein materielles Eigenleben, als Niedergeschriebenes wird es weiterleben, denn die Schrift ist ein bereits in ihrem Prinzip gegen das Vergessen gerichtetes Medium. Bei Heinrich repräsentiert sie, wie aus dem obigen Zitat zu entnehmen ist, eher den Todestrieb, der dem Lustprinzip, der Außenwelt, der Frau gegenübersteht. Das Schreiben figuriert hier als feierliches, aber zugleich pathologisches Ritual, das den Schreibenden in entrückte Zustände zu versetzen vermag und dem Dichten eine kultisch-prophetische Wendung gibt. Davon ausgehend gehört zum Schreiben die Berufung und Isolierung von der Außenwelt.

In der Novelle wird relativ häufig, in verschiedenen Kontexten, geschrieben. Etwas von Heinrichs Schreiben bekommt auch die künstlerisch und intellektuell unreife Mimi zu Gesicht, denn sie gibt vor, literarisch tätig zu sein. Bei ihr nimmt das Schreiben unterschiedliche Gestalt an, im Laufe der Handlung schreibt sie besonders Briefe an Heinrich. Das Briefschreiben war im 19. Jahrhundert bekanntlich ein fester Bestandteil der bürgerlichen Schreibkultur, von daher passt ihre „Schriftstellerei“ gut zum Bild einer jungen Frau vom Ende des Jahrhunderts. Derartige Briefe dienten zwar zum Austausch von Informationen und Gedanken, aber zugleich erschlossen sie das Innere der Schreibenden. Mimi stilisiert sich

---

<sup>784</sup> ML, S. 22.

in einem ihrer letzten Briefe an Heinrich in eine Dichterfigur, die tatsächlich eine quasi-artistische Impression hervorbringt. Diese Impression stützt sich auf die Erinnerung an einen Regentag, den sie im Wald verbrachte:

*Du weißt nicht, wie schön das ist: allein im Walde, Du, bei schlechtem Wetter! Wie feines Glockengeläute klingt das Fallen der Tropfen auf dem dürren Laub - eintönig -, dann wieder ein Windstoss, dass die alten Bäume erzittern, laut krachend Äste zu Boden fallen, mir eine ganze Ladung Wasser ins Gesicht spritzend.*<sup>785</sup>

Sie steht als eine Frau da, die es mit einem Naturelement, auf dem überdies durch die Einbindung des „Glockengeläutes“ eine religiöse Aura lastet, aufnehmen kann, weil sie selbst ein wildes Element darstellt. Die sexuelle Färbung der Szene ist nicht zu verdecken. Mimi führt Heinrich ihre Vitalität und Begierde vor Augen. Er soll sie vor allem als Frau sehen, deswegen verlockt sie ihn zu erotischen Spielen, mit denen übrigens die ganze Novelle gespickt ist. Und dazu nutzt Mimi die – auch dank Heinrichs Schriftstellerei – entdeckte Kraft des geschriebenen Wortes. Durch die Serie von Mimis Briefen wird jedoch die Vorstellung zerstört, die uns der auf den eigenen Kult bedachte Ästhet Heinrich aufzwingen will, und zwar, dass die Frau ein viel besseres Kunstobjekt als künstlerisches Subjekt abgibt. Sie selbst unternimmt etwas gegen das Vergessen, indem sie ihre Vorstellungen literarisiert. Dieser Umstand lässt Mimi Lynx noch facettenreicher erscheinen, als dass Heinrich sie hätte präsentieren wollen.

Wunberg hebt in seinem Moderne-Konzept einige wichtige Mythologeme hervor, die bei der Erhellung der ästhetischen und erkenntnistheoretischen Grundsätze der Moderne von Signifikanz sind. Ausgangspunkt ist der Begriff Anagnorisis, dem folgende These zugrunde gelegt werden könnte: „Das künstlerische Objekt stellt sich dem ästhetischen Subjekt als Schönes dar, wenn und indem es sich als die Möglichkeit erweist, in ihm ausgemachte Erinnerungsspuren zu vervollständigen.“<sup>786</sup> Vorgeführt wird Anagnorisis am Beispiel des Odysseus, denn der Odysseus-Mythos lässt die Fähigkeit, das Verlorene und Vergessene wieder zu erkennen, gut auf eine ästhetische Projektionsfläche werfen. Die Novelle *Mimi Lynx* ist, trotz einer Vielzahl von Epiphanien mit raschen noetischen Konsequenzen, ein solcher langwieriger Prozess des Erkennens und Zu-sich-Kommens

---

<sup>785</sup> ML, S. 37.

Heinrichs. Lediglich der Schlussteil, der Akt des ultimativen Vergessens, bedarf einer Sonderbehandlung, denn er antizipiert einen neuen Zyklus, indem er den laufenden beendet. Heinrich nimmt im Wirrwarr einer dekadenten Gesellschaft sein künstlerisches Objekt, Mimi, anhand der oben als klischeehaft hingestellten, jedoch für ihn entscheidenden Eigenschaften<sup>787</sup> mit einiger Unsicherheit ins Visier. Daher kommen auch seine anfänglichen Bedenken, „ob er eigentlich jetzt noch von ihr gehen und sie vergessen könnte.“<sup>788</sup>

Die geheime Kommunikation zwischen dem ästhetischen Subjekt und dem künstlerischen Objekt verläuft in *Mimi Lynx* auf vielen Wegen: u.a. mittels der Körpersprache und der oben erwähnten Korrespondenz. Ausschlaggebend ist allerdings die Auslegung dieser Sprache. Theoretisch könnte die Novelle – sähe man von der Marginalität jener Gestalt(en) ab – auch *Frau Martha L.* heißen, eben nach dem konkurrierenden Liebesidol. In dem Falle wäre es wahrscheinlich ein realistisches, das 19. Jahrhundert evozierende Prosastück mit ruralem Anflug<sup>789</sup>, in dem ein verliebter Heranwachsender für eine reife Frau, beinahe eine gutmütige Mutter, schwärmt. Die andere Alternative wäre z.B. *Paula* – nach der gleichnamigen Schauspielerin. In diesem Fall würde es sich um die ungleiche Beziehung zwischen einer mondänen Künstlerin und einem Jurastudenten handeln, usw. Mimi ist aber eine ambivalente, deswegen auch die passendste Person für eine modernistische Prosa, denn man weiß nicht, wer sie als Mensch eigentlich ist und wie sie genauer eingeordnet werden kann. Mimi ist nämlich schön und hässlich, gesund und krank zugleich. Sie ist eine Künstlerin und ebenso widerlegt sie mit ihrem kichernd primitiven, zum Kitsch tendierenden Wesen die Kunst. Sie ist eine Frau, aber gleichzeitig parodiert sie die Frau mit ihrem Aussehen und Gebaren. Alle diese ästhetischen und erotischen Erfahrungen eröffnen eine exklusive und unikate Welt, die nur dem einzigen Menschen, Heinrich, zugänglich ist. Sie können höchstens in und mittels der Kunst mitgeteilt werden.

Einem anderen Befund Wunbergs zufolge „verweigert sich [das ästhetische Objekt] wie Odysseus der Erkenntnis und dem Wiedererkennen; d.h. es erscheint (wie Odysseus) nicht

---

<sup>786</sup> Wunberg, Vergessen und Erinnern. Ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, S. 10–11.

<sup>787</sup> Vgl. dazu ML, S. 7.

<sup>788</sup> ML, S. 12.

<sup>789</sup> Bei Schaukal ist die realistische Erzählkunst keine Seltenheit. Vgl. dazu Richard Schaukal, *Dionys-bácsi*. Braunschweig 1922.

als es selbst, sondern „entstellt“.<sup>790</sup> Demnach ist auch Heinrich Dietmann auf der Suche nach den gleichen Zügen einer zur Erkenntnis hinführenden Frau, auf die er mitten in einer langweiligen Party aufmerksam wird, die er erkennt, die verblasen und dann wieder in einem anderen ästhetischen Objekt aufzuleben scheinen. Er vernimmt und verarbeitet als ästhetisches Subjekt immer das gleiche Material, das von ihm kreativ umgestaltet wird. Die Frau wird als ästhetisches Objekt erkannt, intensiv erlebt, geliebt und schließlich zum Kunstwerk arrangiert, ergo: verewigt. Nachher braucht er sie nicht mehr und kann sie ohne weiteres vergessen.

Eine ausgeprägte Mnemosyne-Motivik ergibt sich auch aus der mythischen Verbindung von Orpheus und Eurydike, die als Kontrastfolie auf *Mimi Lynx* angewandt werden kann. Der mythische Orpheus wollte seine Eurydike aus dem Totenreich, mit anderen Worten: aus dem Reich des unwiderruflichen Vergessens, herausreißen. Diese Tat war von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil Orpheus die einzige Erfolg versprechende Strategie unbeachtet ließ, und zwar Eurydike nicht anzuschauen und nicht zu berühren. Das Körperliche hätte – zugunsten der Erinnerung, welche als künstlerisch verarbeitete Idee am besten überleben kann – vergessen werden sollen. In dieser Hinsicht ist Heinrich Dietmann eine relativ konsequente Orpheus-Figur, der nicht nur eine, sondern gleich mehrere Eurydikes zur Seite stehen. Diese beruhen zwar vielmehr auf dem erstarrten, oben bereits erwähnten Typus der naiven, dummen, verführerischen Frau, doch die dominanteste von ihnen, die Titelheldin Mimi, ragt besonders heraus. Heinrichs Beziehung zu Mimi ist zwar anfangs die eines konventionellen Liebhabers, einschließlich der Verführung und der Eifersucht, hinterher tritt er an sie lediglich als Künstler heran. Die notwendige Bedingung, sie zu verlieren, macht es später möglich, sich auf sie – in entpersönlichter Form und in der Kunst – besinnen zu können. Jenes Verfahren also, das der mythische Orpheus hätte wählen sollen und das Heinrich wählt. Die Kunst nimmt auf sich überdies die Last der Unsittlichkeit, wie man einer Bemerkung Mimis entnehmen kann, die nach der Lektüre von Heinrichs Versen meint („Die Helen´ hätt ihnen solche Schlechtigkeiten gar nicht zugetraut.“<sup>791</sup>).

Auch andere Frauen Heinrichs werden im Laufe des komplexen Erinnerungsvorgangs zu mehr oder weniger literarisch verarbeiteten Kunstobjekten erhoben und dadurch gewinnen

---

<sup>790</sup> Wunberg, *Vergessen und Erinnern. Ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*, S. 13.

<sup>791</sup> ML, S. 34.

sie ihren wirklichen, d.h. ästhetischen Wert. Dabei sorgt die davonlaufende Zeit für den notwendigen Schauplatz, auf dem sich die Ästhetisierung von Frauen und Alltagsgegenständen abspielt. Schaukal beschreibt sie oft mit mikroskopischem Blick und in feinsten Nuancen. Exemplarisch sei hier die weniger auffällige Frauengestalt Martha angeführt, eine ältere Frau mit einem durchaus harmonischen Familienleben, die vielleicht deswegen am wenigsten in das ästhetische Konzept passt. Aber auch dieser Umstand ist begründbar. Sie figuriert als eine Art Proto-Erinnerung im Erinnerungsreservoir Heinrichs, der sie einst – noch als unreifer, fünfzehnjähriger Knabe – liebte und dessen Liebe zu dieser älteren Dame ihm mit einigem Abstand abwechselnd als liebevolle und wieder mal als peinliche Geschichte und Erinnerung vorkommt:

*Martha L. stieg aus der schwerfälligen Landkalesche und wanderte leicht und lautlos zur roten kleinen Dorfkirche... Er dachte an diese wundervollen Sommernächte. [...] Der Himmel rein, dunkelblau, unendlich über dem Berge und über dem träumenden Garten, der an Eichendorff gemahnte und die Posthorntage... So fern alles, so vergangen, nie mehr zu haben, nie, nie mehr! ... Dann sah er die Paula auf der Bühne, unwahr, fremd [...]*<sup>792</sup>

Das Schaukalsche „nie mehr zu haben“ bedeutet, dass Heinrich Martha viel früher für sich gewann. Erst dank der Erinnerung ist sie in seinem Leben als ideales Arrangement anwesend, das mit der überwiegend als unwahr und fremd empfundenen Realität kontrastiert. Dieses Merkmal tritt nicht selten, auch bei anderen Frauen, als Herrschsüchtigkeit zutage. Man kann nämlich von der Frau, die eine Erinnerung geblieben ist, einfacher Besitz ergreifen. So heißt es auch über Mimi: „Wer hat sie denn jetzt? Wissen Sie’s nicht zufällig?“ [...] Es ärgerte ihn, dass der Mensch ihm das sagen durfte, ihm, der schon ein Recht auf sie besaß.“<sup>793</sup> Heinrich schaut zwar – so, wie es auch Orpheus tun wollte – die Frau direkt an, aber den entscheidenden Schritt, sie zu berühren, sprich: sie als sexuelles Objekt zu behandeln, wagt er offensichtlich nicht. Auf das andere Ufer des Lethe-Flusses setzt er auch nicht über. Deswegen sucht Mimi Mittel und Wege, um ihn für das Körperliche zu gewinnen. Ihr laszives Verhalten begründet sie mit den Worten: „Weil Du das nicht nimmst, was man Dir geben will.“<sup>794</sup> Erst in diesem Moment – gegen Ende der Novelle – kommt sie Heinrich

---

<sup>792</sup> ML, S. 21.

<sup>793</sup> ML, S. 15.

<sup>794</sup> ML, S. 31.

als krankhaftes Wesen vor, dementsprechend wiederholt er innigst seine Frage: „Fehlt Dir was, Mimi?“<sup>795</sup>

Die bewusste Entscheidung, Mimi zu verlassen, ist als Prozess einer Heilung zu interpretieren. Heinrich wird sich dessen bewusst, dass im Prinzip keine Abhängigkeitsbeziehungen möglich sind, weil die einzigen Bindungen, die er ins Leben gerufen hat, in seinem Inneren bestehen: eine überraschend positive, von der Erkenntnis und Vitalität erfüllte Wende und Geste, die die morbiden und selbstzerstörerischen Neigungen der ersten Kapitel der Novelle vollends übertönt. Noch kurz vor der logischen Entscheidung gegen die Frau und für die Kunst trifft Heinrich die Freundinnen, Mimi und Helene, in der Intimität des Waldes. An diesem Punkt angelangt, spannt Schaukal einen weiten Bogen zwischen dem dekadenten Anfang und dem mythisch-mnemosynischen Ende der Novelle. Beide Frauen beobachtend, gibt Heinrich in narzisstischer Manier zu, er sei „so schön, dass diese Frauenschönheit neben [ihm] verbliche, so schön wie ein Lied der Sappho, bartlos, ganz bartlos mit langen, langen, schwarzen Wimpern und müde vom Lieben, müde von der eigenen Schönheit“<sup>796</sup> Hierin wird nun die homophil motivierte Abwendung von der Frau vollendet und von einer in der *Décadence* sicherlich nicht ungewöhnlichen Zuwendung zur absoluten Schönheit des eigenen Ichs abgelöst, das sowieso durchlaufend als logischer Brennpunkt aller Kräfte und Energien funktioniert. Von der Stimmung kommt man zur Erkenntnis, denn jede Stimmung und jedes Ereignis hinterlassen gewisse Spuren.

Abschließend ist festzuhalten, dass die Novelle *Mimi Lynx* kein bloßes Bekenntnis zu den ästhetischen Idealen des *Fin de siècle* und keinen schematischen Text der *Décadence* darstellt. Wenn man nämlich das Konzept der Mnemosyne als Kontrastfolie heranzieht, erscheint Heinrich Dietmann als wirkliche Künstlerfigur, die den gekonnt inszenierten Habitus eines Dekadenten weit übertrifft. Hinter epiphanieartigen Augenblicken und plötzlichen Handlungsumbrüchen sind die Spuren und vor allem das Wirken der Mnemosyne zu erblicken. Die Vergessens- und Erinnerungsmuster untermauern das antimimetische Prinzip und verdeutlichen die Offenheit, Reflektierbarkeit, Kreisförmigkeit und die solipsistische Ausrichtung des Prosastücks. Zugleich kann man den Grundriss eines antiken Mythos in den Grundlagen dieses modernen Prosawerks beobachten. Die in *Mimi Lynx*

---

<sup>795</sup> ML, S. 40.

<sup>796</sup> ML, S. 35.

geschaffene Welt enthält unzählige Rituale, die mit der Liebe und dem Erinnern bzw. Vergessen zusammenhängen oder zusammenfallen. Die Mnemosyne spornt den Hauptprotagonisten zur geistigen Machtausübung an und die Grenzen des Machtbereichs Heinrichs fallen mit seinem Wahrnehmungsbereich zusammen. Dieser spezifische Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess hat eine sonderbare Verdinglichung und Arrangierung des Lebendigen, insbesondere der Frauen, zur Folge.

## 6.2 *Eros Thanatos* (1906)

Die Betrachtungsweise der Welt, die Schaukal den Hauptprotagonisten seiner Prosawerke verlieh, kommt überwiegend der Perspektive des Künstlers, also eines schaffenden Geistes, gleich. Entweder bringen Schaukals agile Boten der Moderne selbst Kunstwerke hervor, oder sie wirken als Exponenten und Vermittler der Kunst. Einige von ihnen sind wiederum imstande, nur mittels dieses, von Schaukal als universell angesehenen Mediums, die Realität überhaupt wahrzunehmen. Im Extremfall fällt die Kunst für sie völlig mit ihrem eigenen Lebensraum zusammen. In seinem facettenreichen Novellenband *Eros Thanatos*<sup>797</sup> vernachlässigt Schaukal allerdings nicht einmal die Zeichnung von Bürgertypen, deren Existenzgrundlage und Haltungen – infolge der gesellschaftlichen Konventionen und der festgefahrenen Lebenswege – vom transzendenten Wesen der Kunst bis zum Anfang der Handlung unberührt waren. Die These von der Abwesenheit von Transzendenz und Kunst im Leben eines Durchschnittsbürgers verliert allerdings im Kontext Wiens um die vorletzte Jahrhundertwende einen Großteil ihrer Bedeutung. Die Zersetzungstendenzen und das vorapokalyptische Wertevakuum<sup>798</sup>, das Flair der *Décadence*, das der Stadt im Zeitalter des *Fin de siècle* anhaftete, gab der Kunst und der Kultur einen brisanten, alle Schichten der damaligen Gesellschaft ansprechenden Charakter.

Noch deutlicher tritt in *Eros Thanatos* ein anderes Merkmal in den Vordergrund, nämlich die schicksalhafte Verstrickung von Erotik und Morbidität, die Durchdringung von Eros und Thanatos<sup>799</sup>, welche in dem der Novellensammlung vorangestellten Motto bildhaft zum Ausdruck kommt:

Eros hat Dich erspäht: Du folgtest dem  
lieblichen Knaben.  
Lächelnd geleitet er Dich: plötzlich erkennst  
Du den Tod.<sup>800</sup>

Der plötzlich eintretende, aber rückblickend logisch und unausweichlich erscheinende Tod als Folge des gesteigerten erotischen Begehrens ist konstitutiv für das Handlungsmodell jeder in den Band eingegliederten Novelle.

---

<sup>797</sup> Richard Schaukal, *Eros Thanatos*, Wien/Leipzig 1906.

<sup>798</sup> Wunberg/Braakenburg (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 2000, S. 81f.

<sup>799</sup> Vgl. Fellmann, S. 35f.

<sup>800</sup> ET, o.S.

## 6.2.1 Verwirrspiele der Triebe

In der einleitenden Novelle des Bandes, *Eros*<sup>801</sup>, die – nicht umsonst – den Untertitel *Eine Sonate aus der galanten Zeit* trägt, wird die Irrationalität des erotischen Treibens und die dekadente Lebensweise der gehobenen adeligen Gesellschaft der Kongresszeit vorgeführt. Die Novelle gleicht, vom Aufbau her, tatsächlich einem mehrsätzigen Instrumentalstück, das, entsprechend der verwendeten Tonart, von Stimmungen beherrscht wird. Im distanziert-nüchternen Stil, der mit den zum großen Teil unterdrückten Leidenschaften der Hauptprotagonisten scharf kontrastiert, wird über die Dynamik der erotischen Anziehungs- und Abstoßungskräfte und über die konflikthafter Abhängigkeitsbindungen innerhalb einer Gruppe von ansonsten eher schematisch wirkenden Figuren berichtet. Dadurch entsteht eine protokollarische Bestandsaufnahme der Ereignisse und der abrupten Gemütsschwankungen aller Hauptprotagonisten.

Als poetische Kulisse verwendet Schaukal in *Eros* bezeichnenderweise seinen bereits in der Lyrik häufig vorkommenden, dekadent besetzten Garten- und Parktopos samt seiner üppigen und schwül-matten Atmosphäre, die sich in den dunklen Teilen des Parks, die als Abbild der Triebe zu verstehen sind, verdichtet. Beschnittene grüne Wände, eine Neptunfontäne und ein Weiher, daneben Blumen, kostbare Vasen und glänzende Tischtuche kreieren wahrlich „ein buntes Tableau“<sup>802</sup> und „zierliche[s] Arrangement.“<sup>803</sup> Das essenzielle Ereignis ist aber die Feier des Namenstages der Gräfin Elvire. Anlässlich dieser Feier wird für die erlesene Gesellschaft, Hausfreunde und noble Gäste, ein Gartenfest veranstaltet, und zwar nicht nur in Form eines festlichen Dinners. Die für den Abend geplante Aufführung eines musikalischen Theaterstückes soll den Gipfelpunkt der Feier darstellen. Der Zeitraum, über den sich das dargestellte Geschehen erstreckt, ist eng begrenzt, von Morgen bis Abend. Und gerade der mit der Kunstproduktion gekrönte Abend ist die zentrale Metapher des Lebensabends, des Verfalls, der *Décadence*.

Gräfin Elvire, ein nach der kalvinischen Tradition erzogenes, „zum Herschen gebildetes Geschöpf“ ist die Gattin des Grafen Paris. Ihre Ehe scheint aber eher ein formales Bündnis zu sein, „die Wonne der weiblichen Demut, der Hingabe, des Dienens [...] war ihr fremd

---

<sup>801</sup> ET, S. 1.

<sup>802</sup> ET, S. 5.

<sup>803</sup> ET, S. 5.

geblieben.“<sup>804</sup> Umso spannender wirkt hier das Geflecht von Liebesbeziehungen und Verwirrspielen, welche begleitet werden von ständiger Beobachtung und Selbstbeobachtung, Pathos und theatralischer Gestik, Täuschungen und Verheimlichungen, Verstellungen und Lügen. Besondere Brisanz erhält das Spiel durch die Verflechtung der mythologischen und der realen Welt. Römische bzw. griechische mythologische Gestalten, Begebenheiten und Vorgänge sind ins Geschehen subtil eingefügt (Verzierung einer Vase mit Daphne-Motiven, die Apollo-Gestalt, die Eros-Statue, Paris spricht seine Elvire mit „Aphrodite“ an).

Entrückt und dem Tagesgeschehen enthoben ist das Leben der von Trieben völlig beherrschten dekadenten Runde. Der Leser erfährt, dass Graf Paris zwei geheime Liebesbeziehungen unterhält: zur Baronin Lisa, seiner Gutsnachbarin, und zur Frau Jolanthe Gurnemann. Paris steht ähnlich wie seine gleichnamige mythologische Präfiguration auch vor der Wahl zwischen drei „Göttinnen“: Elvire, Lisa und Jolanthe. Einer der prominenten Gäste, der Kapitän, ein alternder Melancholiker, wirbt wiederum erfolglos um die Gräfin Elvire. Auf der Feier erscheint er in Begleitung des jungen Fähnrichs von Turneck. Gurnemann, ein junger Diplomat, zählt ebenfalls zum engeren Kreis der Amorososi Elvirens. Nach einer Eifersuchtsszene zwischen Lisa und Elvire stilisiert sich Paris, der sich des Ausmaßes des Konflikts noch nicht bewusst ist, in die Rolle des Mediators. Seine Vermittlerbemühungen laufen jedoch ins Leere. Die enthemmte Sexualität und die bis an die Grenze des Wahnsinns und Todes getriebene Erregung verwandeln die legere und frivole Feier langsam ins Fest des Eros und Thanatos.

Fähnrich von Turneck verliebt sich in die Gräfin Elvire und zähmt die ursprünglich herrschsüchtige Frau mit einer nie geahnten Leidenschaft, was ihrem Gatten bisher nicht gelang. Elvire beginnt jetzt Paris zu hassen, lehnt aber auch Gurnemann und den Kapitän ab. Gurnemann bekundet öffentlich seine künstlerischen Neigungen, wenn er der Gräfin Elvire als Dichter und Sänger entgegentritt. Unter Heranziehung des Venedig-Topos<sup>805</sup> wird die darauffolgende Fahrt auf der Fähre über den Weiher zur Fahrt in den Tod: „Man war an das Ufer gelangt [...]. Die Fackeln warfen einen zitternden Schein auf die stummen Fluten.“<sup>806</sup> Fähnrich von Turneck versucht den infolge eines ungeschickten Manövers ertrinkenden Gurnemann, der auf dem Weg zur ohnmächtigen Elvire ins Wasser versinkt, zu retten.

---

<sup>804</sup> ET, S. 16.

<sup>805</sup> Vgl. Bauer, S. 179.

Gurnemann erwürgt aber seinen Retter, nachdem er mit ihm eine Weile im Wasser gerungen hat. Der Eros gewährleistet eine überaus intensive sinnliche Erfahrung und avanciert hier zur einzigen Rechtfertigung des Daseins.<sup>807</sup> Er bringt ein seltsames Nebeneinander von Lust und Schmerz hervor und lindert die Misere jenes öden Lebens, das mit lieblosen Beziehungen erfüllt war.

Auch die als *Ein Nachtstück* bezeichnete Novelle *Das Stelldichein*<sup>808</sup> spielt sich in Adelskreisen während des Wiener Kongresses ab. Der junge französische Diplomat Marquis de Troailles, einer der Hauptprotagonisten und eine durchaus ambivalente und dekadente Figur, scheint die wundersamsten und zugleich dubiosen Gaben der Fortuna zu besitzen: Er ist reich, karrieremäßig erfolgreich, knabenhaft schön, jugendlich ungestüm, von daher immer rasch verliebt, doch auch seltsam melancholisch, „als hätte er Zeit und als ginge ihn die ganze Sache nichts an, in seltsamen Heimatsgedanken, zu denen ihn der mild leuchtende Mond stimmte [...]“<sup>809</sup>

Marquis de Troailles besucht die Gräfin Fanny Hohenmauth, die junge Ehefrau des alten Grafen Hohenmauth, um ihr sein Liebesgeständnis abzulegen. Fanny fungiert in der Novelle mehr oder weniger als Projektionsfläche männlicher Fantasien und Begierden. In jedem Mann, der sich in ihrer Nähe bewegt, und dies gilt auch für den Marquis, weckt sie die leise Hoffnung auf ihre Liebe. Sie wehrt sich gar nicht gegen die Liebesbestrebungen der Männer in ihrer Umgebung, nie schlägt sie die Angebote auf Geheimgesprächen aus, obwohl sie sie bis an den Rand der Ohnmacht treiben. Der hindernisreiche und zugleich verlockende Weg zu Fanny, den sie suchen und der sich immer als Um- oder Abweg herausstellt, ist für jeden von ihnen ein Weg ins eigene düstere Innere. Dementsprechend agiert Fanny in schwülen Innenräumen, die beinahe labyrinthisch vernetzt sind, mal hermetisch abgeriegelt, mal wieder durchsichtig wirkend. Der Liebhaber muss dann „durch die verdüsterten Spiegelsalons mit den vom Fußboden aufreichenden chinesischen Vasen und den vergoldeten Pfeiler-Konsolen [...] in das Boudoir der Gräfin [gelangen]“<sup>810</sup>

---

<sup>806</sup> ET, S. 44.

<sup>807</sup> Vgl. Fellmann, S. 31f.

<sup>808</sup> ET, S. 51.

<sup>809</sup> ET, S. 51.

<sup>810</sup> ET, S. 56.

Marquis trifft bei der Gräfin seinen Nebenbuhler, den englischen Diplomaten George Allan Seymoure, der die kalt berechnende, gewaltbereite, brutale, in seiner Figur geradezu dämonisierte Männlichkeit repräsentiert. Fanny hat sich Seymour als Geliebte völlig unterstellt und gehorcht ihm. Der rationale Marquis versucht sich hingegen über die Kammerzofe Pepi, die er zu seiner Geliebten gemacht hat, Zutritt zur Gräfin zu verschaffen. Überraschenderweise bereitet ihm die Magd „ein ungestörtes Vergnügen, das ihm um so reizender erscheinen mußte, als er das Manöver mit der Kammerjungfer eingeleitet hatte, ohne im entferntesten die Möglichkeit eines so annehmbaren Genusses zu gewärtigen.“<sup>811</sup> In diesem Verwirr- und Versteckspiel werden die Werte wie Moral oder Wahrheit völlig aufgehoben. Generell betrachtet kommt es zu einer kompletten Enthierarchisierung, denn alle Werte (Liebe, Treue etc.) erscheinen plötzlich austauschbar und die traditionellen Institutionen (Ehe) hinfällig. Die einzige Legitimität der Entscheidungen, die die Hauptprotagonisten ins Feld führen können, ist die pragmatische. Sie verfolgen nur ein Ziel, nämlich die Befriedigung sinnlicher, besonders sexueller Bedürfnisse. Sie schwanken zwischen dem Raubtier- und Menschsein.

Marquis de Troailles strebt nach sinnlicher Liebeserfüllung mit Fanny, deswegen fordert er die Gräfin ultimativ zu einem nächtlichen Treffen in ihrem Schlafzimmer auf. Durch einen Informanten erfährt auch Seymoure von dem geplanten Stelldichein. Beide Männer versuchen nun in einem nervenzerreißendem nächtlichen Kampf zu ihrem Liebesobjekt durch den Irrgarten der Räume, Emporen und Altane vorzudringen. Der Rücksichtslosere und Skrupellosere von ihnen, Seymoure, gelangt bis an Fannys Bett und macht den in einem Glashauss eingeschlossenen Marquis zum Zeugen der Liebesszene mit der Gräfin, die sich inzwischen der Tragik der Situation bewusst geworden ist, denn sie glaubt, Seymoure beobachtend, „einen Mörder zu erblicken.“<sup>812</sup> Der im Laufe der Handlung völlig passive Graf Hohenmauth mischt sich, einem Impuls Pepis folgend, brüsk ins Geschehen ein und beschleunigt den Gang der Geschichte, wenn er plötzlich im Schlafzimmer der Gräfin erscheint. Seymoure nutzt jetzt die Gelegenheit, seinen Konkurrenten loszuwerden, und zwingt den Marquis zum Sprung von der Fensterbrüstung, an der er sich bei seiner Fluchtaktion festgehalten hat. Die Lage eskaliert und das amouröse Erlebnis mündet in eine

---

<sup>811</sup> ET, S. 63.

<sup>812</sup> ET, S. 84.

Tragödie. Thanatos hat den Schwächeren und daher Lebensunfähigeren Marquis definitiv eingeholt.

Die Novelle *Cölestin Merkel*<sup>813</sup> weicht in mehrfacher Hinsicht von den anderen Novellen des Bandes ab. Dies ist unter anderem auch auf die Form des Capriccios zurückzuführen, das „ein launiges, oft nur skizzenhaft ausgeführtes, kuriozes Phantasiestück in Prosa“<sup>814</sup> darstellt. Die Kuriosität von *Cölestin Merkel* besteht bei weitem nicht nur in der satirischen und ironischen Grundstimmung der Novelle. Die Geschichte wird durch das Gespräch der Baronin Micki mit dem Herrn Radomanski eingerahmt. Cölestin Merkel, die Titelgestalt und der zentrale Bezugspunkt des im Plauderton gehaltenen Textes, ist der gemeinsame Bekannte der Baronin und Radomanskis. Erzählt wird aus dekadenter Langeweile im Verlauf einer Soirée. Beide Gesprächspartner, die sich mit dem Erzählen nur die Zeit vertreiben wollen, sind liebevolle Vertreter des degeneriert wirkenden Adels. Die Baronin repräsentiert überdies noch den dekadent müden, adeligen Spättypus:

*Ich will hören, aber nicht reden. Sie sprechen mit zu vielen Fragezeichen. [...] Nur fragen Sie mich nicht um meine Meinung oder ob ich das und jenes vielleicht schon wüßte! Erzählen Sie gut, spannend, lebendig, aber nicht emotionierend!*<sup>815</sup>

*Baronin Micki lehnte den in der Mitte gescheitelten feinen Kameenkopf mit einer unsäglich müden, graziösen Bewegung in den tiefen grünen Lederlehnstuhl zurück und streckte ihre schmalen, in weißen, mit Spitzenentredeux reich besetzten Strümpfen und weißen Atlashalbschuhen wie Konfekt verwahrten Füßchen gegen einen großen bauschigen dreifarbigem Fußpolster aus.*<sup>816</sup>

Gleich zu Beginn der Geschichte wird angedeutet, dass die in den anderen Novellen überwiegende dekadente Erotizität und Morbidität, welche in *Cölestin Merkel* sowohl auch thematisch als auch verfahrensmäßig reichlich vorhanden ist, völlig ins Ridiküle und Skurrile gewendet wird. Erzeugt wird dies durch eine sonderbare Mischung aus Komik und Tragik:

---

<sup>813</sup> ET, S. 207.

<sup>814</sup> Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 123.

<sup>815</sup> ET, S. 212–213.

<sup>816</sup> ET, S. 213.

„Hier wird die Sache tragisch.“<sup>817</sup>, kommentiert der Erzähler mit leichter Ironie einen der Wendepunkte der Geschichte.

Der angeblich an gebrochenem Herzen gestorbene Cölestin Merkel, der Sohn eines Triester Großkaufmanns, war einst ein durchaus begnadeter junger Mann, der sogar als Philipp der Schöne bezeichnet wurde. Er hatte Geld, Kontakte zu einflussreichen Kreisen und unterhielt ein stadtbekanntes Verhältnis mit der Gräfin Mitzi Kunnerstatt. Trotzdem heiratete er eine einfache, nicht einmal hübsche oder wohlgezogene Putzmacherin. Im Laufe des fünfjährigen Zusammenlebens mit seiner Putzfrau wurde er alt und dick. Die Heirat leitete seinen persönlichen Verfall und gesellschaftlichen bzw. Karriereabstieg ein, welcher ebenfalls zu einer unheilvollen Wende in seiner militärischen Laufbahn führte. Seine Schulden wuchsen beträchtlich. Mit dieser Entwicklung ging einher, dass sein ganzes Lebensprojekt, aufgebaut auf Ambitionen, in die Brüche ging. Nach dem Tod seines Vaters und seiner Mutter, die ins Vorwärtskommen des Sohnes große Hoffnungen gesetzt hatte und schließlich ohne Beisein des Sohnes fern im Süden starb, blieben ihm nur die Ehefrau und die Geliebte übrig, wobei er von beiden betrogen wurde. Hiermit begann auch sein Aufstieg zur Spott- und Klatschfigur. Die Nennung der tatsächlichen Todesursache Cölestin Merkels durch den Erzähler, nämlich der Gedärmverschlingung, verleiht der Geschichte einen bitter sarkastischen Unterton.

Die Novelle *Lili. Eine Alltagsgeschichte*<sup>818</sup> stellt ein Bindeglied zwischen den Novellenbänden *Eros Thanatos* und *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* dar. Insbesondere die Episode *Frühling*<sup>819</sup> aus den *Intérieurs* stiftet hierbei den notwendigen handlungsbezogenen Zusammenhang. In *Lili* geht es allerdings um keine flüchtige Impression, sondern um eine in epischer Breite erzählte Geschichte über den poetischen Studenten Heinrich Dietmann alias Harry. Dietmann, der sich während einer Kur in die Femme fatale Alice verliebt, verfällt nach seiner Rückkehr aus dem Badeort in eine Art Autistismus:

---

<sup>817</sup> ET, S. 220.

<sup>818</sup> ET, S. 225.

<sup>819</sup> *Intérieurs*, S. 1.

*Er ging umher, legte die Dinge vor sich hin, sah sie an, geistesabwesend, fremd, sprach mit den Menschen, denen er begegnete, über Alltäglichkeiten mit einer fernen, klanglosen Stimme. Stundenlang saß er über einem Buche, dessen Seiten er nicht umblätterte.*<sup>820</sup>

Obwohl Harry versucht normal zu leben und sein Jurastudium wieder aufzunehmen, bringen ihn seine emotionalen Ausbrüche, Ängste und Qualen an den Rand des Nervenzusammenbruchs. Die Auswirkung seiner lähmenden, sinnlichen Liebe zu Alice ist einerseits eine nach innen gekehrte Brutalität, andererseits eine seltsame Sprachlosigkeit, die sich durch einsilbige Antworten äußert. Das Tagesgeschehen eckelt ihn an. Es kommt zu einem vollständigen Zerfall seines bisherigen Lebens und Harry ist absolut unfähig irgendetwas zu tun. Er kann höchstens Verse schreiben oder Radtouren durch die Landschaft unternehmen. Dadurch erweist er sich als dekadenter Naturbeobachter, der den stilisierten dekadenten Wanderern durch ästhetische Landschaften aus der frühen Lyrik Schaukals nicht unähnlich ist. Die einzige Modernisierung besteht nun darin, dass er die Natur vom Sattel eines Fahrrads aus genießt. Bei einer solchen Radtour erblickt er Lili Arendt, die ihm in seinem Liebekummer fast wie eine lebensstiftende Erscheinung vorkommt. Harry kannte Lili noch als Kind. Sie ist die Tochter zurückgezogener Leute, die in der von einem dunklen Garten umgebenen Villa leben, ein hochmütiges Mädchen mit überwiegend abweisenden Gebärden, eine Femme fragile und enfant zugleich:

*Ihre Augen waren blau. Die langen, feinen Wimpern und die bogenförmigen Brauen unter der intelligenten gewölbten Stirne, der kleine, nicht zu rote Mund, die schmalen blassen Wangen, die gebrechliche Gestalt, alles war wie an einem schönen Kinde; aber amn hatte das Gefühl, ein erwachsenes Mädchen vor sich zu haben, mit dem man nicht mehr tändeln konnte. [...] Ihre langen, schmalen Kinderarme hingen nicht ungefügt aus den Schultern heraus, sie waren leicht und folgten gefällig ihren Schritten. Man merkte, dass sie über ihre Bewegungen nicht nachdachte. Die Lider senkte sie meist über die wunderbar blauen traurigen Augen [...].*<sup>821</sup>

Harry steigert sein Selbstbewusstsein dadurch, dass er Lili zu seiner begeisterten ZuhörerIn macht, ohne die Liebe zu Alice zu verlieren. Diese Zweigleisigkeit beschert ihm ein wahres Doppelleben, er ist halb in der Ferne – nur mit seinen Erinnerungen und Wünschen, halb verweilt er in einer traumhaft und kindlich-schönen Gegenwart. Die keusche Liebe zu Lili

---

<sup>820</sup> ET, S. 229.

entreißt ihn dem langsamen geistigen Zerfall und er fasst den Entschluss, Lili, die seinen Rückweg in die Realität darstellt, zu heiraten, womit er ein klares Ja zum Leben abgibt und wodurch er vorübergehend aus dem Elfenbeinturm der *Décadence* austritt. Harry sehnt sich nun nach einer abgesicherten bürgerlichen Existenz, nach der Behaglichkeit des eigenen Heimes. Von der Neuerungssucht ergriffen, ändert er in kurzen Zeitabschnitten „seine Haar- und Barttracht, unbefriedigt nach einem ausdrucksvollen Stile fahndend [...]“<sup>822</sup> Denn: „Er war nicht mehr der Knabe, der die Literatur in allem suchte, sich selbst in künstliche Verhältnisse setzte und Gelesenes in die Erscheinungen trug.“<sup>823</sup>

Harry stößt bei seinen Bemühungen jedoch auf völliges Unverständnis seiner Nächsten, auf deren Ansichten er bislang großen Wert gelegt hat, insbesondere seiner Mutter und Großmutter. Diese einflussreichen Frauen, deren Anwesenheit in der Geschichte die autobiografischen Merkmale der Novelle in den Vordergrund treten lassen, belehren ihn eines Besseren: Er ist doch ein besitzloser, dazu noch verwöhnter und unpraktischer junger Mensch, eben ein Künstler. Aus der Konfrontation mit bürgerlichen Konventionen geht Harry als Verlierer hervor. Er sieht sich nämlich gezwungen, alle in Frage kommenden pragmatischen Lebensentwürfe und Berufe (Redakteur, Advokat, Richter, Staatsbeamter, Philosoph), die ihm das Zusammenleben mit Lili garantieren würden, zu verwerfen. Er gerät wieder in eine mittels dekadenter Färbung dargestellte Depression hinein. Die Vorgänge seines Lebens, denen er eine Schattenexistenz verleiht, „[gehen] an seiner müden Seele vorüber.“<sup>824</sup> Von diesem Moment an setzt Harrys Bewusstseinsstrom ein, der das tragende erzählerische Element des letzten Teils der Novelle bildet. Infolge einer radikalen Selbstreflexion richtet er schwere Vorwürfe und dringende Appelle an sich selbst: „»Du bist ein Schwächling,« schrie es in ihm. »Gib dich auf, wie dich das Leben aufgibt! Erschieß dich! Mach ein Ende!«“<sup>825</sup> Schaukal lässt den Hauptprotagonisten am Ende der Geschichte wirklich sterben, Harry erschießt sich mit einem Revolver. Er stirbt allerdings nicht an der tragischen Leidenschaft wie Fähnrich von Turneck in *Eros* oder Marquis de Troailles in *Stelldichein*. Er fand fatalerweise jenen Gedanken schön, der nicht gedacht werden sollte.

---

<sup>821</sup> ET, S. 235–236.

<sup>822</sup> ET, S. 241.

<sup>823</sup> ET, S. 242.

<sup>824</sup> ET, S. 253.

<sup>825</sup> ET, S. 261.

## 6.2.2 *Die Sängerin*. Ein bürgerliches Intermezzo

Wohl am besten kommt die dekadente Atmosphère Wiens in Schaukals Novelle *Die Sängerin*<sup>826</sup> zur Darstellung. Der Konflikt, der sich aus der Begegnung des Individuums mit der lebensstiftenden und zugleich destruktiven Kraft der Kunst ergibt, wird hier aus der Sicht des Bürgers geschildert. Der Wiener Phaake<sup>827</sup>, der Genießer der diesseitigen Lebensfreuden, zu denen die Kunst, obwohl manchmal mit rein komplementärer, gesellschaftlich-konventioneller oder dekorativer Funktion, logisch gehörte, fällt hier der triebhaften Menschennatur, aber im Prinzip der Kunst selbst zum Opfer. Auch in der Novelle *Die Sängerin* stellt die schicksalhafte Verstrickung von Leben und Tod das grundsätzliche Strukturelement dar. Auf dem Grundriss eines Ehekonflikts prallen zwei Welten aufeinander, die ästhetische und die bürgerliche.

Die Zentralfigur der Novelle ist Alexander Schreiner, ein junger, ambitionierter, elitärer, äußerst konventioneller und versnobter Ministerialbeamter – mit unverkennbaren autobiografischen Zügen, welche diesmal einigermaßen selbstkritisch gefärbt sind. Diese wie aus dem Leitfaden zur Wiener Moderne herausgeschnittene Figur, das belebte Requisite des dekadenten Wien der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, ist ein Produkt des spezifischen Milieus, das zwischen Wohlstand, Idylle und Oberflächlichkeit und dem unbestimmten Gefühl der Bedrohung und des Untergangs balanciert. Die Einmaligkeit dieses Zeitalters bestand darin, dass man die Möglichkeit hatte, das „in der Luft hängende Ende aller Zeiten“ am eigenen Körper zu erfahren, zumal dieses Zeiterlebnis mit Genuss und Heiterkeit kombiniert werden konnte. Das wichtigste Attribut dieses Gesellschaftstyps war neben der Mediokritat vor allem die Vorliebe für das Oberflächliche.

Der letztgenannte Charakterzug ist im Kontext des Fin de siècle sicherlich keine Anomalie. Alexander Schreiners Leben verläuft – und dies ergibt sich aus den ihm anezogenen und den ihm von seiner Umgebung aufgezwungenen Grundprinzipien – an der Oberfläche, in der Sphere des Sensuellen<sup>828</sup>, begleitet von obsessiver (Selbst)reflexivität<sup>829</sup>. Überdies ist sein Handeln immer auf einen bestimmten Effekt hin konzipiert, denn er achtet

---

<sup>826</sup> In diesem Kapitel wird mit der neuesten Ausgabe der Novelle aus dem Jahr 1999 gearbeitet: Richard von Schaukal, *Mimi Lynx, Die Sängerin: Novellen*. Siegen 1999.

<sup>827</sup> Vgl. Johnston, S. 127f.

<sup>828</sup> Vgl. Johnston, S. 195.

peinlich darauf, dass er auf die Menschen in seiner unmittelbaren Nähe die beabsichtigte Wirkung ausübt. Sein Handeln entzieht sich dadurch völlig der beispielsweise von der Religion postulierten Ausrichtung des Menschenlebens, das immerfort auf die Suche nach dem Sinn abzielen soll. Alexanders Leben weist keine Sinnsuche auf, es neigt zur Verselbständigung der formalen Komponenten des Lebens, höchstens zur Reflexion über die Wirkung jener formalen Komponenten. Oft unterliegt er seinem Zwang, die vollständige Kontrolle über sein Äußeres zu behalten:

*Wenn er seine Arme ineinander legte, tat er es mit dem Gefühle: Jetzt lege ich meine Arme ineinander. Wenn er nachlässig seine Finger besah, geschah es mit dem verschnörkelten Motto „gepflegte Nachlässigkeit“.*<sup>830</sup>

Die hier betonte Oberflächlichkeit hängt mit der übermäßigen Rolle der sinnlichen Wahrnehmungen zusammen, welche der ganzen Novelle ein dezidiert impressionistisches Gepräge geben.<sup>831</sup> Das Gesamterscheinungsbild Schreiners setzt sich aufgrund dessen aus einer Reihe von disparaten Eindrücken zusammen. Seine Sensibilität geht so weit, dass er am eigenen Körper die kleinste Hautveränderung beobachtet und dass er sich sogar auf den Prozess der Schweißausscheidung konzentriert. Diese Überreiztheit sichert ihm einen Platz im Standardrepertoire der Schaubühne der Wiener Nervenkunst.

Ganz anders verhält es sich mit Schreiners Identität, welche durch die üblichen Zerfallstendenzen gekennzeichnet ist. Seine gesellschaftliche Stellung und Karriere, sein familiärer Hintergrund geben ihm allen Grund zur Hoffnung auf ein erfolgreiches Leben. Sehr früh hat er sich in die Galerie der Wiener Phäaken, der unschädlichen Epikureer, eingereiht, die am Schönen und Diesseitigen Gefallen finden. In seinem Leben hat die Kleidung, der Luxus, die Eleganz einen viel höheren Stellenwert als das Transzendente, als irgendetwas, was über das alltägliche Leben hinauslangt. Im Wesentlichen ist er ein Mensch ohne Eigenschaften, eben weil er zu viele Eigenschaften hat. Genauer gesagt: er fühlt sich in zu vielen Rollen und typisierten Situationen heimisch. Selbstgefällig prahlt er mit dem Reservat seiner Identitäten, die er sich mittlerweile angeeignet hat:

---

<sup>829</sup> Vgl. Kafitz, S. 20ff.

<sup>830</sup> DS, S. 46–47.

<sup>831</sup> Vgl. Johnston, S. 195.

*Und das Böseste an der Sache war, daß er sich selbst ja auch nicht recht als Beamter fühlte, wie er sich überhaupt immer nur in Rollen und Situationen zu "fühlen" imstande war. Er "fühlte sich" als Lebemann, wenn er um zwölf Uhr nachts, das Monokel eingeklemmt, mit Freunden ein oder das andere Mal im Jahr ein Nachtlokal betrat. Er "fühlte" sich als Reiter, wenn er auf vier Wochen zur Waffenübung eingerückt war, "fühlte" sich als Sportsmann, wenn er einem Tennismatch zusah. Nichts Ganzes kam aus ihm heraus, weil er selbst nirgends ganz darin steckte. Was war er denn eigentlich?*<sup>832</sup>

Von daher erscheint Alexander Schreiner als sehr verletzlicher Mensch. Eine schwerwiegende Konfrontation mit der Realität, ein Konflikt, scheint in seinem Fall unausweichlich zu sein. Er leidet an der Krankheit des modernen Menschen, an der Krise der Identität. Dies zeigt sich auch in seiner Einstellung zur Kunst. Anfangs fasst Schreiner die Kunst völlig pragmatisch auf, sowie alles, was – ironisch zugespitzt – einen unpragmatischen Abstand erfordert. Wenn man seine Beziehung zur Kunst bis zum Primitivismus ironisiert, ist sie keine andere „als die eines seinen Platz bezahlenden Theater- und Konzertbesuchers.“<sup>833</sup> An diesem Ort, bei einem fatalen Konzertbesuch, setzt nicht nur die Handlung der Novelle, sondern vor allem ein komplexer, existenzieller und psychischer Destruktionsprozess Alexander Schreiners ein.

Die Handlung ist straff und einsträngig geführt. Sie umfasst fünf Tage von Schreiners Leben und beruht auf der Tragik, die sich aus einer Reihe von wenigen Umbruchstreifen ergibt. Einen wichtigen Platz in der Novelle nehmen vor allem die Beschreibungen des dramatischen Innenlebens des Haupthelden ein. Man zeigt eine Kette von dynamisch verbundenen Geschehnisausschnitten, die jeweils eine dramatische Zuspitzung erfahren und schließlich auf den grandiosen Racheakt, die Erschießung der Titelgestalt, hinauslaufen. Der ansonsten banalen Geschichte von hochgespielten Leidenschaften, verpatztem Seitensprung und anschließender Rache am unerreichbaren Liebesidol liegt ein feines Gewebe von Wahrnehmungen, Emotionen, Spekulationen, Meditationen, intuitiver und triebhafter Handlungen zugrunde. Dem Leser stehen dabei präzise Psychogramme zur Verfügung, die mittels der Darbietungsweise der erlebten Rede Alexander Schreiner zur Projektionsfläche gereizter Impulsivität und roher Gedanken(fetzen) machen.

Der Text ist mit einer reichen und vielschichtigen Symbolik unterlegt. Aus dem Untertitel *Tragische Grotteske* leuchtet sogar der ironische Abstand Schaukals von den hier

---

<sup>832</sup> DS, S. 87.

dominierenden Themen und Subthemen hervor. Diese kann man folgendermaßen zusammenfassen: die Nichtigkeit des individuellen Willens vor dem Hintergrund der triebhaften Natur des Menschen, die Verkehrung moralischer Maßstäbe im Zeitalter des Fin de siècle und die anschließende Irrationalität des Handelns, die ernsthafte und die triviale Kunst, der Zerfall der Ehe, die Neubewertung der Rolle der Familie.

Im Einleitungskapitel trifft man Alexander Schreiner noch als ordentlichen Bürger und tadellosen Ehemann an, der in Begleitung seiner Ehefrau Elsa dem Konzert der italienischen Kammersängerin Lucia Wendthelm-Corma beiwohnt. Gleich am Anfang springt ein Funke zwischen dem Spießbürger und der Künstlerin über, was natürlich nur eine Selbsttäuschung Alexanders ist, denn der Gesang der Italienerin scheint ihn geradezu zu verschlingen. Im Laufe des Musikabends erlangt Schreiner die Überzeugung, dass die herausfordernden Blicke der Sängerin ausgerechnet ihm gegolten haben. Für die Pragmatikerin Elsa, die immer einen gefassten Eindruck macht, ihr geistiges Übergewicht bekundet und einen guten Überblick über die seelischen Regungen ihres Mannes behält, bewegt sich die nonverbale Interaktion zwischen ihrem Gatten und der exotischen Künstlerin immer noch im Rahmen eines akzeptablen Gesellschaftsspiels, das sie höchstens mit einigen ironischen Bemerkungen zu würdigen bereit ist.

An dieser Stelle setzt aber ein komplizierter, durch die Kunst – in Kombination mit erotischer Anziehungskraft der Femme fatale Lucia – eingeleiteter Prozess ein. Sowohl das ästhetische als auch das moralische Bewusstsein Schreiners beginnt sich rasch zu verändern. Es formiert sich erst jetzt richtig, weil es früher nur in Form von ritueller, gesellschaftsbedingter Teilnahme an künstlerischen Produktionen aller Art existierte. Die Kunst beginnt auf ihn das erste Mal authentisch zu wirken, sie erfüllt ihn und beginnt seine vielen Pseudoidentitäten abzulösen. Als fatal soll sich erweisen, dass Schreiner ins Spiel der Kunst als unvorbereiteter, ja chaotischer Amateur hineingezogen wird.

Ein anderes Problem hängt sicherlich damit zusammen, dass diese Kunst erotisch aufgeladen ist. Aus dem geduckten Ehemann wird ein sensibler Mensch, der imstande ist, die ästhetischen und erotischen Signale, deren Medium der Gesang ist, mit Detailverliebtheit wahrzunehmen. Die Konvention weicht nun der Jagd auf die Beute, die für ihn die Sängerin darstellt. Schreiner gibt sich intuitiv der immensen Kraft Lucias hin, die ihn ständig in die

---

<sup>833</sup> DS, S. 46.

Nähe der Kunst zieht, und strebt irgendeine Form von Kontakt zu ihr an. Er selbst sieht sich plötzlich als von Trieben bestimmtes Individuum. Wohl am besten charakterisiert ihn von nun an der folgende Satz: „Es trieb ihn vorwärts.“<sup>834</sup> Die Kunst bricht als das Wilde in sein Leben herein. Zunächst durchschaut er die Konventionalität seines bisherigen Lebens und die Verlogenheit des bürgerlichen Daseins, dann wertet er seine Grundsätze und die geltenden Gesellschaftsnormen um und gehorcht dabei seinen Instinkten. Er neigt auch weiterhin zur Selbstbeobachtung, über seine frühere Blindheit staunend:

*Es war ja geradezu lächerlich, wie er sich da eingemummelt hatte in dieser Ehe. Unglaublich wirklich! Aber das sollte anders werden! Er wollte dieser Frau zeigen, was es heiÙe, einen Mann, wie er einer war, nicht für gefährlich zu halten. Sie sollte...!*<sup>835</sup>

Die Brisanz dieser fatalen Begegnung, die einer explosiven Mischung aus Kunst, Erotik und Anhauch des Fremden und Exotischen gleichkommt, hat eine totale Umbewertung aller Werte zur Folge. Man kann sie folgendermaßen interpretieren: als Suche nach einem Ganzheitskonzept, nach einer eindeutigen Identität, die den geistigen Leerraum des Bürgers auch um den Preis der Selbstvernichtung füllen soll. Die zahlreichen früheren Identitäten fließen nun rasch zu einer Identität zusammen, zur dialektisch angelegten Identität des Jägers und – später – des gejagten Tieres. Zunächst sind Schreiners Bemühungen eindeutig totalitär angelegt, er will Herrschaft über die Sängerin ausüben.

In Wirklichkeit ist Schreiners stümperhaftes und von vornherein zum Misserfolg verurteiltes Werben um die Gunst der italienischen Sängerin ein banales Genrebild aus dem Leben des Wiener Durchschnittsbürgers. Dem beabsichtigten, nota bene nicht realisierten Ehebruch geht aber ein klarer Normenbruch voraus. Und eben dieser Normenbruch erweist sich für Alexander Schreiner als einzigartiges Medium der Selbsterkenntnis. Erst jetzt lernt er sich selbst kennen. Seine wahre Natur wird nicht mehr durch die Sedimente der Konventionen verdrängt, sondern in ihrer ganzen Komplexität enthüllt. Dadurch zerstört Alexander alle bislang funktionierenden Beziehungen: zu seiner Frau, der Familie, den Vorgesetzten. Im Laufe der Handlung verwandelt sich vor allem infolge der dynamisierenden und irrationalen Komponente des Individuums sein früheres statisches Bild. Schaukal gewährt dem Leser einen psychoanalytischen Einblick in die dynamischen Vorgänge der Seele eines

---

<sup>834</sup> DS, S. 95.

Menschen, der sich allmählich dessen bewusst wird, dass er über ein gefährliches Reservoir von Trieben verfügt und immer mehr den Triebimpulsen, welche die traditionellen Institutionen wie z.B. die Ehe oder diverse Hierarchien bedrohen, unterliegt.

Jenes Element, das das Leben des konventionellen Bürgers ins Chaos stürzt, ist notgedrungen eine Frau, in der die Kunst und Erotik unauflösbar ineinander verschränkt ist. Die Figur der Kammersängerin verbirgt eine ausgeprägte Symbolik, bereits ihr Name. Schaukal erfand die Namen seiner Figuren offensichtlich mit ironischer Spiellust. Der Name Lucia Wendtheim-Corma bietet eine ausgefeilte Konstruktion von Symbolen. Er birgt die Nähe und zugleich die Ferne, er verbindet das Heimische (Wendtheim) mit dem Exotischen und neuromantisch anmutenden Südlichen (Corma). Der sprachliche Aspekt darf generell bei der Bewertung ihrer Rolle in der Novelle nicht unterschätzt werden. Corma spricht sowohl Deutsch, obwohl mit einem fremden Akzent, als auch Italienisch. Der gesamte Name erschließt eine feine Licht- und Farbenmetaphorik (Lucia – lat. die Leuchtende, das Licht). Alexander hebt insbesondere ihre spezifisch braune Hautfarbe hervor, wodurch er den Anhauch der Fremdheit und Unfassbarkeit, der sie während der ganzen Handlung umgibt, nur unterstreicht. Das Leuchtende ist unter anderem das Licht der Kunst, das die Welt erhellt, aber auch verbrennt. Dunkel und unbändig sind die Triebe, die sie im Bürger erweckt. Die Lichtmetaphorik wird noch, wie so oft bei Schaukal, durch die florale Metaphorik angereichert (Corma: griech. kormos – Stamm, kormus – der Korpus der Pflanze), welche auch bei der zweiten weiblichen Protagonistin, Elsa, festzustellen ist:

*[S]eine Scheu steigerte [sich] und ging wie eine Wolke von ihm aus und auf die Gattin über, die sich nur umso abwehrender in sich selbst zurückzog, gegen ihren bewußten Willen wie sich etwa eine Pflanzenfaser, die als Fühler zielend vorragt, zusammenkrümmt unter dem beißenden Hauche starken Tabaks.<sup>836</sup>*

Aus dem Dargebotenen resultiert, dass Corma als Kunstsymbol überwiegend das Organische repräsentiert, das künstlerisch heitere und zugleich dunkle Leben, die Triebe und den Tod, kurz: Eros und Thanatos mit seiner ganzen Verführbarkeit und Fatalität. Endlich kommt „etwas Ganzes“ aus Alexander heraus, endlich gibt es nur eine einzige Bindung in seinem Leben, die alles Zufällige und Unwesentliche ersetzt, obschon er das Gefühl hat, „als hätte die

---

<sup>835</sup> DS, S. 61.

Fremde sich seiner bemächtigt, als wäre er nicht mehr sein eigen, willenlos der Gefangene dieser unheimlichen Frau.<sup>837</sup> Das ist letztendlich die Aufgabe der *Femme fatale*, die als verzerrtes erotisches Objekt dem Betroffenen schließlich den Tod bringt. Nach genauerem Hinsehen muss man den Symbolwert der Figur jedoch einer kritischen Korrektur unterziehen. Manche Beschreibungen der Kammersängerin bestätigen tatsächlich die Tauglichkeit des gewählten Untertitels *Tragische Grotteske*, insbesondere diejenigen Schilderungen, die dann ins Parodistische kippen:

*Das von entstellendem Öffnen des mittelgroßen männlich festen Mundes begleitete "beredte" Singen erschien nachgerade im höchsten Grad unnatürlich [...].*<sup>838</sup>

[...]

*Sie war nicht einmal schön. Sie hatte nicht mehr die Elastizität der ersten Jugend. Auch schien ihre gelassene Vornehmheit nichts als Routine zu sein.*<sup>839</sup>

Nicht nur mit den Mitteln der Parodie wird die elitäre Sphäre der Kunst zusätzlich entwertet. Die Kammersängerin weist sogar hermaphroditische Züge auf. Schaukal funktionalisiert dadurch die Sexualität und ermöglicht die Überwindung der Leib-Seele-Dichotomie und die zwanghafte, aber vorübergehende Einbindung Schreiners in den Lebensstrom.<sup>840</sup> Die Novelle *Die Sängerin* ist aber insofern wertvoll, als sie auch den umgekehrten Weg thematisiert, den Alexander Schreiner sozusagen in der zweiten Phase intuitiv antritt, nämlich die überraschende Verdrängung des Eros, die Abkoppelung vom Lebensstrom, wenn er mit aller Vehemenz die destruktive Kraft der Triebe zu bekämpfen beginnt. Die Ironie des Schicksals ist, dass er seinen Läuterungsprozess und Kampf in jenem Milieu auszutragen wagt, wo allerorts die Doppelmoral praktiziert wird. Aber ausgerechnet der Bekehrte bleibt weiterhin der Stigmatisierte.

All dem gehen jedoch viele Peripetien voraus. Im weiteren Verlauf der Handlung versucht Schreiner immer noch mit Hilfe seiner Identität des Jägers und natürlich als leidenschaftlicher Liebhaber um jeden Preis in die Privatsphäre der Kammersängerin

---

<sup>836</sup> DS, S. 58–59.

<sup>837</sup> DS, S. 52.

<sup>838</sup> DS, S. 45.

<sup>839</sup> DS, S. 52.

<sup>840</sup> Vgl. Fick, S. 70.

einzudringen. Dabei will er kaum die Tatsache wahrhaben, dass Corma eine langjährige Bekanntschaft mit dem Baron David von Fleischer unterhält. Alle weiteren Annäherungsversuche Schreiners enden kläglich, kein Liebesdreieck kommt zustande. Die Kammersängerin reagiert auf Schreiners Briefe zunächst zurückhaltend, bald aber empört. Sie lässt sich in ihrem Hotel-Apartment leugnen und versucht jeglichen näheren Kontakt mit dem aufdringlichen Fremdling zu verhindern. Überdies wendet sie sich schriftlich an Schreiners Frau Else mit dringender Bitte um eine Lösung dieses Missverständnisses, wodurch sie Schreiner den tödlichen Stoß verpasst: Elsa verlässt ihren Ehemann auch mit den Kindern. Alexander sieht in Lucia plötzlich die Verkörperung des Bösen. Bedroht ist auch seine glanzvolle Beamtenkarriere, die jetzt infolge seiner immer schlechter werdenden Arbeitsmoral deutliche Risse bekommt. Die Atmosphäre des verlassenen Hauses ist für Schreiner dermaßen unerträglich, dass er ein kurzfristiges Vergessen im Taumel der Wiener Etablissements sucht, aber das dekadente Amüsement und die gespielte Heiterkeit vertiefen nur seine Krise. Sein moralischer Verfall bringt ihn so weit herunter, dass er sich – in seinem Büro sitzend – plötzlich bei der Idee ertappt, er könnte das Zuteilungszeichen einer von ihm zu erledigenden Akte in das Zeichen seines Kollegen verwandeln, um die ihm auferlegte Büroarbeit dem Kollegen betrügerisch zuzuweisen. Dadurch hat er, nach seiner eigenen Erkenntnis, den absoluten moralischen Tiefpunkt erreicht und ist bereit, das Böse aus seinem Leben radikal zu entwurzeln, sprich: die Italienerin zu töten. Er kauft einen Revolver und erschießt die plötzlich verstummte Kammersängerin direkt auf dem Podium in dem Augenblick, als ihr letztes Konzert in der Stadt voll im Gange ist.

Pietzcker kommt in seiner Analyse der Novelle zu dem Schluss, dass der Amokläufer Schreiner „nicht in einem Akt der Aggression, sondern aus instinktiver Furcht vor der sozialen Blamage [tötet].“<sup>841</sup> Diese These stützt sich wohl auf einen der letzten, sehr bildhaften Sätze aus der Schlusszene der Novelle: „Mit einer übermenschlichen Kraft faßte er nach der linken Brusttasche, in der sein Portefeuille steckte, das die Bilder seiner Frau und seiner Kinder erhielt. Die Finger auf diese Stelle, die sich hart anfühlte, gepreßt, schweigend, ließ er sich von vielen Fäusten vorwärts stoßen, dem Ausgange zu...“<sup>842</sup> Dank dieser Geste erscheint Schreiner einerseits als Titan, der seine moralische Läuterung ins Extrem treibt,

---

<sup>841</sup> Pietzcker, S. 145

<sup>842</sup> DS, S. 101.

indem er Mörder wird, andererseits als dubioser Agent der gleichen bürgerlichen Moral und Ästhetik, die er mit allen Kräften, vor allem mit den Kräften der triebhaften Menschennatur, zu widerlegen bemüht war. Zu diesem didaktischen Zug gesellt sich noch die latente Warnung vor der Gefahr des Verzichts auf die standesgemäßen Konventionen des Bürgers, und der Zirkel kann sich schließen. Die Novelle verströmt somit eine konservative Botschaft. In beiden Fällen ist der Hang, den entsprechenden Appell effektiv zu inszenieren, sehr stark.

Zur Inszenierung jeglicher Art gehören adäquate Kulissen und Requisiten, die den Schauplatz für diese neuzeitliche Tragödie bilden und deswegen ebenfalls Beachtung verdienen. Ein wesentlicher Teil der Handlung spielt sich in der künstlerischen Sphäre ab: im Konzertsaal und im Theater (es handelt sich insgesamt um drei Schicksalstreffen) oder in Vergnügungsetablissemments. Die Aufgabe dieser Institutionen ist unter anderem die modellhafte Darstellung und spiegelartige Vorführung der Daseinslage der Hauptprotagonisten. So singt beispielsweise ein Komiker beim Theaterbesuch Alexanders und Elses ein Lied über die Lust der Ehemänner an Seitensprüngen und schildert sie „als ein ganz und gar harmloses Vorkommnis.“<sup>843</sup>, die bittere Ironie erhält dadurch ihre theatralische Gestalt. Die zweite dominante Sphäre ist die graue Welt der Behörden und Amtsstuben. Die Innenräume werden dagegen durch das „Zuhause“ repräsentiert, das allerdings beide Komponenten, sowohl die künstlerisch erlauchte als auch die depressiv düstere Welt in sich vereinigt. Eine Reihe von Übergangs- und Grensräumen (Eingänge, Türen, Ausfahrten etc.) spielen die symbolische Mittlerrolle zwischen der Innen- und Außenwelt.

Ein weiteres unübersehbares und genuin Wienerisches Requisit der Novelle ist der Fiaker. Scheible beschreibt die Rolle des Fiakers in der Literatur der Wiener Moderne folgendermaßen:

*[I]n einer hermetisch in der Inneren Stadt sich einschließenden Gesellschaft waren die Fiaker gleichsam die einzige legale Institution, die die Verbindung zu den zugleich neugierig und argwöhnisch betrachteten Vorstädten herstellte. In den Fiakern glaubte man gefahrlos jener volkstümlichen Ursprünglichkeit habhaft zu werden, die als Ausgleich für die Künstlichkeit und Abgeschlossenheit der eigenen Kultur ersehnt, aber auch heimlich gefürchtet wurde [...].*<sup>844</sup>

---

<sup>843</sup> DS, S. 57.

<sup>844</sup> Hartmut Scheible, *Literarischer Jugendstil in Wien*, München/Zürich 1984, S. 41.

Der Fiaker fungiert auch in der Novelle *Die Sängerin* als Zeichen für die Abgrenzung, offensichtlich nicht nur als Zeichen für die Abgrenzung der Reichen von den Armen, sondern auch der ästhetischen Elite von den Durchschnittsmenschen. Die zweite Bedeutung des Phänomens Fiaker ist eine Art Black-box-Funktion. Der Fiaker fungiert als künstliches Gehege für die Triebe, in der Intimität des Fiakers spielt sich nämlich das Liebeswerben ab. Darauf hat auch Alexander abgesehen, kurz vor seinem Amoklauf greift er die Sängerin beim Einsteigen in den Fiaker an, um sich ihrer zu bemächtigen. Diese Bemühung scheitert und die Sängerin entflieht dem Angreifer.

In summa gilt, dass die Novelle, die vor allem eine Sondierung in die Umbrüche des ästhetischen und moralischen Bewusstseins des Bürgers der vorletzten Jahrhundertwende bietet, auf einem durchdachten Spiel von Gegensätzen aufgebaut ist. Charakteristisch ist die ruckartige Abwendung von der formalen Seite des Lebens und die Hinwendung zum Sinn, zum Lebenssinn. Es ist die Kunst, verkörpert durch die exotische Kammersängerin Lucia, die dem Durchschnittsbürger Schreiner den wahren Blick in seine Seele gewährt. In mehrfacher Hinsicht wird dadurch die verdrängte Wahrheit offenbart. Zunächst als ästhetisches Aufatmen, als Befreiung von Konventionen, eine Art Diastole, auf die dann überraschenderweise eine moralische Systole folgt, die die Novelle recht konservativ ausklingen lässt. Die Frau zeigt sich hier in diversen Variationen und Rollen: als Ehefrau, als Femme fatale, als Repräsentantin des Dunklen und Bedrohlichen. Allem voran bringt sie die Erkenntnis und den Tod.

### 6.3 *Schlemihle* (1908)

Zwei Jahre, die zwischen dem Erscheinen der Novellenbände *Eros Thanatos* (1906) und *Schlemihle* (1908) liegen, bedeuten eine unübersehbare Zäsur im Prosaschaffen Schaukals, die sich vor allem im Stil und in der Ausdrucksweise zeigt. Auf das vor hypertrophierter Syntax, manirierter Selbstbeobachtung und feinsten Sinnesreizen strotzende Gewebe von *Eros Thanatos* folgt nun eine schlichte, umso symbolträchtigere, mit Ironie reichlich ausgestattete und im sachlich-distanzierten Stil verfasste Novellensammlung über die Schattenseiten des menschlichen Daseins. Die thematische Ausrichtung weist viel mehr Kontinuität auf, wobei das der Erzählsammlung *Eros Thanatos* vorangestellte Motto<sup>845</sup>, in dem die Verwobenheit der Liebe und des Todes anklingt, mit gleicher Rasanzen auch in *Schlemihle* zur Geltung kommt.

Im Novellenband *Schlemihle* ist Schaukal auf der Suche nach Menschen, die sozusagen auf den ersten Blick auffallen. Er nimmt stigmatisierte Sonderlinge, Extravagante und Exzentriker ins Visier. Dabei handelt es sich meistens um Menschen, deren Herkunft im Dunkeln liegt und die die Schatten ihrer Existenz als Bürde mitschleppen und schließlich an ihnen zugrunde gehen. Über den Vater des Hauptprotagonisten der Novelle *Elisa Hußfeldt*, Moritz Duftig, wird berichtet, dass er als gedunsene Leiche ans Ufer eines Fabrikwassers gespült wurde. Mathias Siebenlist ist seine Herkunft das ganze Leben lang ein märchenhaft anmutendes Rätsel geblieben, er weiß absolut nichts von seinem Vater. Ferdinand Neubauers wahre Identität ist lediglich metaphysisch erfassbar. Kurzum: Etwas Unbenennbares und Unbestimmtes lastet auf der physischen Existenz der Hauptprotagonisten des Novellenbandes, etwas, was – wie im Fall von Mathias Siebenlists Buckel und Moritz Duftigs entstellter Haut – die Gestalt eines Stigmas annimmt. Diesen Wesenszug berücksichtigt Kafitz in seinen Ausführungen zur Steigerung und Exzessivität<sup>846</sup> im Rahmen seines Décadence-Konzepts, wenn er das an die Stelle des Gewöhnlichen tretende Seltsame, Kranke, Abstoßende und Merkwürdige hervorhebt. Schaukals Hauptanliegen ist allerdings keine bloße Pathologisierung<sup>847</sup> der Welt, sondern allem voran die Verortung der Moral, der Metaphysik und der Kunst im Leben.

---

<sup>845</sup> Richard Schaukal, *Eros Thanatos*, Wien/Leipzig 1906, o.S.

<sup>846</sup> Vgl. Kafitz, S. 269f.

<sup>847</sup> Vgl. Kafitz, S. 155f.

### 6.3.1 Tücken des Schattendaseins

Moritz Duftig, der Hauptprotagonist der Novelle *Elisa Hußfeldt*<sup>848</sup>, ist der erste in der Reihe der extravaganten Figuren des Novellenbandes. Dieser getaufte, assimilierte und aus einer östlichen Provinzstadt stammende Jude hat vermögende Eltern und trägt die Maske des Dandys. In der Öffentlichkeit zeigt er sich „in weiten flatternden Beinkleidern nach der neuesten Mode [...]. [Er ist] stets im Anzug und in seinem Auftreten überhaupt ganz unscheinbar. Und dies [gibt] ihm vielleicht das Aparte.“<sup>849</sup> Auch für Moritz Duftig gilt, dass das Arrangement und die Künstlichkeit<sup>850</sup> den Sinn der Existenz eines Dandys stiften, der gegen die für natürlich gehaltenen, aber in Wirklichkeit uniformierten Lebensweisen des modernen Menschen protestiert. Sein ganzes Wesen strömt gegen das Natürliche, seine Allüren stellen ein Bollwerk gegen die Banalität des Alltags dar. Generell betrachtet ist der Dandy laut Otto Mann das Gegengesetz seiner Zeit<sup>851</sup>, ein Phänomen, das in der Nähe der *Décadence* auftritt. Sein Lebensentwurf erweist sich aber schließlich als Irrweg und er mündet in eine verzweifelte Tat.

Der Lebensentwurf Moritz Duftigs ist der obigen Darstellung nicht unähnlich. Er ist – nach der Beschreibung des auktorialen Erzählers – nicht nur ein Dandy, sondern zugleich ein Exote: „Seine Physiognomie wies ein ausgesprochen orientalisches Gepräge auf. Er hatte tiefschwarze Haare und ein blasses Gesicht, das in den Übergangsjahren durch Finnen entstellt war. Aber seine Gestalt war fein und elastisch.“<sup>852</sup> Vor dem Hintergrund des dekadenten Milieus der Hauptstadt genießt er ein wildes und ausgelassenes Studentenleben, welches Alkoholexzesse, Bordellbesuche und Hasardspiele einschließt, letztendlich aber zum Abbruch des Studiums führt. Trotz, oder vielleicht wegen der Pose eines Überlegenen und der exzessiven Lebensweise hat Duftig keine wirklichen Freunde. Freundschaften kann er allerdings durch Käuflichkeit ersetzen, wenn er beispielsweise mit zwanzig

---

<sup>848</sup> *Schlemihle*, S. 81.

<sup>849</sup> *Schlemihle*, S. 84.

<sup>850</sup> Vgl. Kafitz, S. 268f.

<sup>851</sup> Otto Mann, *Der moderne Dandy*, Berlin 1925, S. 6.

<sup>852</sup> *Schlemihle*, S. 84.

„verschiedenfarbigen“<sup>853</sup> Mädchen am Bord einer Yacht durch das Mittelmeer kreuzt. Als Fremdling heimgekehrt, tritt er in den Staatsdienst ein.

Die Titelgestalt der Novelle, Elisa Hußfeldt, stellt sich als universeller Bezugspunkt von Moritz Duftigs Leben heraus, dem er sich zunächst nähert und von dem er sich im Laufe der Handlung langsam entfernt. Das wichtigste Strukturelement der Novelle ist die Geschichte ihrer ungewöhnlichen Ehe. Duftigs Ehefrau, die schöne und gefühlskalte, von einer sonderbaren Künstlichkeit umwobene Gräfin Elisa Hußfeldt, steht ihrem Gatten, was die Extravaganz angeht, in nichts nach. In den allerersten Beschreibungen erscheint sie beinahe als Fabelwesen, und zwar immer mit der einleitenden Bemerkung „Man erzählte von ihr...“<sup>854</sup> Hußfeldt verstößt mit ihrem Verhalten gegen die Konventionen der Provinzstadt, zum Beispiel als Kettenraucherin, trotzdem wird sie geliebt und – natürlich – gehasst. Gleich bei ihrem ersten Treffen mit Moritz Duftig entsteht eine sofortige Beziehung zu diesem geheimnisvollen Fremdling, die aber kaum als Liebe zu bezeichnen ist, vielmehr bewundert sie seine Andersartigkeit und Maskulinität.

Die Ehegeschichte Duftigs und Hußfeldts ist von Anfang an eine Verfallsgeschichte. Eines der im ersten Jahr geborenen Zwillinge, der blonde Knabe, stirbt, das schwarze Mädchen bleibt am Leben. Moritz Duftig setzt seine alte, exzessive Lebensweise fort. Eine von ihm geschwängerte Kammerjungfer wird von der Gräfin entlassen und die Ehe scheint fortan eher ein formales Bündnis zu sein. Herr Ralf Friedrich Pecher, ein Elegant und Sohn aus guter Familie, erlangt langsam die Gunst der Gräfin. Pecher stellt das genaue Gegenteil zu Moritz Duftig dar. Er ist dabei kein Innbegriff der Männlichkeit, eher unschön und ungeschickt:

*Sein Oberkörper war viel zu kurz, die Schultern waren viel zu schmal, die Beine viel zu dünn. [...] Sein Kopf war lang und das Hinterhaupt übermäßig gewölbt. [...] Seine Nase war ganz ungewöhnlich: sie war lang, schien schmal und war doch breit, hatte mächtige Flügel, Nüstern geradezu, die sich, nicht leise zitternd, sondern klemmend bewegten.*<sup>855</sup>

---

<sup>853</sup> Schlemihle, S. 85.

<sup>854</sup> Schlemihle, S. 86.

<sup>855</sup> Schlemihle, S. 92.

Ralf Pecher ist ein junger Streber, der im Wesentlichen eine kühle Beziehung zu Elisa hat, ihre Nähe kommt ihm „als etwas ganz Unwahrscheinliches, irgendwie zu Erklärendes“<sup>856</sup> vor. Das bald publik gewordene Verhältnis bringt Moritz Duftig in Verlegenheit. Er geht auf das Verstellungsspiel ein und tut, in der Rolle eines unwissenden Ehemannes, als ob er von dieser öffentlich bekannten Angelegenheit nichts wüsste. Bei nächstmöglicher Gelegenheit greift er aber den jungen Rivalen an und verletzt ihn bei einem Duell. Nach der darauffolgenden, lautlos verlaufenden Reise durch Italien sehen die Duftigs ein, dass ihre Ehe irreparabel zerstört ist. Von daher verläuft ihre Trennung ohne jegliche Sentimentalität. Auch Elisas Beziehung mit Ralf Friedrich, die von der Gesellschaft mehr oder weniger still geduldet wird, ist nur von kurzer Dauer. Bald verlobt sich Pecher mit der jungen Baronin Claire Speratta.

Nach langen Reisen kehrt Moritz mit gleicher Ruhelosigkeit in die Vaterstadt, von der er sich instinktiv angezogen fühlt, zurück und tritt erneut in den Staatsdienst ein. Er versucht die Richtung seiner ursprünglichen Lebensweise zu erneuern. Diesmal strebt er intuitiv eher die geistige Verankerung in seiner alten Umwelt an. Er stellt aber fest, dass ihm mit seiner früheren Lebensweise zugleich das Fundament entzogen wurde und dass es nichts gibt, worauf er jetzt aufbauen könnte:

*Namen, Namen, Namen. Was verband ihn mit allen diesen Namen? Beziehungen? Es waren Schatten, die da an ihm lautlos vorbeiglitten, blasse Schatten...*<sup>857</sup>

Sowohl die Stadt als auch die Natur verkörpern für ihn die Sinnlosigkeit des Daseins:

*Es war ganz still. Ein Ährenfeld stand dunkel, unbeweglich gegen den Horizont. Die Nacht schien unendlich, die Welt ohne Anfang und Ende. Sein Herz aber war der klopfende Mittelpunkt. Plötzlich fiel er nach vorne auf sein Antlitz nieder und schluchzte.*<sup>858</sup>

Moritz Duftig gilt nun in der Stadt als Sonderling, der sogar mit dem Bettler Fritzscher befreundet ist und sein Gönner wird. Er wendet sich aber rasch von diesem außerehelichen Sohn einer hiesigen Schauspielerin und von seinen schamlosen Geschichten ab, weil er einen freien und reinen Menschen sucht. Nach einer Unterredung mit seiner früheren Ehefrau Elisa,

---

<sup>856</sup> *Schlemihle*, S. 98.

<sup>857</sup> *Schlemihle*, S. 121–122.

<sup>858</sup> *Schlemihle*, S. 128.

die gleich unglücklich zu sein scheint und deren Annäherungsangebot er ablehnt, erschießt er sich mit einem Revolver.

Der allgemeine Niedergang und der Zerfall betreffen in dieser Novelle vor allem die Moral. Generell gilt, dass im Laufe der Handlung moralische Grundsätze erschüttert werden, woran alle Hauptprotagonisten beteiligt sind. Die Grenzen zwischen Gut und Böse werden verwischt, moralisch richtiges Handeln wird durch pragmatisches und auf Befriedigung persönlicher und sinnlicher Bedürfnisse gerichtetes Handeln ersetzt. Jeder der drei Hauptprotagonisten (Moritz, Elisa, Ralf) betrachtet seine eigene Individualität als normgebende Instanz, dementsprechend relativieren und verletzen sie die ethischen Normen und Konventionen. Die Folge derartiger Ich-Steigerungen sind dann sexuelle Obsessionen und Exzesse, Ehebruch und Zerfall der Ehe, verlassenes Kind und schließlich der Selbstmord. Nur bei Moritz Duftig ist eine positive Entwicklung zu verzeichnen, die zur Selbstreflexion und einer tieferen Erkenntnis der leeren, modernen Welt führt, die ihm aber keine Freude bereiten kann. Sein freiwilliger Tod ist als immanentes Schuldbekenntnis aufzufassen.

Die Novelle *Von Tod zu Tod*<sup>859</sup> weist viele dekadente und mystische<sup>860</sup> Strukturelemente auf. In dem in eine seltsame Herbststimmung gehüllten Jagdschloss Hocheck liegt Ferdinand Maria Eugen Philipp, der letzte Graf von Thurm-Hocheck, im Sterben. Auf den Tod scheint er gut, ja systematisch vorbereitet zu sein. Er kehrt aus dem Süden extra deswegen in die Heimat zurück und schreitet dem Tod entgegen, als wäre er eine „junge Herrin“<sup>861</sup>. Thurm-Hocheck hatte – rein äußerlich betrachtet – ein ödes Leben. Als Bücherwurm und dekadenter Grübler versprach er sich von dieser Welt wenig. Dafür schrieb er aber Werke über die Kunst des Byzantinismus und über Diego Velasquez, er unternahm Reisen und Wanderungen durch die Welt. Das ganze Leben lang nahm der beziehungslose Aristokrat die Welt und seine Umwelt überwiegend als ästhetisches Phänomen wahr. Erst der Tod konfrontiert den Grafen mit den lebendigen Bildern, mit den Bildern seiner Nächsten – seiner japanischen Ehefrau, seiner Mutter, seines Vaters – und mit den Erinnerungen an seine Kindheit:

---

<sup>859</sup> *Schlemihle*, S. 137.

<sup>860</sup> Vgl. Kafitz, S. 35.

<sup>861</sup> *Schlemihle*, S. 140.

*Das Leben, das er gelebt hatte in reichen, wie ein Geschenk zärtlich verwendeten Jahren, das Leben seiner Fahrten und Irrgänge jagte an seinen flackernden letzten Augenblicken vorüber. Aus einer fernen Kindheit brachen Erinnerungen wie durch Nebel.*<sup>862</sup>

Die Kindheitserinnerungen im Augenblick des Todes sind das Vorzeichen für eine baldige Regression und zugleich der letzte Bezugspunkt der alten Daseinsform. Der biologische Körper, mit ziemlicher Morbidität dargestellt, ist das letzte, zu beseitigende Hindernis auf dem Weg zu einer neuen Stufe der Daseinsform:

*Groß, trocken und hager, das bleiche Haupt mit den feinen glänzenden leicht gewellten Haaren tief in den Kissen, weit aufgerissene unheimlich starre Augen in dem glattrasierten Antlitz, die Arme wie in Entsetzen gestreckt, lag die Leiche in der schneeweißen Pracht der Linnen.*<sup>863</sup>

Schaukal verwendet und poetisiert in dieser Novelle die buddhistisch geprägte Vorstellung vom Fortbestand der Seele<sup>864</sup> und der mentalen Prozesse nach dem Tod des Individuums und zeigt ihre erneute Manifestierung in einem anderen Wesen, wobei der Tod als Flug mit anschließendem Eingehen der Seele in die Ewigkeit dargestellt wird:

*Es war wie ein Stoß durch seine ganze Leiblichkeit, die er vergaß im Augenblicke, da er sich fliegen fühlte. Ein durch eine ungeheure Weite, die er ohne Sinne wahrnahm, schwingendes Schwirren war sein Fliegen. . . .*<sup>865</sup>

*Die Seele Ferdinand Maria Eugens Grafen von Thurm-Hocheck schwirrte mit den Millionen der den Weltraum erfüllenden Geistern in der Finssternis der Ewigkeit.*<sup>866</sup>

Im Jahre 1877, nach einer relativ kurzen Erfahrung mit dem ewigen Leben, kommt die Seele des Grafen von Thurm-Hocheck im Körper Ferdinand Maria Gottlieb Neubauers erneut zur Welt. Ferdinand ist der erste Sohn des Papierhändlers Gottlieb Friedrich Neubauer und seiner Ehefrau Martha. Die Familie lebt in einem alten, finsternen und engen Haus im Wiener Vorstadtmilieu. Ferdinands Mutter stirbt, wenn er fünf Jahre alt ist.

---

<sup>862</sup> *Schlemihle*, S. 140.

<sup>863</sup> *Schlemihle*, S. 142.

<sup>864</sup> Hierzu vgl. auch Lee, S. 236.

<sup>865</sup> *Schlemihle*, S. 141–142.

<sup>866</sup> *Schlemihle*, S. 142.

Eines der frühen Anzeichen für die geistige Verwandtschaft Ferdinand Neubauers mit dem verstorbenen Grafen Ferdinand von Thurm-Hocheck ist die Einsamkeit und die soziale Isolierung des Knaben. Er meidet seine Altersgenossen, erlebt merkwürdige Fantasien und entwickelt sich zum „Fensterhocker in Dämmerstunden, zu einem Träumer ohne Lebenswillen [...], zu einem, wenn auch niemals eigentlich kranken, doch beängstigend krankhaften, wie hingehauchten Menschen“<sup>867</sup>, der in einer parallelen Welt lebt. Ferdinand repräsentiert zwar durch seine rückwärtsgewandten Visionen das Interesse der Moderne für Esoterik und paranormale Erscheinungen<sup>868</sup>, vielmehr aber verkörpert er jenes Medium, das durch die gesteigerte Sensibilität die Kunst im Zeitalter der Moderne zur neuen Religion erhob („Da war ihm plötzlich, als müßte er laut singen, feierlich, profetisch; ihm graute vor einer Stimme, die in ihm Worte aus anderen Zonen vernehmlich sprach.“<sup>869</sup>).

Ferdinand ist ein erfolgreicher Student, sogar Primus auf dem Gymnasium. Die Welt und Umwelt erlebt der moderne Neurotiker jedoch immer als etwas Fremdes und Gefährliches, dementsprechend reagiert auch sein gebrechlicher Körper. Nach dem Philosophiestudium an der Wiener Universität wird er Gymnasiallehrer und er zieht sich ähnlich wie Graf Thurm-Hocheck völlig in seine eigenartige Welt, die lediglich aus Büchern besteht, zurück. Dr. Ferdinand Neubauer, dem seine isolierte Lebensweise und mürrische Art den Ruf eines Sonderlings einbrachte, wird eines Tages in seiner Mansarde tot aufgefunden. Sein Tod bedeutet, dass die „Seele Ferdinand Maria Eugens Grafen von Thurm-Hocheck [...] wieder mit den Millionen kreisender Seelen in der Finsternis der Ewigkeit [schwirrte].“<sup>870</sup>

Die als dekadent empfundene Grundsituation des modernen Menschen (Graf von Thurm-Hocheck war der letzter Repräsentant einer ganzen Reihe) erweist sich im Endeffekt paradoxerweise als Täuschung. Die Novelle vermittelt nämlich ein starkes Gefühl von Kontinuität: Ferdinand als isolierter Prophet der Kunst und der esoterischen Gelehrsamkeit ist unsterblich. Die physische Existenz Ferdinands beweist, dass der menschliche Körper nur ein Vehikel für die beseelte Existenz ist und das Wandern der Seele von Tod zu Tod ermöglicht. Aus dem ästhetischen Phänomen erwächst allmählich das metaphysische Phänomen.

---

<sup>867</sup> *Schlemihle*, S. 146.

<sup>868</sup> Hierzu siehe Wolfgang Braungart, Spiritismus und Literatur um 1900, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*, Paderborn 1998, S. 85–92.

<sup>869</sup> *Schlemihle*, S. 147.

<sup>870</sup> *Schlemihle*, S. 155.

### 6.3.2 Die Metaphysik des Augenblicks. *Mathias Siebenlist und das Schloss der hundert Liebhaber*

Am 1. Mai 1890, in jenem Jahr, das auch in den obigen Ausführungen als Geburtsjahr der Wiener Moderne betrachtet wird<sup>871</sup>, marschierten die österreichischen Arbeiter mit revolutionärem, jedoch verbissen stummem Pathos durch die Straßen Wiens, ohne Ausschreitungen zu machen und somit strafende Worte der Macht oder der Presse ernten zu müssen. Die Disziplin, mit welcher der stille Protest der Vertreter der nun auch politisch aktiven Arbeiterschaft und des Kleinbürgertums verlief, sorgte, trotz der scheinbaren Ruhe, bei einigen sensiblen Beobachtern für eine erhebliche Verunsicherung.<sup>872</sup> Der damals sechzehnjährige, frühzeitig reif gewordene Dichter Hugo von Hofmannsthal, hielt, in der Rolle eines gesellschaftlichen Seismografen, diese bewegte Szene und die subversive Stimmung der nach außen ostentativ ruhigen Arbeiterformationen in einem auf diesen historischen Tag datierten Gedicht fest:

Tobt der Pöbel in den Gassen, ei, mein Kind, so lass ihn  
schrei'n.  
Denn sein Lieben und sein Hassen ist verächtlich und  
gemein!  
Während sie uns Zeit noch lassen, wollen wir uns Schö-  
nern weih'n.  
Will die kalte Angst dich fassen, spül sie fort in heissem  
Wein!  
Lass den Pöbel in den Gassen: Phrasen, Taumel, Lügen,  
Schein,  
Sie verschwinden, sie verblassen – Schöne Arbeit lebt  
allein.<sup>873</sup>

Richard Schaukal, Hofmannsthals Altersgenosse, der auf die Grundsätze der rein ästhetischen Existenz, welche im oben zitierten Gedicht mitklingen, hätte ohne weiteres schwören können und sicherlich unzählige Male in poetischer Manier auch schwor<sup>874</sup>, wagte in seinem Schaffen einen weiteren Schritt zu machen. Einen Schritt, der sich vielleicht

---

<sup>871</sup> Hierzu siehe das Kapitel „Die Moderne – eine Begriffsbestimmung“.

<sup>872</sup> Vgl. Hartmut Scheible, *Literarischer Jugendstil in Wien*. München/Zürich 1984, S. 18.

<sup>873</sup> Zit. nach Scheible, S. 19.

<sup>874</sup> „Der Weg jedes wahrhaftigen Künstlers führt ihn zu sich selbst. Und wer völlig zu sich gelangt ist, dem wird die Welt, wie sie sich langsam um ihn rundet, seltsam fern und wiederum innig verwandt. Denn nur aus den Tiefen des innersten Ich heraus kann er sie erfassen. Es ist ein Sich=in=die=Welt=Ergießen und ein In=sich=Trinken der Welt zugleich, ein Prozeß des vollkommensten Vereinsamens und der Allgegenwärtigung.“ (Richard von Schaukal, *Vom unsichtbaren Königreich*. Wien 1960, S. 264–265).

auf den ersten Blick als Schritt zurück – ins realistische neunzehnte Jahrhundert – erweist, der aber möglicherweise den Weg weit in die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vorzeichnet. Bei der Darstellung der ästhetischen Existenz griff Schaukal nämlich in seiner Novelle *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber*<sup>875</sup>, welche achtzehn Jahre nach dem Aufmarsch der Arbeitertruppen erschien, zu einer Hauptfigur, die sich den marschierenden Kolonnen am 1. Mai 1890 mit Fug und Recht hätte anschließen können.

Es wäre methodisch verfehlt, die Gründe hierfür etwa in Schaukals kleinbürgerlicher Herkunft zu suchen, die ihm einen relativen Wohlstand, doch keinen besonders großen Reichtum in Aussicht stellte. Schaukal wollte sich bekanntlich zeit seines Lebens, von der kleinbürgerlichen Welt abzugrenzen und ein Bindeglied zur Welt des Adels – sei es zur geistigen oder tatsächlichen Nobilität – herstellen. Die Sensibilisierung für soziale Fragen, das Interesse an der menschlichen Existenz, die am sozialen Rand der Gesellschaft vegetiert, sogar die Einfühlung in einen behinderten Außenseiter, kann allerdings bei der Lektüre dieser Novelle kaum geleugnet werden. Das Ästhetische erwächst hier direkt aus dem Sozialen. Der „Pöbel“ wird samt seinem „Lieben und Hassen“ allmählich in ästhetische Konzepte eingefügt. Das alles kann man der imposanten und auf eigenartige Art und Weise amüsanten Novelle *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber* anmerken. Die von Hofmannsthal geäußerte, hintergründig schwelende revolutionäre Unrast der Massen wird in diesem Novellenband allerdings nicht thematisiert, obwohl hier die Kluft, welche sich zwischen dem gehobenen Bürgertum und dem „Pöbel“ der Wiener Armeleutenviertel gegen Ende des 19. Jahrhunderts auftat, in aller Deutlichkeit zum Ausdruck kommt. Bei Schaukal gibt es jedoch keine derart zugespitzte, militante Stimmung an der Frontlinie zwischen den Gesellschaftsschichten.

In der als Künstler- und Bildungsroman getarnten Siebenlist-Novelle, wird die soziale Thematik im Endeffekt völlig ins Zeitlose entrückt. Die ästhetische Überheblichkeit Hofmannsthals, die die reale Welt bewusst ignoriert und diese durch ein autonomes Reich der Kunst ablöst, findet bei Schaukal in der sozialen Wirklichkeit sogar eine reiche Fundgrube an ästhetischen Motiven und unauffälligen, umso wichtigeren künstlerischen Impulsen. Es werden jedoch keine Wurzeln der misslichen sozialen Lage der Hauptprotagonisten aufgedeckt, dies war auch kein Ziel Schaukals. Die Lebensmisere, in die der Hauptheld

---

<sup>875</sup> *Schlemihle*, S. 1.

hineingerät, ist weiterhin vom Märchenhaft-Geheimnisvollen umhüllt. Das Soziale ist nur anhand unscharfer Umrisse erkennbar, das Politische bleibt hingegen im Unterschied zu Hofmannsthals Text völlig ausgespart. Von der brisanten politischen und industriellen Entwicklung Wiens in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts bekommt man bei Schaukal nichts zu spüren. Etwa der Ausbau Wiens zur prachtvollen Metropole, die Ringstraßenarchitektur, der Anschluss der Vororte ans pulsierende Herz und Machtzentrum der k.u.k. Monarchie, der rasante Anstieg der Bevölkerungszahl, die Technisierung des Lebens und die fortschreitende Proletarisierung der Stadt werden stillschweigend übergangen. Viel dominanter ist die Atmosphäre der isolierten Vorstadtorte als Symbole der Entgrenzung. Wien ist in der Novelle wenig Wienerisch, ohne Kaffeehäuser und intellektuell angeregte Décadence. Schaukal bietet ein verschwommenes Bild der Stadt, ein Bild, das den inzwischen zum Klischee erstarrten Vorstellungen von der Hauptstadt der Moderne eher widerspricht. Eins gilt aber für beide Dichter. Sei es aus Angst vor dem Neuen, Industriellen und in metaphysischer Hinsicht Bedrohlichen bei Hofmannsthal oder infolge der Befreiung von der Hülle des Erniedrigenden und Deklassierenden bei Schaukal, sind die Erwartungen, die in die Kunst gesetzt werden, sowohl bei Hofmannsthal als auch bei Schaukal hoch. Nach der sinnstiftenden Rolle, die der Kunst zukommt, soll in diesem Kapitel (und übrigens in der ganzen Arbeit) durchgehend gefragt werden: nach der Kunst als Lebens- und Überlebensform, nach der Berufung zum Künstlertum, nach dem Erleben der Kunst in exponierten und traumähnlichen Augenblicken, schließlich auch nach der Tragik, die die Kunst mit sich bringt.

In einem anderen, auf den 13. Mai 1895 datierten Brief schreibt Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann:

*Ich glaube immer noch, daß ich im Stand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen. Wir sind zu kritisch um in einer Traumwelt zu leben, wie die Romantiker[...] Es handelt sich freilich immer nur darum ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkin'sche Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selber glaubt. Und dazu gehört ein Centrumsgefühl, ein Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, ein starkes Spüren der Vergangenheit und der unendlichen gegenseitigen Durchdringung aller Dinge [...].<sup>876</sup>*

---

<sup>876</sup> Zit. nach Scheible, S. 28.

Scheible zufolge entwirft Hofmannsthal in seinem utopischen, metaphysisch-ästhetischen Konzept drei mögliche Lebensrichtungen eines Modernen, die ihm eine gewisse Überlebensform in dieser Welt garantieren können. Das Ich kann das Einswerden mit der Welt, etwa durch die eigene Ausdehnung, anstreben. Die so entstandene ästhetische Welt, die auch aus dem obigen Zitat hervorleuchtet, wäre demnach eine produktive Täuschung, eine Fluchtwelt, welche mit dem Wissen um den wahren Stand der Dinge entstanden ist. Die zweite Variante ist die Zuwendung zur Vergangenheit und ihre Verklärung, wobei die Vergangenheit als Archiv des Schönen anzusehen ist. Die dritte Überlebensform besteht in der Bemühung um eine mystische Sichtweise, die sich als „Durchdringung aller Dinge“ manifestiert – als Gefühl einer Einheit in der Vielfalt. Alle diese Ansätze kann man ebenfalls bei Schaukal beobachten. Es gilt nur aufzuzeigen, welchen Stellenwert der eine oder andere in der Siebenlist-Novelle einnimmt.

Woher rührt aber die Notwendigkeit, solche Fluchtwege zu suchen? Dank der Aufklärung gewann das Subjekt seine Autonomie, die schließlich in die Machtlosigkeit mündete. Nach dem Rückzug des Subjekts wuchs seine Bemühung um ein neues Machtgefühl, diesmal nur sozusagen im eigenen Gehege, was auch die drei möglichen Lebensrichtungen eines Modernen beweisen sollen. Die prinzipielle Frage lautet: Gelingt es durch die oben angedeutete Annäherung des Ichs an die Welt, sei es mittels des selbsttäuschenden Solipsismus, des Blicks eines ästhetischen Archivars in die Vergangenheit oder mittels der Mystik, die Lebenstotalität wiederherzustellen? Wie Scheible weiter ausführt, mussten die einzelnen Vertreter der Wiener Moderne nach dem Scheitern ihrer imaginären ästhetischen Reiche, in welche die als verloren geglaubte Welt eingesetzt wurde und die von innen zerstört wurden, sowieso „zu außerästhetischen Mitteln greifen [...]“<sup>877</sup> Im Fall von Andrian und Hofmannsthal war es der Katholizismus, viel komplizierter gestaltete sich dieser Prozess bei Bahr. Ferner setzte sich die österreichische Idee<sup>878</sup> als Surrogat für die ästhetische Träumerei durch. Dies bestätigt in seinen Überlegungen auch Zygmunt Bauman<sup>879</sup>, der mit Fug und Recht den Umstand hervorhebt, dass das „Projekt der Moderne“ von vornherein zum Scheitern verurteilt war.

---

<sup>877</sup> Scheible, S. 31.

<sup>878</sup> Viktor Suchy, Die „österreichische Idee“ als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard von Schaukal und Anton Wildgans. In: Friedbert Aspetsberger (Hg.), *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*. Wien 1977, S. 21–43.

Aus dieser Perspektive gesehen war der künstlerische und ideologische Werdegang Schaukals eine Entwicklung, die der Logik der Epoche folgte. Bevor aber Schaukal zu „außerästhetischen Mitteln“ griff, baute er ebenfalls „schöne Reiche“ auf, beispielsweise in der Novelle *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber*. Dass der Leser es mit einer ungewöhnlichen Geschichte zu tun hat, macht auch ein Wesenszug des Prosatextes deutlich, nämlich die sonderbare Mischung, die, neben dem bereits erörterten Ästhetentum und der sozialen Thematik, auch die Komik bietet. Das Komische besteht hier bei weitem nicht in possierlichem oder liebevollem Amusement. Humor und Ironie nehmen eine überraschend morbide Gestalt an. Verwiesen sei etwa auf eine der effektvollsten Szenen, auf die Schilderung des Selbstmordes von Graf Decerti, der sich „aus Mangel an anderweitiger Beschäftigung mit dem Rasiermesser die Pulsadern an beiden Armen aufgeschnitten [hat].“<sup>880</sup> Das Spektrum der Komik ist allerdings noch breiter und es umfasst auch das Tragikomische.

Bereits der assoziationsreiche Titel des gesamten Novellenbandes (*Schlemihle*), der unter anderem an Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*<sup>881</sup> von 1814 erinnert und die Thematik der durch das metaphysisch oder moralisch begründete Schuldgefühl ausgegrenzten menschlichen Existenz berührt, bietet die ersten, aber nicht immer verlässlichen Wegweiser des Verfassers für die Interpreten an. Viel schwerwiegender ist in diesem Zusammenhang das Motiv des Doppelgängers, das einen wahren Brückenschlag zwischen der Romantik und der Moderne darstellt und zugleich die Bedeutung einer der größten Inspirationsquellen Schaukals, die literarische Romantik, unterstreicht. Es sei diesbezüglich noch angemerkt, dass es durchaus berechtigt ist, Schaukal u.a. für einen Repräsentanten der neuromantischen Literatur zu halten. Die Schaukalsche Romantik entbehrt keineswegs der üblichen Attribute der von ihm so hochgeschätzten literarischen Tradition. Auch in *Mathias Siebenlist* sind viele romantische Kulissen und Requisiten anzutreffen, etwa ein von Zauber und Liebe umwehtes Schloss<sup>882</sup>, die geheimnisvolle Dame im davonhastenden Gespann und viele weitere.

---

<sup>879</sup> Vgl. Bauman, 2005.

<sup>880</sup> Richard Schaukal, *Mathias Siebenlist*. In: *Schlemihle*. München 1908, S. 61.

<sup>881</sup> Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Frankfurt/Main 2003.

<sup>882</sup> Das Schloss ist bei Schaukal ein häufiges Motiv, das auch in seiner Lyrik vorkommt. Hierzu siehe z.B. Katja Krafts Interpretation des Schloss-Gedichts von Schaukal aus dem Gedichtband *Verse* (Katja Kraft, Richard Schaukals Gedicht *Ein Schloss*, in: Ingo Warnke/Andreas Wicke (Hg.), *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Kassel, 2001/2002, S. 67–79).

Wie bereits gezeigt wurde, bezweifelt Hofmannsthal, angesichts der Erfahrung des modernen Menschen, in seinem Brief an Beer-Hofmann die Möglichkeit, dass die Romantik einen dauerhaften Zugang zur Lebenstotalität vermitteln kann. Der Blick hinter die Kulissen der sichtbaren Welt bringt schließlich die Erfahrung, dass der Erkenntnisprozess auf die Aneignung des Allgemeinen abzielt. Bleibt aber die erwartete Aneignung aus, wird das Allgemeine weiterhin als etwas Unsicheres und Gefährliches empfunden, und im Endeffekt wird die Möglichkeit der Erkenntnis an sich problematisiert.

Die Handlung der Novelle fällt recht bescheiden aus. In dreizehn Kapiteln wird der Werdegang von Mathias Siebenlist, eines buckligen Knaben, beschrieben, dessen Lebenskreis aufs Engste eingeschränkt ist: Er begleitet seine wortkarge Mutter, eine arme Wäscherin, auf ihren täglichen Austraggängen. Dabei lernt er den Altersgenossen Ralf Mertens aus einer Beamtenfamilie kennen und wird sich dadurch notgedrungen seiner eigenen, sowohl körperlichen als auch sozialen Andersartigkeit bewusst. Trotz des anfänglichen Misstrauens von Ralfs Vater gegenüber dem Buckligen freundet sich Mathias mit dem verwöhnten Beamtensohn an. Der exotische Spielkamerad verwandelt sich im Laufe der Zeit in einen Lehrer, der dem schwächeren Schüler Ralf Nachhilfeunterricht erteilt. Mittlerweile entdeckt Mathias in sich künstlerische Neigungen, heimlich spielt er Geige und widmet sich der Lektüre. Er spürt seine innere, vor allem künstlerische und intellektuelle Begabung und weiß, dass er diese Talente zielbewusst einsetzen muss, um die Bettlerexistenz, die er zutiefst verabscheut und ablehnt, vermeiden zu können. Die Freundschaft mit dem sozial höher stehenden Ralf zeigt sich bald als unhaltbar. Nach dem Tod von Mathias' Mutter gehen beide jungen Männer getrennte Wege, Ralf entscheidet sich pragmatisch für das Jurastudium, Mathias für die Philosophie.

Die Zustände sozialer Isolierung und völliger Beziehungslosigkeit kann Mathias am besten vor den Tierkäfigen der Schönbrunner Menagerie ausleben. Hier begegnet er dem durch reichlichen Alkoholgenuss und extravagante Lebensführung entwurzelten Rittmeister Graf Ludwig Decerti-Motocka, dem zweiten Freund in seinem Leben, der ihm die sogenannte Philosophie des großen Blödsinns vor Augen führt und alsbald zum Berater und Meister des jungen Mannes aufsteigt. Decerti vermittelt dem Suchenden auch seine lebemännischen Erfahrungen und erzählt ihm vielerlei märchenhafte Erlebnisse aus der Welt der Reichen, hauptsächlich aber über das galante Leben im Schloss der hundert Liebhaber, wo der Graf, umgeben von seiner sündhaften Mutter und deren Freiern, aufwuchs. Doch auch dieser

Freundschaft wird eine ephemere Existenz beschert. Eines Tages findet Mathias den Nihilisten Decerti – mit aufgeschnittenen Adern – tot. Den einzigen Nachlass des Grafen bildet eine Mappe voller Briefe, Tagebuchaufzeichnungen, Fotos, Dokumente, die ein anrühiges Zeugnis von der Lebensweise und der obskuren Vergangenheit des Grafen ablegen. Aus dem Geflecht von Fakten, Träumen und Illusionen, die ihm Decerti in dieser dionysischen Chronik hinterlassen hat, kristallisiert sich für Mathias eine ganz konkrete, zur fixen Idee avancierte Vorstellung heraus: das Schloss der hundert Liebhaber, wo der Graf seine Kindheit verbrachte. Die bislang verdrängte Sexualität von Mathias sublimiert in die Sehnsucht nach der Fluchtlandschaft hinein, wo er, angeregt durch die bunten Bilder aus dem Leben des Verstorbenen, alle Phantasien ausleben kann. Dadurch wird ein gewisses Gleichgewicht erreicht, das sich später als brüchig erweist.

Mathias verzichtet allmählich auf seine üblichen Pflichten, gibt das Studium auf und lässt sich von der pathologischen Vorstellung des Lebens im irrealen Schloss hinreißen. Eines Tages glaubt er tatsächlich, die Kutsche der nun gealterten Gräfin Decerti-Motocka im Prater erkannt zu haben. Sie bringt ihn zwar in das ersehnte Schloss, doch dieses existiert lediglich in seinem Wahnzustand, Mathias verfällt nämlich in völlige geistige Umnachtung.

Eines der zentralen Themen und zugleich das konstitutive Merkmal der Novelle ist die Aus- und Entgrenzung in diversen Ausprägungen, samt verwandten Erscheinungen wie Andersartigkeit, Stigmatisierung, Selbstaussgrenzung, Isolierung. Schaukal setzt diese Motivik in seinen Werken sehr häufig ein und ergänzt sie in der Regel um das zusätzliche Merkmal der radikalen Verinnerlichung und der Erleuchtung, durch die sich der wahre Künstler auszeichnet. Die einzig wahre Welt ist seiner Ansicht nach die rein geistige Welt, die jeglichen Pragmatismus spottet. Diese Worte legt er auch dem Rittmeister Decerti-Motocka in den Mund:

*Die Wahrheit ist in der Kunst und all diesen sogenannten Zwecklosigkeiten. Sie haben Zweck, die Religion und die Kunst, die Liebe und die Sehnsucht: sie leben sich aus, ganz aus, in ihrer eigenen Welt. Die Ereignisse aber, die uns Menschen passieren, leben sich nie aus [...].*<sup>883</sup>

Die Problematik der Ausgrenzung, die in der analysierten Novelle die drei zentralen Figuren betrifft, und zwar Mathias, dessen Mutter und den Rittmeister, nimmt unterschiedliche Gestalt an: die gesellschaftliche Ausgrenzung von Mathias infolge seiner körperlichen Verfassung,

---

<sup>883</sup> Schlemihle, S. 44–45.

die soziale Ausgrenzung der Mutter aufgrund ihrer Position als unverheiratete Frau und besitzlose Wäscherin, die implizit intellektuell-künstlerische und sozialpathologische Selbstausgrenzung des Lebemanns Decerti. Alle Formen sind miteinander logisch verbunden. Der Prozess der Ausstoßung und der Fall von Mathias Siebenlist beruht auf der Logik einer unabwendbaren Fatalität. Dem Leser wird gleich am Anfang deutlich gemacht, dass es sich um die Skizze eines Lebens handelt, das „kurz und ins Dunkel verlaufen sollte.“<sup>884</sup> Damit ist das Grundschema vorgegeben, es markiert einen fortschreitenden Wirklichkeitsverlust. Einerseits distanziert sich Mathias, der Bote der Moderne, mittels der Kunst von der als bedrohlich empfundenen Realität, andererseits führt die rettende Versenkung ins Ich zum Verlust jeglicher Lebenskraft.

Mathias lebt im Mittelpunkt eines Dreiecks, dessen Gipfel seine Mutter, Ralf und der Rittmeister bilden. Die Mutter figuriert in diesem Dreieck als stummes Objekt des Geschehens, sie spricht kaum und handelt nicht. Dadurch entspricht das Verhalten dieser Figur völlig der Konzeption der literarischen Aphasie. In ihr konzentrieren sich symbolisch die Unsagbarkeit und die Ambiguität der Welt, des menschlichen Ursprungs und des Sinnes an sich. Dank dem semiotisch untermauerten Verweischarakter ist sie die passendste Hüterin des Geheimnisses der im Dunkeln liegenden Herkunft von Mathias.<sup>885</sup> Das Faktum, dass es einen unbekanntem Vater gibt, ist mitursächlich für die Stigmatisierung und Ausgrenzung. Alle diese Zeichen veranlassen Mathias nicht nur zum Grübeln über die dunkle Vergangenheit, sondern auch zu den Fragen nach dem Sinn des Daseins und der Zukunft. Die

---

<sup>884</sup> *Schlemihle*, S. 3.

<sup>885</sup> Schaukal gab seinen Figuren des Öfteren symbolische Namen. Die Kombination des aus dem Hebräischen stammenden Taufnamens Mathias mit dem Familiennamen Siebenlist lässt ein ganzes onomastisches Konstrukt erahnen, das die Dualität zwischen göttlicher Gabe und märchenhaft anmutender Verschmitztheit, welche durch die Märchenzahl Sieben repräsentiert wird, aufrecht zu erhalten versucht. Hierzu siehe *Duden. Familiennamen. Herkunft und Bedeutung*. Mannheim 2000: „Mattanja >Gabe Jahwes<, der heilige Mathias war einer der Jünger Jesu, er wurde durch das Los zum Ersatzapostel für Judas Ischariot bestimmt.“ In der Handlung kommt diese Zwiespältigkeit dadurch zum Ausdruck, dass das Kind – in der Poetik Schaukals der Prototyp der idealisierten Existenz zwischen dem In-Gott-Sein und dem Menschsein (dazu vgl. Karl Mayer, *Richard von Schaukals Weltanschauung*. Wien 1959, S. 184) – infolge der körperlichen und sozialen Stigmatisierung um einen Bruchteil seiner Unschuld ärmer ist. Mayer beschreibt sehr richtig die Stellung des Kindes in der Figurentypologie Schaukals, indem er die Unschuld und die göttliche Nähe des Kindes hervorhebt. Es ist zwar im wahrsten Sinn des Wortes ein Geschenk Gottes, aber zugleich ein Kuckuckskind, das die bürgerliche Mehrheit stört und deren Abwehrmechanismen in Gang setzt.

Charakteristik des Kindes Mathias enthält demnach nur drei<sup>886</sup> wichtige Merkmale und verleiht der Figur einen sichtbaren Zeichencharakter:

*Damals war es, daß das dritte Besondere sich zu erfüllen schien, das nebst seinem Buckel und seinem kuriosen Namen bestimmt war, ihn unter den anderen auszuzeichnen: er gewann einen Freund.*<sup>887</sup>

Auch in der zweiten Beziehung, der zwischen dem Künstler Mathias und dem Snob Ralf, gelangen diverse Ausgrenzungsformen ans Licht. Das Nebeneinander von Mathias und Ralf ist nicht nur eine skurrile Geschichte aus der Kindheit zweier ungleicher, weil unstandesgemäßer Knaben. Es ist vielmehr ein Beitrag Schaukals zu der um die Jahrhundertwende oft aufgegriffenen Problematik der Doppelrolle des Künstlers, der, in seiner bürgerlichen Existenz befangen, an der Zwiespältigkeit schließlich zugrunde geht. Bei Schaukal dominiert eindeutig der Verzicht auf die bürgerliche Existenz, hiermit setzt sich eine stark resignative Komponente durch. Bevor es dazu kommt, findet Mathias in der Gestalt des Grafen Decerti-Motocka den besten Ansprechpartner in Sachen Leben, Kunst und schließlich Sexualität. Der Prozess der Entfremdung von Mathias läuft parallel mit der Entdeckung und Aneignung einer neuen Welt, der Welt der Kunst und des Dionysischen.

Die Problematik der Andersartigkeit und Fremdheit findet – in einer besonderen Form – auch in der Raumsymbolik ihren Niederschlag. Auf der Traumebene ist es das märchenhafte Schloss mit neunundzwanzig Fenstern, das hier als romantisch stilisierter Locus amoenus fungiert. Dabei bildet die Darstellung des Schönen im Kontext der ganzen Novelle eher eine Ausnahme, genauer gesagt: sie soll, wie sich gegen Ende des Textes erweist, nur eine Täuschung herbeiführen. Die Täuschung wird dadurch ermöglicht, dass Schaukal sich bestimmter zeittypischer Vorstellungen, insbesondere im Geiste des Jugendstils, bedient. Das Schloss ist umgeben von „einem Park, einem melancholischen Weiher, Schwänen und Teichrosen.“<sup>888</sup> Diese assoziationsreichen Vorstellungen, die aus der Ferne eines Traums hervortreten, erfüllen nicht nur die dekorative Funktion. Obwohl sie als Dinge da sind, bringen sie eine deutlich erkennbare Dynamik mit sich. Sie fungieren als Katalysatoren, denn

---

<sup>886</sup> Die Märchenzahl Drei spielt auch weiterhin eine bedeutende Rolle – Mathias hat im Prinzip nur drei Mitmenschen und -spieler: die Mutter, Ralf und den Rittmeister. Die Zahl Hundert harmonisiert gleichfalls mit der Märchensymbolik.

<sup>887</sup> *Schlemihle*, S. 3.

<sup>888</sup> *Schlemihle*, S. 40.

sie setzen Personen in Verbindung und vermitteln zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen der Realität und der Fantasiewelt. Durch diese Bilder wird das eigentliche Problem von Mathias, die Beziehungslosigkeit, unter der er trotz der beschriebenen Beziehungen leidet, scheinbar aufgehoben. Die Linie von Beziehungen, ein Jugendstilphänomen in Reinform, ersteht plötzlich vor seinen Augen und sie lässt sich bis zu den Wurzeln zurückverfolgen. Der Erzähler bemüht sich bei der Schilderung um die Herbeiführung von Authentizität, so dass Mathias beim Anblick der schönen Gräfin Decerti-Motocka glaubt, er „[kennt] sie besser, als sie selbst sich [kennt].“<sup>889</sup> Mehr noch, er lässt sich auf dieses metaphysische Spiel ein und identifiziert sich voll und ganz mit der Familie Decerti-Motocka. Die Täuschung, das Verdecken oder im Gegenteil das Aufdecken der Wahrheit ist hier das eigentliche Ziel. Wenn man vom Bruder des Rittmeisters spricht, so heißt es: „Man weiß eine Menge von ihm, doch es ist besser, man spricht nicht davon.“<sup>890</sup> Das Fremde, das Andere wird in der Fantasiewelt als das Eigene erfahren, dabei bemüht sich das Ich um dessen Aneignung, denn das Fremde ist das eigentliche Leben.

Viel häufiger setzt das Erzählte einen Locus terribilis in Szene. Das passiert auch dann, wenn Ralf den missgestalteten und armen Freund vor einer Gruppe von Studienkollegen aus gehobenen Kreisen leugnet. In diesem Augenblick wird Mathias seine tatsächliche Lebenslage vor Augen geführt. Schaukal multipliziert diesen Effekt, die demonstrierte Entgrenzung von Mathias und seine Fremdheit, dadurch, dass er ihn wiederholt in ähnliche Situationen und Begegnungen verwickelt. Plötzlich begegnet Mathias Menschen, die ihn glauben machen, dass er anders ist als die sozusagen normalen Menschen. Diese Vorgänge verdichten sich schließlich in der Metapher des Hauses, das ein Abbild für die ganze Welt darstellt. Mathias beobachtet nämlich in einer Szene ein altes, abbruchreifes Haus, an dem er zufällig vorbeikommt. Hierbei spielt er mit dem Gedanken der Entfremdung mitten im eigenen Lebensraum folgendermaßen:

*Er las die Inschrift. Das beliebte »Fremden ist der Eintritt verboten« fiel ihm ein. »Fremden!«  
Wer war hier, auf diesem Grund fremd? Er, Mathias Siebenlist, zum Beispiel, sicherlich. Aber das*

---

<sup>889</sup> Schlemihle, S. 40.

<sup>890</sup> Schlemihle, S. 40.

*hatte nur den Anschein. Die Arbeiter, die das Haus einrissen, waren nicht »Fremde«. Ihnen war der Eintritt gestattet.*<sup>891</sup>

Überdies wird das Bild des Hauses für eine vielseitige Beschreibung der Lebenslage von Mathias und der Lebenskreise, in denen er sich bewegt, genutzt. Das Haus repräsentiert die im Zerfall begriffene Welt, die schrittweise einstürzt. In diesem destruierten Lebensraum, der ihm sowieso keine Sicherheit mehr bietet, fühlt er sich tatsächlich fremd. Außerdem hat er keine Beziehungen, mit denen er den Leerraum füllen könnte. Das Haus ist ein doppeltes Symbol, denn das Äußere steht hier symbolisch für das Innere. Das Betrachten der Welt geht in die Beschreibungen des krankhaften menschlichen Inneren über. Dies ist aber völlig im Einklang mit der These, dass der Held der Moderne ein Leidender ist:

*Das alte Haus. Man sah noch sein ganzes Wesen, obwohl es so schändlich verstümmelt war. [...] Drinnen [...] hingen die zerrissenen Tapeten von den entweihten Wänden.*<sup>892</sup>

Das Innere des modernen Menschen verliert endgültig den Anhauch des Heiligen, es bietet höchstens einen Raum für die Selbsterforschung. Das Eigene, die Nähe, wird plötzlich als etwas Fremdes empfunden, „es ist doch menschenunmöglich, daß ein erbeigentümlicher Besitzer so ein braves altes Haus niederreißen läßt.“<sup>893</sup> Das Ich ist nicht mehr der Herr seiner selbst, es liegt nun in fremden Händen. Die abwesende Figur des Baumeisters repräsentiert die Destruktion durch Rationalität, die neue, technisch planende Wirklichkeit, die das Ich belanglos macht, und sie sorgt für die Nivellierung aller Werte und ihre Vereinnahmung für die marktwirtschaftlichen Paradigmen. Das neue Haus wäre demnach „gemein wie alle anderen Häuser.“<sup>894</sup>

Die Wohnräume, die als Innenräume und Verweise auf die Seelenstände, anzusehen sind, repräsentieren bei Schaukal generell unabhängige Welten. So ist das Zimmer des Grafen Decerti ein Ort, der reichlich mit den Versatzstücken der Moderne versehen ist. Man sieht hier „[...] eine Bücherstelle, eine Dantebüste, ein Schlafdivan. [...] Warm und behaglich aber gestalteten das Gemach die zahlreichen orientalischen Teppiche und die unzähligen

---

<sup>891</sup> *Schlemihle*, S. 28.

<sup>892</sup> *Schlemihle*, S. 28–29.

<sup>893</sup> *Schlemihle*, S. 29.

<sup>894</sup> *Schlemihle*, S. 30.

Photographien.“<sup>895</sup> Die orientalischen Teppiche, die dekorativen Gegenstände des Jugendstils<sup>896</sup>, werden neben den wichtigsten Zeugen der fortschreitenden technischen Entwicklung, den Fotografien, angeführt. Die Teppiche sollen die exotische Ferne vermitteln und die Illusion des Kostbaren erwecken. So wird das Ferne in die Nähe gerückt und die Vergangenheit stellt sich in den Dienst der Gegenwart. Das Dargestellte macht das innere Leben des Rittmeisters aus und es strahlt eine besondere Anziehungskraft auf Mathias aus. Die Figur des Rittmeisters verleiht überdies dem ganzen Raum eine schwüle Atmosphäre, die mit gespielter Intellektualität und verspäteter Sinnlichkeit versehen ist. Es ist ein in ideeller Hinsicht offener Raum, der – auch durch die lasziven Photographien – die Fantasie ankurbelt.

Die Stube von Mathias gleicht dagegen einer Klosterzelle, die ein streng überwachtes künstlerisches Gehege darstellt, wo jeder Besuch unerwünscht ist. Wenn etwa Mathias' Jugendfreund Ralf diesen Ort des Künstlerisch-Heiligen betritt, den höchstens die geheimnisträchtige Figur der Mutter mit Mathias teilen und somit seine Kunst des Geigenspiels mit erleben durfte, ist der Bucklige tief verunsichert.

Das eigentliche Drama der Ausgrenzung spielt sich also, wie auch später zu zeigen sein wird, im Inneren des Hauptprotagonisten ab. Der erste Anstoß dazu kommt jedoch von außen, nämlich bei dem allerersten Sozialisationsversuch. Ralf, der sich dem unbekanntem Buckligen, wohl aus kindlicher Neugier, anzunähern versucht, muss sich von seinem Vater, einem standesbewussten Aufsteiger, bezüglich der Andersartigkeit belehren lassen. Dabei werden dem Sohn etliche Klischees und Vorurteile beigebracht:

*Was nun den heute von ihm, dem Vater hier betroffenen Knaben selbst angehe, so sei er schon ob seines körperlichen Mangels und der unausbleiblichen abstoßenden Wirkung auf den Schönheitssinn Ralfs ein durchaus nicht zulassender Umgang, abgesehen davon, daß Bucklige von mißtrauischer, heimtückischer Gemütsart, ja von nachweislich böswilliger Gesinnung und*

---

<sup>895</sup> Schlemihle, S. 38.

<sup>896</sup> Zu weiteren Klischeebildern des Jugendstils gehören laut Scheible z.B. die Marmortreppen einer Villa, oder wogendes Meer. Die typischen Merkmale der Jugendstilkunst sind geschwungene Linien, die Fläche, lässige Gebärde, die Verwechselbarkeit von Traum und Wirklichkeit. Im Jugendstil bestimmt eindeutig das Ich darüber, was Wirklichkeit ist. Das Ich des Jugendstils bemächtigt sich der Außenwelt, es konstruiert sie im Hinblick auf seinen Totalitätsanspruch. Dem Dualismus des Subjekts und Objekts wird das Hauptprinzip des Jugendstils, der Monismus, gegenübergestellt, der in der Auflösung des Ichs und dessen Aufgehen im Strom des Lebens besteht. Hierzu siehe auch Monika Fick, Sinnstiftung durch Sinnlichkeit. Monistisches Denken um 1900, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*. Paderborn 1998, S. 69–83.

*also auch in moralischer Hinsicht kein erwünschter Verkehr für einen wohlgehaltenen Knaben wären.*<sup>897</sup>

Eine ausführlichere historische Typisierung von zeitbedingten Vorurteilen gehört nicht zum Kernbestand der Novelle, von daher auch nicht zum Kernbestand dieser Analyse. Viel interessanter und aufschlussreicher ist die Reaktion von Mathias auf die ersten Anspielungen auf sein Anderssein: und zwar eine völlige Vergeistigung. Welche Rolle spielt aber das Körperliche im Allgemeinen, also die materielle Repräsentation der Andersartigkeit? Ihre äußeren Merkmale sind überraschenderweise keineswegs eklatant. Das auffälligste äußere Zeichen, der Buckel, dessen beinahe emotionslose und sachliche, fast schematische Darstellung gibt wenig Anlass dazu, das Werk als besonders typischen Vertreter der Ästhetik des Hässlichen<sup>898</sup> zu betrachten. Das sonst zu farbigen Geschichten und vielleicht im Kontext der literarischen Romantik denkbaren Schilderungen herausfordernde körperliche Gebrechen ist mit Diskretion und handlungstechnischer Nüchternheit in die Fabel eingebunden, was eher die semiotische Funktionalisierung der Behinderung unterstreicht. Dies belegt auch die Beschreibung des Äußeren von Mathias, die man im Einleitungskapitel findet.

Die Andersartigkeit von Mathias ist also einfach identifizierbar und sogar – im negativen Sinne – vorzeigbar. Der Graf Decerti-Motocka repräsentiert dagegen eine gänzlich unterschiedliche Form der Andersartigkeit. In dieser Figur erscheint das Andere als das Fremde, das Unbestimmte, ja Unbestimmbare, das Rauschhafte und Triebhafte. Es ist das uneingeschränkte Leben im Wissen um die eigene, bis zur Selbstausschöpfung verlockende Nichtigkeit, die lediglich durch den Lebensgenuss zu überlisten ist. In dieser Hinsicht tritt er als dionysischer Doppelgänger von Mathias auf: „[Er] hatte eine rote Nase und ein schwermütig träumendes Antlitz. [...] Der Blick, aus geschwollenen Augen heraus, war trüb und leer, aber seltsam bannend.“<sup>899</sup> Aber auch im Rittmeister wühlte einst eine ähnliche innere Unruhe, als er sich zwischen dem galanten Leben und der Karriere, dem Jurastudium,

---

<sup>897</sup> *Schlemihle*, S. 10–11.

<sup>898</sup> Vgl. Silvio Vietta/Dirk Kemper, *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Stuttgart 1992.

<sup>899</sup> *Schlemihle*, S. 31–32.

entscheiden musste.<sup>900</sup> Diesen Zwiespalt vererbt er an Mathias, dem der Graf als Mentor, ja leibhaftiger Sinn der Philosophie des großen Blödsinns<sup>901</sup> zur Seite steht.

Alle angeführten Formen der Ausgrenzung konvergieren in einer brisanten Mischung, die sich als Erfahrungsraum einer einzigen Person denken ließe, welche zwischen den einzelnen Neigungen, Zwängen und Erbanlagen hin- und hergerissen wird.

Am Anfang war das Zeichen, wenigstens bei Mathias Siebenlist. Das Leben liegt vor dem buckligen Außenseiter und erscheint ihm als schwer fassbarer Stoff, der voller Zeichen und Symbole steckt. Es gleicht einem Buch, das kein heiliges Buch mehr ist und dessen Texte zwar die Wahrheit enthalten, die jedoch chiffriert ist.<sup>902</sup>

*Die Ereignisse, die das Leben eines Menschen vorstellen, wie es die anderen sehen, beurteilen und verurteilen, jedenfalls mehr als billig kritisieren, sind zum guten Teil von Elementen also verborgener Art abhängig, wie sie die Lektüre der Aufzeichnungen des Rittmeisters Decerti für Mathias Siebenlist bedeuteten.*<sup>903</sup>

In keinem anderen Prosastück Schaukals tritt der Zeichencharakter des Geschehens und der Hauptprotagonisten dringender in den Vordergrund als in der Siebenlist-Novelle, zumal er mit den Augenblicken einer plötzlichen Selbsterkenntnis, ja sogar einer Verwandlung zutage tritt. Auch eine der Schlüsselfiguren und der Vorbote der Moderne, Nietzsches Zarathustra, erlebt (nicht nur) am Ende seines geistigen Werdeganges derartige Verwandlungen. Erfüllt mit neuer Kraft und neuem Enthusiasmus nach dem Erscheinen des Löwen, der nun zu seinen Füßen liegt, sagt er vor dem Verlassen seiner Höhle:

---

<sup>900</sup> Hierzu siehe *Duden. Familiennamen. Herkunft und Bedeutung*: Decerti, lat. decertatio >Entscheidungskampf<, decertare >bis zur Entscheidung kämpfen<.

<sup>901</sup> Obwohl diese Lehre vielmehr ein karikatureskes Zerrbild der Philosophie ist, lassen sich hier durchaus konkrete Allusionen feststellen. Unverkennbar sind z.B. einige Anklänge an Nietzsche, wenn der Graf die Bezeichnung „der höhere Mensch“ (*Schlemihle*, S. 56) für sich beansprucht – und zwar im Kontrast zum „Affen“. Ansonsten handelt es sich um ein Konglomerat mannigfaltiger Ansichten und Aperçus, die stark an Schaukals dandyeske Aphoristik erinnern. Sie verlassen kaum das Terrain des ironischen intellektuellen Amusements, wonach beispielsweise Paradoxa die Wahrheiten sind und der Alkoholgenuss den Zugang zu einer höheren Wahrnehmungsebene vermitteln kann.

<sup>902</sup> Hierzu siehe Gotthart Wunberg, Chiffrierung, in: Gotthart Wunberg, *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen 2001. Als Voraussetzung für die Chiffrierung führt Wunberg die Ausweglosigkeit an, in die der Mensch des späten 19. Jahrhunderts auf der Suche nach Identifikationsmustern geraten ist, ja geraten musste (Wunberg, S. 41). Wunberg betrachtet die Problematik der Chiffrierung angesichts der „Unmöglichkeit des neuzeitlichen Menschen, sich nach Aufklärung und industrieller Revolution in irgendeinem herkömmlicherweise angebotenen System der Transzendenz seines Daseins zu versichern; mit anderen Worten: seine Identität zu finden.“ (Wunberg, S. 42).

<sup>903</sup> *Schlemihle*, S. 65–66.

*»Das Zeichen kommt«, [...] und sein Herz verwandelte sich. [...] Dies alles dauerte eine lange Zeit, oder eine kurze Zeit: denn recht gesprochen, gibt es für dergleichen Dinge auf Erden keine Zeit.<sup>904</sup>*

Auch bei Schaukal ist das Zeichen eine Erscheinung, an der die Relativität der Zeit erkennbar ist. Im Zeichen ist nämlich die Vergangenheit mit der Gegenwart und der Ahnung der Zukunft auf eine geheimnisvolle Art und Weise verwoben.

Trotz oder vielleicht wegen des geheimnisvollen Charakters der menschlichen Existenz ist der Zwang, die Wahrheit über diese Welt zu enthüllen, und vor allem das Leben zu verstehen, groß. Die Zeichen, die Mathias bei seiner Erkenntnis im Wege stehen, reizen ihn aufs Äußerste und verlangen nach einer Deutung. Alles, was sich auf seine Herkunft, momentane Lage und Stellung in der Welt, kurzum: auf den Sinn seiner Existenz und ihre Zukunft bezieht, unterliegt der Interpretation. Von daher thematisiert die Novelle insbesondere die Suche nach dem Sinn und der wahren Erkenntnis. Neben der oben ausgeführten märchenhaft anmutenden Rätselwelt der Novelle, die eine sonderbare Zeichensprache spricht, und der doppelbödigen Wirklichkeit kommt hier noch die trostlose soziale Realität samt Armut und allen dazugehörigen Äußerungen zum Vorschein:

*Die Armut war sein Schicksal, das er in sich selbst überwinden konnte. Der Höcker aber forderte heraus. [...] Der Höcker war sein Zeichen, s e i n Zeichen. Was ging ihn sein Ursprung an! Er, Mathias Siebenlist, war aus dem Dunkel gekommen, er hatte sich selbst zu schaffen. Den Höcker nahm er mit.<sup>905</sup>*

Der Zeichencharakter der Dinge manifestiert sich oft in einem exponierten Augenblick, wofür man auch in der vorliegenden Novelle genug Beispiele findet. Eines von ihnen stellt jene Szene dar, als die Mutter von Mathias, mit welcher der Sohn zeit ihres Lebens kaum ein paar Worte über ein anderes Thema als Essen oder Arbeit gewechselt hat, stirbt. Das Zeichenhafte und Visionäre überschattet das Faktum des Todes und lässt die Szene überraschenderweise mit einem enthusiastischen Impetus ausklingen:

*Da er in seinem dumpfen Schmerz völlig einsam blieb [...], war die Tote sein großes Erlebnis geworden. [...] An jenem Abende, da er vor der toten Mutter saß, die in mühsamer Frohn ihr*

---

<sup>904</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Frankfurt/Main 1997, S. 330.

<sup>905</sup> *Schlemihle*, S. 22.

*Leben verbracht hatte, ohne auch nur Stunden des Sichfühlers zu besitzen, war ihm dieses ihr Leben und sein eignes an ihrer Seite mit der Deutlichkeit einer Vision aufgegangen [...].*<sup>906</sup>

Diese Szene gehört zu den zentralen Stellen der Novelle und von daher bedarf sie einer näheren Betrachtung. Erstens: das Leben der Mutter wurzelte restlos in der sozialen Realität, zweitens: es war absolut einfach, fast unsichtbar. Sie war überdies für Mathias vor allem durch den als erschreckend empfundenen Mangel an jedweder Reflexion über eine höhere, intellektuell-künstlerische Kraft im Leben charakterisiert. Dies könnte schematisch mittels zweier Prädikate auf den Punkt gebracht werden: M. war, M. starb. In ihrer Gestalt scheint die Realität mit der Zeichenwelt mystisch verbunden zu sein.

Das Leben von Mathias gestaltet sich dagegen viel komplizierter. Er sucht im Unterschied zu seiner Mutter Beziehungen und ist in Relationen befangen. Die Mutter ist aber für Mathias, der die Realität weiterhin als etwas Fremdes erfährt, ein Schlüssel zum Verstehen dieser Zeichen. Die tote Mutter übt eine enorme Faszination auf Mathias aus. Die Realität wird mit Hilfe dieser Figur zwar als vergänglich hingestellt, aber sie wirkt trotzdem mit großer Eindringlichkeit. Vor und nach diesem Ereignis kann Mathias seine faktische Isoliertheit – und somit die Spaltung von Objekt und Subjekt – ignorieren oder sogar leugnen. Der Tod der Mutter macht die Isoliertheit sichtbar. Deswegen stellt dieses Ereignis eine große interpretatorische Herausforderung für Mathias dar. Er sieht plötzlich alles, was er früher nicht gesehen hat. „Jahrelang war der Knabe neben der Mutter hergewandert,“<sup>907</sup> trotzdem bleibt sie für Mathias ein großes Geheimnis. Ihr Wesen hängt nämlich mit seiner Herkunft, die im Dunklen liegt, aufs Engste zusammen. Die Mutter verstehen, heißt, die Welt verstehen und die eigene Identität finden.

Die Szene mit der sterbenden Mutter weist noch einen wichtigen Zug modernistischer Prosa auf, und zwar das häufige Vorkommen des epiphaniartigen Augenblicks, der plötzlichen Einsicht, des Begreifens, der Wahrheitsoffenbarung, wie es beispielsweise in der beschriebenen Szene im Angesicht des Todes passiert. Diese Augenblicke treiben aber – wie man annehmen könnte – keinesfalls die äußere Handlung sprunghaft voran, sondern sie lösen eher das äußere Handlungsgerüst zugunsten der weniger sichtbaren, geistigen Entwicklung der Figuren auf und rücken alles Besondere, doch überraschenderweise auch das

---

<sup>906</sup> *Schlemihle*, S. 19–21.

<sup>907</sup> *Schlemihle*, S. 18.

Gewöhnliche und Alltägliche, in die Nähe mystischer Erlebnisse. Erst durch die Kraft des Augenblicks kann sich die bereits erwähnte Verwandlung als radikal geistiges Ereignis und zugleich Strukturmerkmal des Textes voll manifestieren.

In der deutschen Literaturgeschichte ist der Hang zum Momenthaften sicherlich keine Seltenheit, wobei man sich nicht nur im Umfeld der Moderne umsehen muss. Pathetische Augenblicke, angekündigte Wendepunkte und inszenierte revolutionäre Umbrüche markieren, im 20. Jahrhundert zunehmend mit ironischer Distanz, die Tektonik zahlreicher literarischer Texte und dadurch untermauern sie die zentrale Aussage des Werkes. In solchen Augenblicken zeigt sich oft die überwältigende Kraft der Moral, oder sie verblüffen den Leser mit der gesamten Schönheit des Diesseits, mit der Wirkung der Kunst oder sogar einer Ideologie. Manchmal spricht jenes höhere Wesen direkt zum Menschen. Man nehme nur das bekannteste Diktum von Faust – „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön!“<sup>908</sup>, das Fausts Leben zur Erfüllung und das Werk der Klasik zur harmonischen Abrundung bringt und das ihm zugleich einen leicht resignativen und einen stark moralischen Unterton verleiht. Denn dieser Augenblick geht mit Fausts Verzicht auf den Tatendrang, mit der Einsicht in sein sündhaftes Streben, auf die zügellose Jagd nach der Erkenntnis und weiteren umwerfenden Erlebnissen einher. Kurzum: Fausts Erlösung ist vollendet, nachdem er als „schöne Seele“ sein eigenes Streben zugunsten des Wohls einer glücklichen Völkergemeinschaft aufgegeben hat.

Die Siebenlist-Novelle erscheint in dieser Hinsicht als eine Art Anti-Faust-Dichtung. Abstrahiert man von der existentiell angespannten Lage des Hauptprotagonisten im Angesicht der sterbenden Mutter, muss vor allem geklärt werden, was die besagte „Vision“ tatsächlich bewirken kann. Die Kraft der Moral, die so gut zu Fausts Sternstunde passt, ist vorerst auszuschließen, wovon insbesondere der spätere Werdegang von Mathias genug Beweise liefert. Man denke nur an die ganz anderen, über der Mappe des Rittmeisters verbrachten Augenblicke, aus denen in Mathias' Gemüt ein von der Lust an erotischen Fantasien geprägtes Tableau entsteht. Die Abkehr von der traditionellen Moral und sein Bekenntnis zum Sinnlichen, bislang Unbekannten, Verbotenen, deswegen Verlockenden, aber Natürlichen erfolgt mittels der Zwiespältigkeit und Innigkeit des modernen Gemüts:

---

<sup>908</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Berlin/Weimar 1965, S. 225.

*Eros, Feind, böser teuflischer Feind, alles vernichtest du: Andacht, Sehnsucht, Ehrfurcht, Demut, Ruhe, Hoffnung, Treue, Liebe! Feind Eros, Feind, süßer teuflischer Feind, alles ersetzt du: Andacht, Sehnsucht, Ehrfurcht, Hoffnung, Liebe ...*<sup>909</sup>

Bis zu diesem Punkt deckt sich Schaukals Darstellungsverfahren problemlos mit der Vorstellungswelt der Wiener Moderne. Wenn aber nicht die Moral, dann kann man davon ausgehen, dass das Ästhetische als Leitfaden für das Handeln des Hauptprotagonisten im exponierten Augenblick aufleuchtet. Mit ähnlich umrissenem Problemkreis befasst sich Theodor Wolpers in seiner Studie<sup>910</sup> über den Kult des Augenblicks, welche ausgewählte Werke der britischen Moderne ins Visier nimmt. Nach Wolpers stellt sich ein die „Konzentration auf den schönen oder doch in sich faszinierenden Augenblick [...]“<sup>911</sup> Dies trifft nicht voll und ganz auf Siebenlist zu. Auch die geistig aufgeladene Inszenierung des Todes seiner Mutter fördert seine Misere, die Hässlichkeit und Unförmigkeit seines bisherigen Lebens zutage. Ebenfalls in den später eintretenden erhellenden Augenblicken kommt seine innere Unruhe wie auch die Enttäuschung an die Oberfläche, wobei die soziale Misere nur ein verschwommenes Abbild für seine generell ungünstige menschliche Lage ist.

Es ist offensichtlich, dass sich Schaukal bei der Konstruktion der Handlungsstränge seiner Werke, insbesondere dieser Novelle, auf das Momenthafte, auf verschiedene Grenz- und Wendepunkte, d.h. Begegnungen, Abschiede und plötzliches Auftauchen von Personen<sup>912</sup> stützte, was zur metaphysischen Fundierung des Augenblicks geradezu auffordert. Das Aufblitzen des Augenblicks wird oft signalisiert, etwa durch unvollendete Aussagen, die die existentiell wacklige Grundlage des hier erscheinenden Menschentypus, nämlich des Modernen, des Vorkämpfers der Jahrhundertwende, dokumentieren.

Interessanterweise ermöglicht die Technik auch andere Fixierungsweisen der wesentlichen Augenblicke. Die Reihe von technischen Erfindungen, welche diesbezüglich in Frage kommen, ist lang. Sie stammen aus dem Bereich der Mobilität (Eisenbahn und Automobil), der Kommunikation (Telefon) und der Aufbewahrung von Daten (Schallplatte).

---

<sup>909</sup> *Schlemihle*, S. 73.

<sup>910</sup> Theodor Wolpers, *Der Kult des Augenblicks. Ein Kunstprinzip bei Wilde, Conrad und Joyce*, in: Ulrich Molk (Hg.), *Europäische Jahrhundertwende: Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Göttingen 1999, S. 227.

<sup>911</sup> Wilpers, S. 227.

<sup>912</sup> Mathias muss zweimal in seinem Leben Abschied nehmen, zunächst von seiner Mutter, die ihm diese Welt und die Vergangenheit in enigmatischer Weise als Rätsel und Anlass zur Interpretation hinterlässt. Zum zweiten

Diese technischen Hilfsmittel hinterließen sicherlich deutliche Spuren in der Kunst, weil die Technik in den Händen der Kunst leicht die Gestalt eines Spielzeugs annimmt. Eine Sonderstellung beansprucht hier aber das Fotografieren: Die Fotografie war das technisch-mediale Phänomen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts schlechthin, der Prototyp der Modernität in Reinform. Hinter diesem Phänomen ist nicht nur – wie in einigen Abhandlungen über die literarische Moderne zu Recht betont wird<sup>913</sup> – die Faszination der Menschen durch den technischen Fortschritt zu erblicken, sondern vor allem die Wahrnehmung der Zeit und die Versuche ihrer Beherrschung.

Der wesenhafte Augenblick wurde also in analytischer Absicht mittels der Fotografie festgehalten, um das verflossene Geschehen samt Details rekonstruieren und vergegenwärtigen zu können. Man wollte, sei es in zeitdiagnostischer oder psychologischer Hinsicht, nochmals das sehen, was die Hektik des Lebens verschwinden ließ. Später, im 20. Jahrhundert, in jener Zeit, als die Beschleunigung wieder angesagt war, sollte der Film die einzelnen Bilder in synthetischer Absicht erneut in Bewegung setzen und die als tot empfundene Zeit wieder aufleben lassen.

Die Moderne machte es also möglich, die Welt mit anderen Augen zu sehen. Zugleich unterlag der moderne Mensch seiner natürlichen Neigung, den Lauf der Welt zu beschleunigen. Keine andere technische Branche, kein anderes Medium simuliert die Illusion der Beherrschung der Zeit besser als die erstarrten Bilder, oder umgekehrt: die laufenden Bilder. Und das Optische als Vehikel des Zeichens offenbart sich auch im existenzhellenden Augenblick. Nach dem Schwinden des Augenblicks verliert das Bild seinen eigentlichen Wert, es bietet keine Erfassung, geschweige denn Beherrschung der Welt, nur ihre Atomisierung. Das Bild erzwingt die Produktion weiterer Bilder, die sich verselbständigen, ohne den Totalitätsanspruch sichern zu können.

Eine ähnliche Entwicklung macht auch Mathias Siebenlist durch. Obwohl er Philosophie studiert, kann er sich von abstrakten Begriffen, wenigstens für sein geistiges Fortkommen, nur wenig erhoffen. Die einzige philosophische Lehre, die im Weiteren erwähnt wird, ist die Philosophie des großen Blödsinns in der Auffassung Decertis, die sowieso kein

---

Mal verabschiedet er sich vom Rittmeister Decerti-Motocka, der diese Welt und damit auch Mathias durch seinen Selbstmord verlässt, wobei er Mathias einen großen Raum für selbständiges Handeln überlässt.

<sup>913</sup> Gotthart Wunberg, Mnemosyne. Literatur unter den Bedingungen der Moderne – ihre technik- und sozialgeschichtliche Begründung, in: Gotthart Wunberg, *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. S. 18–31.

philosophisches System darstellt, sondern eher eine Zusammenfassung von quasi-philosophischen Sprüchen und intellektuellen Posen. Das ganze Werk ist generell vom Misstrauen gegenüber den Begriffen und von der steigenden Dominanz des Bildes gekennzeichnet. Logischerweise greift also Mathias zu jener reichlich mit Fotos ausgestatteten Mappe des Rittmeisters. Bald stellt er fest, dass sie den Wert einer Sammlung erstarrter, toter Augenblicke hat, die die wichtigen Stationen von Decertis Leben markierten:

*Es gab, wie gesagt, eine Unmenge Bilder, lauter Fotografien, in der Wohnung des Rittmeisters, die nun dem Buckligen gehörte. [...] Einmal stellte er eine ganze Reihe von Frauen vor sich hin. [...] Und alle hatten im Leben des Grafen Decerti eine Rolle gespielt, irgend eine Rolle, sei es auch nur die gleichgültigste Stunde, eines Tages, einer Woche, eines Jahres.<sup>914</sup>*

Wie sich aber später zeigt, ist Mathias seiner neuen Rolle nicht gewachsen. Sie erfordert nämlich die Ablösung der Erstarrung durch die Bewegung, denn Graf Decerti äußerte in seinem Vermächtnis den Wunsch, Mathias möge alles vernichten, wenn er wirklich zu leben beginnt. Die Fotos Decertis, welche die mit den Frauen erlebten Augenblicke einschließlich pikanter Details dokumentieren, stellen die Sprossen einer Leiter dar, auf die man hinaufklettert und die man dann wegwerfen soll, wenn man nunmehr ein festes Terrain des Lebens betreten kann. Mathias bleibt allerdings auf der letzten Sprosse stehen und schwebt. Er wagt es nicht, den Schritt ins unbekannte, wirkliche Leben zu machen. In dieser Geste wird auf symbolische Weise nicht nur der Unterschied zwischen Mathias und Decerti verkörpert, sondern auch der Unterschied zwischen der Handlungsbereitschaft des Menschen des 19. Jahrhunderts und der mangelnden Verankerung im Leben des Menschen des 20. Jahrhunderts.

Man wird hier also mit einer mehrfachen Aufwertung des Augenblicks konfrontiert. Die wesenhaften Augenblicke besitzen vor allem eine größere Aussagekraft als die Stützpunkte des äußeren Handlungsgerüsts, paradoxerweise treiben die Augenblicke die Handlung maßgeblich voran. Man erfährt dadurch viel mehr, weil die Reaktionen des Hauptprotagonisten auf diese Erlebnisse die Notwendigkeit einer grundlegend neuen Form der Erkenntnis und Erfahrung, ja einer Umkehr hervortreten lassen. Ein Problem ergibt sich dann aus der sprachlichen Unfassbarkeit solcher Erfahrungen. Aus sprachkritischer Sicht

---

<sup>914</sup> *Schlemihle*, S. 71ff.

wurde dieses Phänomen auch von Fritz Mauthner betrachtet. In Anlehnung an Mauthner<sup>915</sup> kann man zur Einsicht gelangen, dass die augenblicksorientierte Erfahrung einzigartig und kaum benennbar ist. Im Akt der Benennung verliert sie den eigentlichen Wert.

In vielen Texten Schaukals sind die Augenblicke wiederum mit einer prinzipiellen Entscheidung, welche sogar von eklatanter emotionaler Brutalität (etwa in *Mimi Lynx*) begleitet sein kann, verbunden, wonach die Mystik des Augenblicks in eine stilisierte Rücksichtslosigkeit umschlägt. In jedem Fall gleicht sie einer Erweckung und Berufung. Die Figur wird aus ihrem bisherigen „Schlaf“ herausgerissen und zum neuen Leben erweckt.

Die radikal neue Lebensqualität, die sich aus dem sinnstiftenden Augenblick ergibt, kann in der Schaukalschen Dichtersprache durch das ästhetische Leben aufrechterhalten werden. Der illuminierende Augenblick erweist sich rückblickend als Startschuss zu einer geistigen Revolution. Auch Mathias Siebenlist erlebt im Laufe seiner geistigen Entwicklung einen intensiven und folgenschweren Umbruch, der einer genaueren Betrachtung wert ist. In diesem Zusammenhang sei noch angemerkt, dass der Text eine markante Tendenz zur Lyrisierung aufweist, insbesondere die auf den Moment konzentrierten Textstellen verleihen dem Werk einen unverkennbaren lyrischen Charakter. Die Bezeichnung lyrische Novelle ist daher sicherlich angebracht. Ohne sich auf gattungstheoretische Erörterungen einzulassen, fügt sich dadurch das Schaffen des gebürtigen Brünners sehr gut ins Bild der Prosa der Wiener Moderne.

Ganz unlyrisch wird allerdings zu Beginn der Novelle die bereits behandelte Problematik des Augenblickserlebnisses und – wie später zu zeigen sein wird – die Kunstthematik eingeleitet. Man sieht den Buckligen auf dem Wege von seinem neuen Spielkameraden Ralf, dessen Familie Mathias zum ersten Mal dazu veranlasst, über die Unterschiede zwischen der Welt der Reichen und der Welt der Armen, also seiner eigenen Welt, ernsthaft nachzudenken. Der überhebliche Ralf und sein versnobter Vater führen Mathias zum ersten Mal seine soziale und körperliche Misere vor Augen. Sie verhehlen dabei keineswegs den „Ekel vor dem Buckel [...], Abscheu vor der armseligen Kleidung, Mißtrauen gegen den Gesundheitszustand [von Mathias].“<sup>916</sup> Und vielleicht noch mehr: Man zeigt ihm deutlich, dass er ein leibhaftig gewordenes Kuriosum ist, auf dessen Erscheinen der anständige Bürgersohn Ralf mit dem

---

<sup>915</sup> Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1, Zur Sprache und zur Psychologie*. Wien 1999.

<sup>916</sup> *Schlemihle*, S. 6.

spontanen Ausruf „Mama, das ist ein Bub!“<sup>917</sup> reagiert. Es ist nicht verwunderlich, dass dieses Erlebnis einen wahren Wendepunkt im Leben des Außenseiters und zugleich einen Anlass, das Kuriose ins Künstlerische umzuwandeln, zur Folge hat. Aus den Umständen der Umkehr von Mathias leuchtet klar hervor, dass er seine Künstleridentität in der ersten geistigen Entwicklungsetappe gerade aus der sozialen Deklassierung und der körperlich motivierten Erniedrigung bezieht.

Auf dem Nachhauseweg trifft dann Mathias ein bettelndes Kind, das ihm mit einem Schlag die Augen öffnet, indem es dem Buckligen seine wirkliche Lebenslage inszeniert. Denn Mathias ist in Wirklichkeit auch ein Bettler, der auf das Wohlwollen der Umwelt angewiesen ist. Die Wahrnehmung seiner Misere wird zusätzlich noch dadurch intensiviert, dass sich eine andere Impression dem Bild des bettelnden Kindes dazugesellt, und zwar der Klang der Geige des Bettelkindes. Plötzlich wird Mathias sozusagen sehend und hörend. Diese seltsame Kombination, das Bild des bettelnden Kindes mit seinem signifikanten Zeichencharakter und die Musik, erweisen sich nun als richtunggebend. Es ist nur logisch, dass es ausgerechnet ein Kind ist, das ihm zu dieser Einsicht verhilft, weil es ihn dadurch zum ursprünglichen Menschenzustand zurückführt.

Man sollte sich aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Mathias Siebenlist eine soziale oder sogar sozialrevolutionäre Prosa ist. Die Anklage, die der Deklassierte hätte erheben können, bleibt latent – gefolgt von einer radikalen Verinnerlichung. Und eben darin besteht ihr besonderer Wert. Man möge erst jetzt das elitär-ästhetische Gebaren Hofmannsthals im Gedicht, das im Angesicht der am 1. Mai 1890 in den Straßen Wiens marschierenden Arbeitermassen und das im einleitenden Absatz zum ersten Unterkapitel erwähnt wird, der bemerkenswerten Zuwendung Schaukals zu den Armen und der besonderen Auffassung von Armut in der Siebenlist-Novelle gegenüberstellen. Dabei sei betont, dass beide Texte, sowohl der Text Schaukals als auch die Verse von Hofmannsthal, auf das Gleiche, nämlich auf die Schaffung eines autonomen Reichs der Kunst, hinauslaufen. Ein Paradoxon des Gesamtwerkes Schaukals, ein Paradoxon der Literatur der Wiener Moderne also. Der als gemein verschriene Pöbel, dessen „Lieben und Hassen“ verächtlich ist, bekommt bei Schaukal einen Anhauch des Künstlerischen. Nach Hofmannsthals Vorstellungen müsste es heißen: Die anröchigen Figuren verblassen, das wahre Ich bleibt und huldigt weiterhin der

---

<sup>917</sup> *Schlemihle*, S. 4.

Schönheit. Schaukal sagt jedoch in seiner Novelle über Mathias Siebenlist: Die Demütigen und Stillen animieren zum geistigen Wachstum und das Ich gehorcht der Musik der inneren Welt. Dieses Moment hat allerdings keinen Stich ins Christliche, im Sinne des christlichen Mitleids etwa, dafür ist Schaukal allzu der Ästhetik der Wiener Moderne verpflichtet. Diese Auffassung der Demut und der Stille führt direkt zu Schaukals ästhetisierten, bereits dargebotenen Erinnerungsräumen. An dieser Stelle ist auch die äußerste Grenze seines Interesses an sozialen Erscheinungen erreicht, wobei aber die Motiviertheit durch soziale Fragen bei weitem nicht erschöpft ist. Ein subtiles Netz von sozialen Phänomenen erstreckt sich über das weitere Geschehen – die Probleme der besitz- und mittellosen Menschen, das triste Bild der Armeleutenviertel Wiens, die armseligen Wohnverhältnisse der Armen, die Schattenexistenz der Dienerschaft. Alle diese Themen, die auch die Aufmerksamkeit eines Naturalisten hätten wecken können, wurden dem Text zugrunde gelegt.

Jetzt aber zurück zum Augenblick der Verwandlung, zumal er ein Glied in der Kette der illuminierenden Augenblicke darstellt:

*Die Geigentöne hinwiederum griffen an ein Unbekanntes in ihm, das allsogleich, aufgelöst in schmerzliche Lust und Sehnsucht, sich hervordrängte. Dort in der Musik, rief ihn die Heimat seiner zum Wandern verdammt einsamen Seele. Und er beschloß, ein Musiker zu werden, ein Geiger...*<sup>918</sup>

Wie so oft bei Schaukal wird die Musik auch in diesem Prosastück zur Kunst schlechthin erhoben.<sup>919</sup> Der Musik kommt eine wichtige Aufgabe zu: Einem Katalysator gleich, beschleunigt sie den Prozess der inneren Reifung des Knaben. Das aus der zitierten Textstelle hervorgehende künstlerische Ergriffensein ist das wahre Erbe der Literatur der Jahrhundertwende. Dazu sei im Vorfeld angemerkt, dass am Ende dieses Prozesses die Absage an die reale, sowohl soziale als auch geistige Welt steht. Um wieder auf Wolpers zurückzugreifen, zeitigt der faszinierende Augenblick keine „Erscheinung Gottes vor der Welt [...] [,sondern] das Hervortreten der Seele der Dinge oder Gedanken, also [...] eine profane, ästhetische Epiphany, was die klassische Moderne und die heutige Literaturwissenschaft als

---

<sup>918</sup> Schlemihle, S. 7–8.

<sup>919</sup> Vgl. dazu Richard von Schaukal, *Vom unsichtbaren Königreich*. Wien 1960. Ferner siehe Richard von Schaukal, *Musik der ruhenden Welt*. Hg. v. Wilhelm Alt. Graz/Wien 1960.

Schlagwort aufgegriffen hat.“<sup>920</sup> Karl Heinz Bohrer fasst die Epiphanie in seiner Ästhetik der Plötzlichkeit<sup>921</sup> wiederum als Ausstieg aus der historischen Zeit. Das Geschehen, das dem Eingeweihten, Mathias, einen unikaten Zugang zum Wissen und Verstehen mittels der Kunst und seiner Kraft verschafft, kann man dann keineswegs beeinflussen, denn es gleicht einer selbstgesteuerten Bewegung. Die Einzigartigkeit des Augenblicks ist nur für Mathias bestimmt. In diesem Sinne handelt es sich um eine unikate und unwiederholbare Konstellation.

Der mystisch anmutende Moment mit einer Geheimbotschaft, die Offenbarung, die Mathias beim Anblick des kleinen Bettlers erlebt, zeichnet sich in der Tat durch eine enorme Ambivalenz aus, die in eine sofortige Selbsterkenntnis und richtungsweisende Entscheidung übergeht. Die ambivalenten Gefühle, die im Oxymoron der Schmerzlust ihren Niederschlag finden, tragen auch zur Erkenntnis bei, dass das wahre Ich ein ihm noch Unbekanntes birgt, etwas, was ihm eine völlige Änderung der Lebensqualität in Aussicht stellt. Wie gebannt hört Mathias der Musik, die seine Erlösung herbeiführen kann, zu. Auf knappen drei Zeilen ist sein Schicksal umrissen. In einem Augenblick begegnet die Vergangenheit der Zukunft.

Das Ergebnis der plötzlichen Selbsterkenntnis weist allerdings – wenigstens aus der Perspektive des Lesers – ziemliche Lücken auf. Man geht beispielsweise davon aus, dass die Lebenstotalität wiederhergestellt werden kann, wenn die Einsamkeit durch die Rückkehr in den ursprünglichen Zustand der Harmonie (hier als Heimat bezeichnet) aufgewogen wird. Diese Heimat, die kaum in Worte zu fassen ist und die absichtlich wage gehalten wird (das Jenseits oder das Reich der Kunst?), kommt Mathias paradoxerweise im existenzhellenden Augenblick als etwas sehr Konkretes vor. Der Zustand der Harmonie weckt in ihm sogar den Anschein, dass er keiner komplizierten Deutung bedarf, denn die Interpretation der Situation seitens der Figur vollzieht sich parallel mit der Perzeption. Überdies handelt es sich um eine doppelte, ineinander verschachtelte Symbolik: Mathias trifft auf der Beschreibungsebene das Bettlerkind auf dem „Weg nach Hause“, und ein anderer Weg wird ihm als „Ruf der Heimat“ auf der Metaebene vermittelt der Epiphanie in Aussicht gestellt. Der ganze Prozess kommt im Endeffekt einem Initiationsritus gleich, der auf seine Berufung zum Künstlertum hinausläuft. Der Gipfelpunkt des Prozesses ist die Vision der Erlösung durch die Kunst. Der

---

<sup>920</sup> Wolpers, S. 240.

<sup>921</sup> Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/Main 1981.

Kunst kommt neben der Erkenntnis- auch die Erlösungsfunktion zu. Die Kunst löst zugleich die Wissenschaft als Quelle für die Erkenntnis ab und befreit den Menschen scheinbar aus der Misere des Alltags. Dies zeigt sich später unter anderem in allmählicher Vernachlässigung seines Studiums und in der Versenkung in die Traum- und Fantasiewelt. An dieser Stelle bietet sich eine Parallele mit dem bekannten und im Kontext der literarischen Moderne paradigmatischen Chandos-Brief von Hofmannsthal<sup>922</sup> an. Auch hier fußt die neue, mystische Erkenntnisform auf der stummen Sprache der Dinge.

Mit der neuen Erkenntnis und der Vision der Erlösung ist bei den Modernen auch die Hoffnung auf die Wiederherstellung der Ganzheit verbunden. Insbesondere die Methode der Introspektion und generell die psychologische Fundierung der Novelle machen es möglich, dass das wahrnehmende Subjekt (hier ist es der Hauptprotagonist Mathias) mit der Illusion von der Ganzheit der Welt oder der Ganzheit seines Lebens spielen kann. Nicht umsonst entfaltet sich in seinen Vorstellungen ein ausgeprägtes Raum- und Zeitdenken. Es kommen sowohl die Merkmale der Nähe als auch die Merkmale der Ferne vor, das Wandern wie die Rückkehr.

Als die erste Stufe der Epiphanie führt Wolpers<sup>923</sup> in seiner Analyse der illuminierenden Augenblicke in *A Portrait of the Artist as a Young Man* von James Joyce die Ganzheit (integritas) an. Er fügt noch zwei weitere Stufen hinzu, die man dabei seines Erachtens beobachten kann: die Harmonie (consonantia) und die Ausstrahlung (claritas). Das Geschaute erscheint insofern als Ganzes, als die verschiedensten Elemente, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, gut zusammenwirken und eine Balance aufweisen. Mathias ahnt auf dem Nachhauseweg die Möglichkeit einer Wiederherstellung der geistigen Balance, die infolge seiner sozialen Ausgrenzung und der persönlichen Erniedrigung gestört worden ist. Die dritte Phase (claritas) ist die eigentliche Epiphanie. Nach Wolpers „geht es um das Aufscheinen des Wesens der Dinge, ein Leuchten im menschlichen Bewußtsein selbst.“<sup>924</sup> Ähnlich erfährt Mathias die Offenbarung in der Epiphanieszene, nämlich als Kontrast von Dunkelheit und Licht. Er erblickt „zunächst ein Kind, das im Dunkel bettelte und dazu in jammernden Tönen

---

<sup>922</sup> Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief, in: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Frankfurt am Main 1991, S. 45–55.

<sup>923</sup> Wolpers, S. 240f.

<sup>924</sup> Wolpers, S. 241.

die Worte sagte: 'Geben Sie mir etwas, ich bin ein armes Kind', dann [hört er den] Klang der Geige, durch ein erleuchtetes Fenster hervordringend."<sup>925</sup>

Es ist die Kraft der Kunst, die das erbärmliche Bild des kleinen Bettlers, das im Dunkel sein Dasein fristet, durchleuchtet. Die spirituelle Kraft, die die Vision der erlösenden Kunst mit sich bringt, vermittelt das nie erlebte Einssein (das Spüren der „Heimat der Seele“) als Zusammenspiel von Einzelelementen (Sehnsucht, Lust, Schmerz), das auf die Harmonie hinausläuft. Über diese Harmonie kann nicht lange gesprochen werden, man muss sie allenfalls fühlen und sehen. Das Mit-der-Welt-Eins-Sein, das Gefühl der Ganzheit heißt im Prinzip die Rückkehr, die wieder gefundene Sicherheit, die Aufhebung aller Hierarchien und Unterschiede. Damit ist der Augenblick selbst zwar zu Ende, dessen Wirkung aber bei weitem nicht. Er wirkt beispielsweise im Traum nach: „Ralf träumte vom Mathias, Mathias aber träumte von einem Bettelkinde, das ein Geiger war.“<sup>926</sup> Traum und Epiphanie gehen Hand in Hand.

Die erlösende Rolle der Kunst besteht also darin, dass sie die Einzelpersönlichkeiten der Objektwelt zu Kunstobjekten erhebt, deren Zusammenhang dann in der profanen Epiphanie oder später im Traum erfahrbar ist. Dadurch verliert die Realität zum Teil ihren bedrohlichen Charakter, weil sie sich in einen Traum verwandelt, sei es in einen schönen oder in einen Albtraum.

Die Novelle bietet neben der Schilderung der brisanten inneren Entwicklung von Mathias Siebenlist auch ein buntes, durchaus realistisches und sozial gefärbtes Tableau, das das Leben der Dienerschaft im Hause Mertens festhält. Wie bereits angedeutet, greift der Modernist Schaukal oft zu realistischen Themen und Wertvorstellungen. Zu diesen gehört z.B. Armut, ein vom Diener geschwängertes und anschließend aus dem noblen Haushalt entferntes Dienstmädchen oder der Alkoholismus. Sie zeugen nicht nur vom erhöhten sozialen Engagement Schaukals, sondern auch von der naturalistischen Grundlage der Wiener Moderne. Die Offenbarungen der spirituellen Welt von Mathias werden um ein Zeitdokument über das trübe Leben der untersten Schichten ergänzt, in welches vielleicht nur der gelegentliche Alkoholgenuss oder erotische Abenteuer mit fatalen Folgen mehr Schwung bringen können.

---

<sup>925</sup> *Schlemihle*, S. 7.

<sup>926</sup> *Schlemihle*, S. 11.

Jedoch weisen auch diese Teile der Novelle, die auf den ersten Blick die absolute Randzone des eigentlichen Erzählens bilden, eine Tendenz zur Momentanisierung auf. Sie sind zwar von den mystischen Offenbarungen eines Siebenlist weit entfernt, aber die Sensibilisierung für den Augenblick kann man auch diesbezüglichen Passagen anmerken. Das zeigt sich unter anderem darin, dass die Präsenz der Nebenfiguren, etwa eines Bedienten, und dementsprechend ihre Beteiligung am Geschehen absolut marginal ist. Sie stellen lediglich belebte Kulissen im Dienst der Hauptprotagonisten dar. Von besonderer Signifikanz ist allerdings das hierbei verwendete Darstellungsverfahren. Oft werden diese Randfiguren in lässiger Pose dargestellt:

*In der Küche lehnte der Bediente und rauchte, die Linke bereits in dem weißwollenen Servierhandschuh, noch eines der zahlreichen in seinem Besitz befindlichen Zigarrenenden, während die Köchin die Suppenterrine füllte.<sup>927</sup>*

Damit ist das sichtbare Engagement der beiden Figuren im betreffenden Teil der Geschichte zu Ende, der Bewusstseinsstrom des Dieners wird aber in den Handlungsstrang eingefügt. Eingeleitet wird er symptomatisch mit den Worten „Dabei überlegte er, ....“ und aus diesen Überlegungen setzt sich eine auf äußerste Knappheit reduzierte Binnengeschichte zusammen. Diese Geschichte lässt keinen Zweifel daran, dass der Bediente die im Haushalt befindlichen Dienstmädchen und Köchinnen – wenn sich die Gelegenheit bietet – finanziell ausnutzt und/oder verführt, wobei er als Mann eine gewisse Straffimmunität genießt. Dieser Tätigkeit gibt er sich dank der Leichtgläubigkeit und Naivität der Betrogenen und Verführten auch außerhalb des Familienkreises hin. Die schöne Fassade des wohlgeordneten bürgerlichen Hauses, dadurch auch die Moral des Bürgertums, bekommt im Angesicht des Dieners mit einer zur Schau gestellten Eleganz und einem moralisch anrühigen Profil deutliche Risse. Aus dieser Sichtweise heraus wird klar, dass das augenblicksorientierte Erzählen auf mannigfaltige Bereiche des verarbeiteten Stoffes ausgreift.

Der überzeitlichen Thematik, der Enthüllung des Sinns des Lebens und der Kunst, wird allerdings eine wichtigere Rolle als bloßes Verharren im faszinierenden Augenblick beigemessen. Der junge Künstler und Intellektuelle Mathias grenzt sich eindeutig von anderen Figuren ab und setzt Normen und Konventionen außer Kraft. Diesbezüglich bleibt seine Sicht

---

<sup>927</sup> *Schlemihle*, S. 8f.

auf die Welt elitär. Das Bekenntnis zur Kunst hat noch eine unübersehbare Konsequenz, und zwar – wie bereits in der einleitenden Bemerkung über Faust erwähnt wurde – den Verlust der Moral und logisch den Verlust des Glaubens. Darunter muss man sich allerdings ein mit anderen Kategorien erfassbares Umdenken vorstellen, als uns der Bediente mit seinen Eskapaden vor Augen führt. Der Katholik Schaukal predigt hier paradoxerweise in stilisierter Manier die Abkehr vom Glauben, überdies verabschiedet er sich geistig – mit der für ihn typischen Ambivalenz – vom bürgerlichen Jahrhundert, zum Beispiel so, dass er seine neuen ästhetischen Modelle und Vorstellungen in die konventionelle Welt des Bürgers einfügt. Abrupt rechnet Schaukal mit seiner bürgerlichen Herkunft ab, mit dem väterlichen Haus und dem Geschäft, allem voran aber mit dem Pragmatismus der Generation des emporstrebenden, geschäftstüchtigen Bürgertums, dem auch sein Vater angehörte. In der Siebenlist-Novelle porträtiert er den zur bürgerlichen Idylle ableitenden Wohlstand als bedrückende Enge:

*Derweilen war der Vater seines neuen Freundes in das Zimmer seines Söhnchens getreten und hatte den hoch Geröteten ermahnt, die Ordnung unter den herumgestreuten Spielsachen wiederherzustellen. Da sich Ralf nun unwillig dazu anschickte, hielt ihm Herr Mertens eine kleine Standpredigt über die Pflichten des Besitzes [...]. [D]er Schluß war von praktischer Tendenz durchsäuert — also solle er gern und eilig alles auf den schicklichen Platz bringen. Hierauf sah der Vater nach der Uhr und äußerte seine Ungeduld, da die Stunde des Abendessens sich als längst überschritten erwies.<sup>928</sup>*

Die scheinbar geordnete Welt gewährt dem Bürger einen klaren Halt und sie lässt zugleich eine gewisse Eleganz erkennen, die den Eindruck weckt, dass diese zum Absterben prädestinierte Welt für ihn doch eine, zwar dekadente, Anmut birgt. Ralf Mertens bewundert alle Äußerungen des dekadenten Lebens der höheren Gesellschaft, der er sich anschließen möchte. Ihre jüngsten Mitglieder – wie eine Momentaufnahme des Studentenkreises um Ralf zeigt, allesamt überhebliche Snobs – zerstreuten „sich mit dem Trinken spanischer Weine und dem Verspeisen von belegten Broten auf ihre demonstrative Art [...] — man sprach vom Fechten, vom Juristenball, dessen Komitee die Mehrzahl angehörte.“<sup>929</sup> Diese völlig entgegengesetzten Bilder und Augenblicke (!) fungieren bei Schaukal allem Anschein nach als Abwehrmechanismen gegen die allzu rasche, selbstzerstörende Verinnerlichung des

---

<sup>928</sup> *Schlemihle*, S. 8.

<sup>929</sup> *Schlemihle*, S. 24.

Modernen. In der Augenblicksdarstellung ist die Reaktion auf die plötzlich einbrechende Epoche zu erkennen, welche neue religiöse, ästhetische und noetische Prinzipien mit sich brachte.

Es stellt sich die Frage, ob die wesenhaften Augenblicke eine kohärente Linie darstellen oder eben zerstreute existentielle Tüpfel ohne ersichtlichen Zusammenhang repräsentieren. Die erste Variante erscheint sicherlich wahrscheinlicher, weil alle dargebotenen, existentiellen Augenblicke systematisch auf die Flucht aus dem realen Leben und auf die Abkapselung von der Außenwelt hinauslaufen. In diesem Zusammenhang muss man das Problem eventueller Wiederholbarkeit von illuminierenden Augenblicken aufwerfen. Anders formuliert: Versucht Mathias diese Augenblicke künstlich herbeizuführen, oder werden sie ihm sozusagen in den Weg gestellt? Entwickelt er sich vom passiven Zuschauer und sensiblen Betrachter der Welt hin zum Schöpfer einer neuen autarken Welt? Fest steht, dass sich Mathias von der Realität und damit auch von seiner sozialen Misere, die dadurch zusätzlich noch vertieft wird, allmählich abwendet.

Es ist offensichtlich, dass Mathias durchgehend die Wiederholung illuminierender Augenblicke anstrebt. Passagenweise kommt dabei die Hektik der Stadtlandschaft als Kulisse zum Ausdruck. Dabei sucht er einen Ort, an dem sich die urbane Welt mit der ursprünglichen Natur überschneidet. Der Leser, der den Bewusstseinsstrom von Mathias verfolgt, kann ihm unter anderem die Konfrontation von Kultur und Natur vor dem Hintergrund des Stadtlebens entnehmen. Mathias vergleicht beispielsweise den Besuch einer Theatervorstellung mit dem Bummeln in der Schönbrunner Menagerie. Am Theater stört ihn „die Bewegung einer gleich ihm an den Vorgängen auf der Bühne interessierten Menge von Fremden, die, zusammengepfercht in unnatürlicher Lage, den unnatürlichen Darstellungen folgten.“<sup>930</sup>

Noch bevor er sich neue Erlebnisse beim Beobachten der wilden Tiere in der Menagerie verschafft, nutzt er die Anonymität der Stadt zur Inszenierung von quasizufälligen Begegnungen mit fremden Menschen. In diesen Augenblicken, die durch ihre betonte Flüchtigkeit gekennzeichnet sind, offenbart sich nicht so ganz die Vielfalt des städtischen Lebens und seine Schönheit in impressionistischer Aufmachung, sondern eher seine Sinnlosigkeit.<sup>931</sup> Als lässiger Beobachter der Welt gewinnt er aber das Gefühl der Freiheit:

---

<sup>930</sup> *Schlemihle*, S. 35.

<sup>931</sup> Ein ähnliches Motiv, das von Charles Baudelaire stammt, erscheint auch in Hofmannsthals *Der Tod des Tizian*. Hierzu vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, »...zuweilen beim Vorübergehen« Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne, in: *Hofmannsthal Jahrbuch*, 1/1993, S. 235–262.

[...] zunächst war hier Passantenfreiheit, sodann war hier Natur, wenn auch gefangene Natur, endlich war grenzenloses Alleinsein da. Wenn er vor dem oder jenem Käfig stand und den majestätischen, graziösen Bewegungen der Bestie folgte, so war da auch nichts, was ihn und die Insassen ihrer Behälter miteinander, nichts, was ihn mit der nicht allzu reichlichen Schar der andern Zuseher verband. [...] [E]r fühlte vor den wilden Tieren die Zwecklosigkeit des Daseins.<sup>932</sup>

Das Künstlerische, das mitten in einer entfremdeten Welt agiert, nimmt zunächst eine völlig neue Gestalt an: Es ist das Wilde, das Animalische, das in der Tradition Nietzsches stehende Triebhafte und somit Tödliche, aber nur – und dies sei hervorgehoben – als Projektion. Mathias sieht nämlich lediglich passiv der gefesselten Energie der gefangenen Tiere zu. Die dabei erfahrene Isolation kommt der Vereinsamung des modernen Menschen gleich, jenes Typus also, der sich der verdinglichten Welt entfremdet hat. Die für die literarische Moderne bezeichnende Vorstellung von kultivierter und gezähmter Natur, repräsentiert z.B. durch die Park- und Gartenmotivik, findet am besten in der Menagerie-Szene ihren Niederschlag. Beide Außenseiter, Mathias und Graf Decerti-Motocka, der sich dazugesellt, treffen sich fortan in der Schönbrunner Menagerie, wo sie ihre Einsamkeit, später also Zweisamkeit, genießen und effektiv zur Schau stellen können. Dieses Terrain wird somit zum symbolischen Weltbild der Moderne.

In der zweiten Phase stellt sich das Wilde als gezähmtes Wildes heraus. Dies gilt für die im Käfig gefangene Natur, zugleich ist es ein Reflex der Lebenslage von Mathias. Er ergötzt sich aber weiterhin an der natürlich-unnatürlichen Szenerie mit den wilden Tieren, ergo metaphorisch dargestellten Menschen, die zwar eine große Lebenskraft besitzen, doch den Käfig der objektiven Realität nur tot verlassen können. Das einzige konkrete Ergebnis derartiger Arrangements ist die für Mathias fatale Bekanntschaft mit dem Rittmeister Decerti-Motocka, der sich der Rolle eines Doppelgängers in seinem Leben annimmt. Auf dieses Verfahren macht uns übrigens auch der Titel des gesamten Bandes (*Schlemihle*) aufmerksam: Decerti steht Mathias als sein Schatten zur Seite.

Die Einbeziehung eines Doppelgängers als Boten des Todes und des Wahnsinns in die Handlung ist einer der gängigen Topoi der Moderne. Schaukal spielt die Doppelgängermotivik überdies auf der Metaebene aus, indem er dem Paar Mathias – Decerti ein anderes Paar als Präfiguration entgegenstellt. Es handelt sich um zwei Brüder, die wortlos

---

<sup>932</sup> *Schlemihle*, S. 35.

im gleichen Gasthaus wie Mathias und der Rittmeister ihr Dasein fristen. Diese gleich aussehenden und gleich gekleideten Männer „schiene[n] aus vergilbten Büchern geschnitten“<sup>933</sup> und sie stellen eine symbolische Anspielung auf die alte, „vergilbte“ Kunst dar. Die alte, auf den biedereren Traditionalismus verpflichtete Kunst verstirbt früher, sowie einer der Brüder. Denn „einmal hieß es, der eine von ihnen wäre gestorben.“<sup>934</sup> Die Verbrüderung von Mathias und Decerti erwächst dagegen aus der sozusagen neuen Kunst.

Die Bindung von Mathias an die Figur des Rittmeisters erfüllt auf der Handlungsebene eine gesellschaftlich kompensatorische Funktion, indem Mathias – dank der Erfahrungen, des lebemännischen Gebarens und der vornehmen Herkunft Decertis – mitten ins Gesellschaftsgeschehen hineingestellt wird. Dies passiert, wenn man ihn z.B. in die Welt der Vergnügungsetablissemments einführt. Er verbringt nämlich einen Abend mit Decerti bei Ronacher. Dieser Initiation geht allerdings die Feststellung des Buckligen voraus, dass irgendeine Gesellschaft überhaupt existiert. Signifikanter ist allerdings die Verbindung von Mathias und Decerti auf symbolischer Ebene. Der Graf repräsentiert in diesem imaginären Paar das Andere und das Fremde, das Dunkle und das Triebhafte. Als Bote der Objektwelt und Alter ego von Mathias vermittelt er ihm das Andere: die sündhafte Sinnenwelt, die nun im Leben von Mathias vorzuherrschen beginnt. Im Vermächtnis des Rittmeisters wird diese Welt beispielsweise mittels der lasziven Fotos materialisiert.

Mathias kann sich zwar vom Anderen distanzieren, aber nicht völlig abkoppeln, denn es ist eigentlich sein Anderes, sein verdrängtes Ich. Er sieht sich fortlaufend gezwungen, grundlegende Reflexionen über dieses Andere anzustellen:

*Hieß das keusch sein, daß sie ihn verfolgten am Tag und im Traum, die fremden schönen Frauen des Toten?*<sup>935</sup>

Noch bevor er in den Wahnsinn getrieben wird, ist er sich der äußersten Grenzen seines Tuns bewusst:

*Er hatte alles längst um und umgewühlt nach ihrem Bilde, in einer Sucht, die ihm blutschänderisch dünkte, — lächerlicherweise, wie er sich sofort zugestehen mußte.*<sup>936</sup>

---

<sup>933</sup> Schlemihle, S. 34f.

<sup>934</sup> Schlemihle, S. 34.

<sup>935</sup> Schlemihle, S. 74.

Die Differenzen zwischen dem Selben und dem Anderen sind allerdings in vieler Hinsicht komplizierter. Wolfgang Müller-Funk<sup>937</sup> thematisiert in enger Anlehnung an Hegels Dialektik<sup>938</sup> neben der Asymmetrie von Herrschaftsbeziehungen, d.h. der Beziehungen zwischen Herr und Knecht, auch die Beziehungen zwischen dem Selben, dem Anderen und dem Fremden. Wendet man dieses Konzept auf die untersuchte Novelle an, wird offensichtlich, dass die Rolle der Herrschaftsbeziehungen eine nähere Betrachtung verdienen würde, auch aus dem Grund, dass Mathias Siebenlist dauernd in der Rolle eines Untergeordneten, Deklassierten und Ausgewiesenen figuriert. Als weiteres Kriterium fällt im Hinblick auf das Fremde und das Andere die triebhafte Natur des Menschen schwer ins Gewicht, ferner auch die Kultur im weitesten Sinne des Wortes. Das Fremde ist in jedem von uns präsent und es wird als solches auch in existentiellen Augenblicken oder im Laufe ganzer Lebensetappen erfahren. Beispielsweise bei Mathias Siebenlist, der – wie oben angerissen – mit dem poetischsten Repräsentanten des Anderen schlechthin, mit dem Rittmeister Decerti, eine Zeitlang koexistiert, sei es in der realen Welt oder später vermittelt der Erinnerungen an Decerti – in der künstlich geschaffenen Traumwelt, die auf den Versatzstücken des Lebens des Grafen beruht.

Eine weitere Komplikation ergibt sich daraus, dass die hier verwendeten Begriffe, einerseits das Selbe oder das Eigene, andererseits das Fremde und das Andere, relativ diffus sind. Vielmehr lassen sich Differenzen, Abstufungen und Übergänge feststellen. Davon zeugen unter anderem die oben thematisierten Bedenken von Mathias bezüglich seiner erwachenden Sexualität. Dieses Handeln greift übrigens auf den Bereich der Moral über, wie es auch anhand der bereits erörterten Fragestellung von Mathias hinsichtlich der Keuschheit deutlich wurde.

Müller-Funk geht unter Berufung auf Kristeva<sup>939</sup> davon aus, dass die Vorstellung vom Anderen nicht nur sozial, kulturell oder geschlechtsmäßig bestimmbar ist. Bei solchen Überlegungen sollte nämlich mit dem symbolischen Wert der Idee des Fremdseins gerechnet werden. Auch Mathias muss das Fremde (genauer gesagt: den Fremden) in sich schrittweise

---

<sup>936</sup> Schlemihle, S. 75.

<sup>937</sup> Wolfgang Müller-Funk, *Das Eigene und das Andere / Der, die, das Fremde. Zur Begriffserklärung nach Hegel, Levinas, Kristeva, Waldenfels*, Innsbruck 2003, S. 83–95.

<sup>938</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes. Werke in 20 Bänden. Bd. 3*. Frankfurt/Main 1970, S. 145–155.

<sup>939</sup> Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/Main 1991, S. 11.

anerkennen und mit ihm leben. Die Kohabitation mit dem Fremden, das ja das unterdrückte Eigene ist, nimmt die Angst davor vorweg. Müller-Funk vermerkt in Anlehnung an Broch<sup>940</sup>, dass die nicht integrierbaren Elemente des Fremden Angst auslösen. Bei Mathias Siebenlist erweist sich der ganze Komplex der sexuellen Fantasien als nicht integrierbar. Diese sind schließlich für den Untergang von Siebenlist ursächlich.

Die Warnsignale des Märchens mit einem negativen Vorzeichen, das die Geschichte vom Schloss der hundert Liebhaber ist und dessen Fatalität bereits im ersten Absatz der Novelle angedeutet wird, müssen nolens volens in Erfüllung gehen. Diesbezüglich fällt im Laufe der ganzen Handlung die dauernde Bemühung der zentralen Figuren um das verstehende und zugleich resignierende Zurückschauen auf. Der Blick wird ständig nach hinten und nach innen gerichtet, also in die Vergangenheit und ins eigene Innere, wie auch der Erzähler pointiert:

*Und das ist ja das Lebendigste am Leben, daß es ein Märchen ist, dessen Zusammenhang zwar im Nachhinein immer sichtbar wird [...], dessen Begründung wir ihm, dem Leben, aber wohl ganz allein überlassen müssen.*<sup>941</sup>

In diesem Märchen, das sich zunächst als poetische Träumerei gestaltet, wird der Leser eindeutig mit dem Reich des Unbewussten konfrontiert. Mathias wächst als Schüler, Erbe und Verwalter des geistigen Nachlasses des Grafen auf eigentümliche Weise in seine Rolle hinein. Er identifiziert sich mit dieser Rolle dermaßen, dass der Leser die Vergangenheit des Grafen – in poetisch umgestalteter Form – mit den Augen von Mathias zu Gesicht bekommt. So können wir etwa den Gatten der schönen Gräfin Decerti-Motocka, Albrecht, in jenem Augenblick beobachten, wenn er sich einem melancholischen Faulenzen hingibt, „[er] hält das Gesicht an die Scheiben gepreßt und sieht hinaus in die finstre Nacht im schwarzen Park.“<sup>942</sup> Ähnliches kann man auch bei anderen Figuren der Binnengeschichte feststellen. Wenn man die Gestalten der märchenhaft anmutenden Schlossgeschichte als Präfigurationen der Figuren auf der primären Handlungsebene auffasst, wird klar, dass der Mutter-Sohn-Beziehung auf beiden Ebenen eine zentrale Rolle zukommt. Die schöne Gräfin Decerti-

---

<sup>940</sup> Hermann Broch, *Massenwahntheorie*. Bd. 12. Frankfurt/Main 1979.

<sup>941</sup> *Schlemihle*, S. 3–4.

<sup>942</sup> *Schlemihle*, S. 43. Das melancholische Vor-dem-Fenster-Stehen ist ein gängiger Topos in Schaukals Werken, das oft als Betrachten des Selbstbildes narzisstisch besetzt ist. Das Fenster ist bekanntlich das Tor ins eigene Ich.

Motocka, die Mutter des Rittmeisters, avanciert zur symbolischen Mutterfigur, zugleich ist sie die Verkörperung des Weiblichen und das erotische Symbol schlechthin.

Das erträumte Mutterbild hat für Mathias wiederum einen kompensatorischen Charakter, denn es soll nur das nachholen, was ihm auch vor dem Tod seiner Mutter fehlte, nämlich die liebevolle Hinwendung seiner wortkargen Mutter. Die facettenreich behandelte Entwicklung der komplizierten Beziehung zu seiner Mutter hängt bei Mathias mit der Herausbildung der männlichen Identität zusammen. Es verwundert kaum, dass auch diese Beziehung einen ausgeprägten Zeichencharakter hat:

*An jenem Tage, da seine Mutter, die schon einige Zeit krank gelegen hatte, ihm ihre fiebernden roten harten Hände auf's Haupt gelegt und mit brechendem Blick ihn dem Himmel empfohlen hatte, war der Bucklige ein Mann geworden. Stumm saß er neben der Leiche, deren Augen er sich nicht zu schließen getraute. [...] Niemals hatte sie Mathias geküßt. Die leise sanfte Zärtlichkeit der ersterbenden Hand war das erste und einzige Liebeszeichen gewesen, dessen sich der Jüngling erinnerte ...*<sup>943</sup>

Fest steht, dass hinter diesen Überlegungen vor allem der als schmerzlich empfundene Liebesentzug steckt. Es ist keineswegs als sarkastische und morbide Spielerei Schaukals anzusehen, dass die letzten Augenblicke vor dem Tod der Mutter mit ihrer einzigen Liebesbekundung einhergehen. Vielmehr erinnert der ganze Vorgang wiederum an einen Initiationsritus, der üblicherweise mit einer geheimnisvollen und weihevollen Stimmung verbunden ist, welche die Grenzen der Pietät überschreitet und später in die Nähe des Kults rückt. Die Ruhestätte der Mutter wahrt Mathias vor den Freunden als Geheimnis, weil es den Schlüssel zu seinem Inneren birgt. Ihr Leben und Tod waren für ihn ein Zeichen, das er immer noch nicht versteht.

Paradoxerweise ist aber die Mutter eine Figur, die tief in der Realität, ja sozialen Realität wurzelt. Ihre einzigen Gesprächsthemen hängen bezeichnenderweise mit dem Alltag und der Arbeitswelt zusammen, es geht um „das Essen, die Aufträge, die Gänge.“<sup>944</sup> Das Geistige spielt dabei keine wichtige Rolle, die Arbeit dagegen hatte immer einen immensen Stellenwert in ihrem Leben. Der Arbeit passte sich ihr ganzer Körper an, der somit zum bloßen Instrument in der Mechanik des Arbeitsprozesses wurde. Dies kommt etwa

---

<sup>943</sup> Schlemihle, S. 18–19.

<sup>944</sup> Schlemihle, S. 18.

bei der Beschreibung ihrer Hände deutlich zum Vorschein, die als etwas Fremdes, fast Animalisches erscheinen und die die Funktionalisierung und Instrumentalisierung des Menschen, der in der industriellen Gesellschaft seinen geistigen Wert verloren hatte, belegen. Es sind „diese harten Hände, die wie Tiere ausruhten.“<sup>945</sup>

Anders verhält es sich mit Mathias. Die Lösung seines prinzipiellen Problems, nämlich der Haltbarkeit seiner generell unsicheren Lebenslage, befindet sich an der Schnittstelle anderer Bereiche: des Bereichs des Ästhetischen, der Sphäre der Sexualität, der Fantasie- und Traumwelt. Mathias erlebt die Krise seiner männlichen Identität<sup>946</sup>, wenn er zum ersten Mal mit der galant-lasziven Erfahrungswelt des Rittmeisters intensiv konfrontiert wird. Decerti verleiht seinen natürlichen Wünschen und sexuellen Fantasien eine klare Legitimität und gibt ihnen zugleich eine konkrete Gestalt. Seine Aufgabe ist es, bei Mathias die Annäherung der Subjektwelt an die Objektwelt herbeizuführen. Aus dieser Betrachtung lässt sich eine der vielen Ambivalenzen der Moderne, das Oszillieren zwischen Aufbruch und Rückzug erkennen. Ferner liegt uns hier eine eindeutige Funktionalisierung der Sexualität vor. Denn die Annäherungsversuche, die Mathias selbst noch vor dem Eingriff Decertis initiiert hatte, endeten kläglich. Dementsprechend beschreibt Mathias seinen Gang zu einer Prostituierten. Für ihn war es „das einzige Mal, da er versucht hatte, sich diesen Genuß zu verschaffen.“<sup>947</sup> Die spontane Entscheidung, beim Anblick der sich ausziehenden Frau wegzulaufen, ist keineswegs auf seine Scheu zurückzuführen. Der Grund für das Versagen des jungen Mannes liegt woanders, es ist „ein grenzenloser Ekel vor diesem käuflichen Genuß, vor diesem armseligen Geschöpf, vor dieser öden Behausung [...]“<sup>948</sup> Dies bedeutet bei weitem nicht, dass er die nun erwachte Sexualität unterdrücken möchte. Der Ekel vor der Prostituierten ist sein Ekel vor der objektiven (auch sozialen) Realität, vor der Welt an sich. Mathias hat als Universalerbe mit dem Vermächtnis des Grafen, d.h. mit den Trieben, auch weiterhin zu ringen, aber die Annäherung an die Objektwelt misslingt in dieser Phase eindeutig. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass grundsätzlich

---

<sup>945</sup> *Schlemihle*, S. 19.

<sup>946</sup> Dabei sei das Wort „Krise“ nochmals hervorzuheben. Zu dieser Problematik siehe die einschlägige Studie von Dahlke, welche unter anderem die Krise der Männlichkeit, die die Dynamisierung des Lebensgefühls, die Dynamik der Gesellschaft und die Umgestaltung der patriarchalischen Herrschaft bis hin zur letzten Jahrhundertwende verfolgt. Birgit Dahlke, *Jünglinge und Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*, Köln/Weimar 2006.

<sup>947</sup> *Schlemihle*, S. 73.

<sup>948</sup> *Schlemihle*, S. 74.

unterschiedliche Auffassungen der Funktionalisierung der Sexualität bei den einzelnen Repräsentanten der Moderne festzustellen sind. Bei Freud kann z.B. die Erotik zur Überwindung von Trennung beitragen, bei Schnitzler vergrößert sie wiederum den Abstand der Subjekt- von der Objektwelt.

Am Ende der Novelle kann man eine völlige Spaltung der Persönlichkeit von Mathias verzeichnen, wobei er zu keiner Grenzziehung zwischen der Innen- und der Außenwelt imstande ist. Er versteht die Außenwelt nur noch als Reflex der Innenwelt. In dieser Hinsicht ist *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber* keine erotische Novelle. Die für die Wiener Moderne typische Aufwertung der triebhaften Natur des Menschen tritt hier leicht in den Hintergrund und die Sexualität macht dem Fantastischen und Irrealen Platz. In der geistigen Welt fließen alle bislang gezeigten Entitäten, die Genusssucht, die Kunst und der Traum, zu einer harmonisch abgerundeten Einheit zusammen. Den Trieben wird in den Schilderungen seiner geistigen Kämpfe die auf die Romantik verweisende Nachtseite der Existenz, die beginnende Umnachtung, zugewiesen. Das Ergebnis des Kampfes ist die mehr fantastisch-ästhetisch als erotisch aufgeladene obsessive Vorstellung von der Übersiedlung ins Schloss der hundert Liebhaber, welches für Mathias schon früher, in den Erzählungen des Rittmeisters, die romantische All-Einheit von Kunst und Liebe symbolisierte:

*Da erstand das Schloß der hundert Liebhaber. Mit einem Geigenstrich war es erbaut. Und nun stand es da und verschwieg sie. Oft mußte er sie lange locken mit seinen Tönen, flehentlich rufen. [...] Und wenn sie ihm näher und näher kam, langsam aus dem Dunkel heranschreitend, heranduftend, da schlug ihm das Herz, und er fiedelte solange, bis sie ihn küßte.<sup>949</sup>*

Wenn die Sehnsüchte, Illusionen und Träume ein paralleles Dasein in der geistigen Welt erzeugen, gönnen sie Mathias – um den Preis der Doppelsexistenz – ein zeitweiliges, doch unwürdiges Überleben in der objektiven Realität. Bemächtigt sich die geistige Welt der ganzen Persönlichkeit, ist der Prozess der Umnachtung abgeschlossen. Mathias scheitert an der Übermacht der künstlerischen und intellektuellen Kraft, die durch erbärmliche erotische Eskapaden angekurbelt wurde. Die geistige Existenz zeigt ihre destruktive Kraft, infolgedessen degeneriert Mathias in ein primitives Wesen.<sup>950</sup>

---

<sup>949</sup> *Schlemihle*, S. 75.

<sup>950</sup> Hierzu siehe auch die anrühige Schrift von Max Nordau mit dem zentralen Begriff „Entartung“, die für unzählige Kontroversen sorgte und die in der Nazizeit eine noch gefährlichere Ausprägung bekam: Max Nordau,

Es ist zusätzlich noch danach zu fragen, was für einen Künstlertyp Schaukal in der vorliegenden Novelle schuf. Einige Charakteristika, unter anderem die für die äußere Welt eher versteckte Wirkungskraft der Kunst bei Mathias, deuten darauf hin, dass die Figur Siebenlists dem Konzept des Dilettantismus nahe steht, wie ihn Roger Bauer beschreibt:

*Zu eng ist er verwandt mit dem passiven Sich-Öffnen der Welt und der genüßlichen Hingabe an den schönen Augenblick. Beide Erlebnisse sind egoistischer Natur und deshalb ohne Zukunft und ohne Folgen. Der Dilettant bleibt der Gefangene seines Ich, ohne Konnex mit anderen Menschen und der Gemeinschaft.*<sup>951</sup>

Zusammenfassend kann man festhalten, dass die Novelle *Mathias Siebenlist und das Schloß der hundert Liebhaber* einen wahrlich ambivalenten Text der literarischen Moderne darstellt. Sie speist sich überwiegend aus dem Gegensatz von Dynamik und Statik. In diesem Licht erscheint dem Leser auch der relativ umfangreiche Daseinsausschnitt aus dem Leben des Außenseiters Mathias Siebenlist. Diese Dualität wird auf allen Darstellungsebenen ausgespielt, sowohl auf der primären Handlungsebene als auch auf der Traum- und Fantasieebene. Die Dynamik ist eindeutig mit der Innenwelt, die Statik wiederum mit der Außenwelt verbunden, was auch mit den Grunderfahrungen der literarischen Moderne übereinstimmt.

Aus dem oben Dargebotenen lässt sich auf den ersten Blick erkennen, dass Schaukal hier ein ausschließlich artifizielles Arrangement bietet. Dem ist aber durchaus nicht so. Bald ist klar, dass die soziale und soziopathologische Betrachtungsweise, die in den ersten Kapiteln überwiegt und ein sehr gelungenes und plastisches Bild der Armeleutenviertel Wiens entstehen lässt, nur eine Kulisse für die komplizierten inneren Vorgänge und Umbrüche im Leben des Hauptprotagonisten darstellt: Zum Beispiel für die Erfahrung des Anderen und des Fremden, für die Prozesse der Ausgrenzung und der Stigmatisierung, deren primäre Quelle die nebulöse Herkunft und die körperliche Verfassung von Mathias ist, und die erheblich umfunktioniert wird. Der körperliche Makel gibt Anlass zur Selbst- und Welterkenntnis.

---

*Entartung*, Berlin 1892. Nordau attestiert den Hauptströmungen der zeitgenössischen Kunst eine krankhafte Entwicklung. Er geht sogar so weit, dass er die Entstehung mancher Geisteskrankheiten und Krankheitsbilder der zeitgenössischen Zivilisation und Kultur zuschreibt. In diesem Zusammenhang spricht er von der Degeneration, die er in Verbindung mit den Werken einiger Künstler, darunter Nietzsche, benutzt.

<sup>951</sup> Roger Bauer, *Die schöne Décadence*. Frankfurt/Main 2001, S. 54.

Alle diese Feststellungen ziehen einen langsamen, dafür aber radikalen Prozess der Verinnerlichung nach sich, der Mathias eine geistige, aus der Kunst, der beseelten Erotik und aus dem Traum schöpfende Existenz beschert. Die Kunst soll zwischen der Welt, die sich in Abstraktionen auflöst, und dem Lebensstrom vermitteln. Bei der Annäherung der Subjekt- an die Objektwelt soll auch die erwachende Sexualität behilflich sein. Die Vorstellung vom völligen Aufgehen in der rein geistigen und ästhetischen Welt, von der man sich im Zeitalter der Moderne die Erlösung und die Rettung aus der Enge des bürgerlichen Alltags und aus den Fallen des pragmatischen Denkens versprach, kommt auch in der untersuchten Novelle durchaus zur Anwendung. Diese Idee nimmt allerdings bei Schaukal in vieler Hinsicht eine völlig neue Gestalt an. Das betrifft zum Beispiel seine einzigartige Behandlung und Einbindung der sozialen Thematik ins feine Gewebe des Ästhetischen, was auf die realistischen oder sogar naturalistischen Wurzeln seines Schreibens zurückzuführen ist. Die Bekenntnisse zur ästhetischen Existenz vollziehen sich beim Hauptprotagonisten in Form von Ritualhandlungen, z.B. als Initiationsriten. Die Wahrheit wird in epiphanieartigen Augenblicken offenbart, welche als Meilensteine auf dem Wege zur radikalen Verinnerlichung und anschließend auch zur sozialen Isolierung anzusehen sind. Der Künstler ist eher ein Dilettant, dessen Zuwendung zur Kunst ein von Anfang an zum Scheitern verurteiltes Unterfangen ist. Dieser Ästhet scheitert in psychischer und später in physischer Hinsicht, die Erlösung stellt sich höchstens als Wahnvorstellung ein. Die Verbindung von tödlichem Wahnsinn und Eros suggeriert die Parallele mit der thematischen Linie Schaukals – Eros und Thanatos.

## 9. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Dissertation nimmt sich einer Forschungslücke im Feld der ästhetischen Moderne an und leistet unter anderem einen Beitrag zum besseren Verständnis der Problematik der *Décadence* in Richard von Schaukals Schaffen. Das Bemühen der Arbeit geht dahin, ausgewählte Werke Schaukals aus dem Zeitraum 1896–1908 insbesondere im Hinblick auf die *Décadence* zu erforschen.

Aus den vorgelegten Untersuchungen geht hervor, dass bei Schaukal eine schrittweise Einbeziehung der Motive und Topoi der *Décadence* in seine traditionelle, vorwiegend romantisch gefärbte Lyrik in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre erfolgte. In den analysierten Werken sind alle wesentlichen Bestimmungsmerkmale der *Décadence*, wie Kafitz sie definiert, zu finden: Neurotizität als Charakterzug der Hauptprotagonisten, Hochschätzung der Künstlichkeit, Mystik und das mit ihr verbundene Interesse an okkulten, paranormalen und esoterischen Erscheinungen, die eine elitäre Erkenntnisform repräsentieren. Traum, Rausch oder Wahnsinn ermöglichen hier eine neue Wahrnehmung der Realität, in deren Folge die Welt als geschlossenes Gefüge von Bedeutungen und Verweisungen erscheint.

Nicht nur die Gedichtsammlung *Meine Gärten*, die üblicherweise als bemerkenswertes Werk des deutschen Symbolismus angesehen wird, zollt der *Décadence* Tribut. Alle anderen lyrischen Werke aus dem verfolgten Zeitraum (*Verse, Tristia, Tage und Träume, Sehnsucht*) weisen dekadenten Duktus auf. Doch sorgt Schaukal immer für interessante Übergänge zwischen Modernität und Tradition. Man kann beispielsweise beobachten, dass Schaukals katholischer Glaube, dessen Spuren insbesondere in der Essayistik zu finden sind, in der Lyrik der 1890er Jahre durch die ästhetische Religiosität abgelöst wird, welche vor allem im Gedichtband *Meine Gärten* unterschiedliche Gestalt annimmt. Reflektierende Betrachtungen werden begleitet von mystischen Visionen, von der Vergöttlichung der Kunst, von kultischen Spielen und ästhetischen Ritualen, von der autoritären oder kontemplativen Überhöhung des dichterischen Ichs. Es werden künstliche, ästhetisch ausgerichtete Landschaften, Räume und Reiche errichtet, deren Sinn in der Abkapselung des Individuums von der nivellierten Masse und pragmatischen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhundert zu suchen ist. In den späteren Lyrikbänden scheint sich immer wieder eine „Überwindung“ der *Décadence* anzubahnen, die *Décadence* erhält aber bald einem neuen Schub. Konstant bleibt dabei das Repertoire an Motiven wie Garten, Kind, Kahn, Hafen, Ritter, Jüngling.

Ihre volle Entfaltung erreichte die *Décadence* in der Prosa Schaukals nach 1900. Typisch für diese Periode (1901-1908) ist die zunehmende Pathologisierung der dekadenten Ästhetik Schaukals, die wachsende Morbidität und Melancholie. Der Prosaband *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* scheint überdies dank seiner Offenheit und Reflexivität eher eine in die Länge gezogene Aposiopese zu sein. Das Momenthafte bestimmt hier den Erkenntnisprozess, der vor allem dadurch erschwert wird, dass die Sprache als Medium und bislang verlässlicher Vermittler zwischen der Subjekt- und Objektwelt auf Grund ihrer infrage gestellten Ausdrucksfähigkeit endgültig versagt hat. In *Eros Thanatos* ist die schicksalhafte Verstrickung von Erotik und Morbidität, der plötzlich eintretende, aber rückblickend logisch und unausweichlich erscheinende Tod als Folge des gesteigerten erotischen Begehrens, für das Handlungsmodell jeder in den Band eingegliederten Novelle konstitutiv. In *Schlemihle* tritt das Seltsame, Kranke, Abstoßende und Merkwürdige – in Verbindung mit Kunst und Liebe – an die Stelle des Gewöhnlichen.

Die *Décadence* markiert Schaukals Aufbruch in die Moderne. Das Bekenntnis zur *Décadence* hat bei Schaukal, wie oben gezeigt, überwiegend ästhetischen Charakter. Zum großen Teil nutzt er die *Décadence* als Motivbereich und Lebenseinstellung, häufiger erst nach 1900 stößt man bei ihm auf die *Décadence* als individuelle bzw. gesellschaftliche Verfallssymptomatik. Auf die spezifische Rezeption der *Décadence* ist auch die Tatsache zurückzuführen, dass Schaukals Dichtkunst weitgehend vergessen ist, im Gegensatz zu seinen konservativen politischen Haltungen. Mit dem Verschwinden des *Décadence*-Diskurses verlor nämlich das Repertoire der Motive und Topoi der *Décadence* seine Brisanz.

Generell betrachtet, neigt Schaukal zur Chiffrierung der Dichtersprache, zur symbolischen, ja hermetischen Ausdrucksweise, welche in vielen Fällen fast an Unverständlichkeit grenzt. Das Kunstwerk, zum Ver sacrum stilisiert, stellt eine autonome Welt dar, eine Welt an und für sich, die über sich selbst reflektieren und aus sich selbst heraus leben kann. Das Ich des Modernen, meistens eines Künstlers oder Intellektuellen, fühlt sich dagegen in der realen Welt verloren und erfährt sie als etwas Fremdes. Überdies fühlt es sich von anderen Menschen ausgegrenzt, es wird von einer erdrückenden Beziehungslosigkeit belastet und es erlebt die Welt auf Grund flüchtiger Erfahrungen und Sinneseindrücke. Das Wesen der Dinge zeigt sich dem Fühlenden nicht unmittelbar, sondern erst in existenzzerhellenden Augenblicken oder sogar in mystischen Offenbarungen. Die abstrakten Sinneinheiten können mit keinem Begriff mehr erfasst werden. Wenn es trotzdem gelingt, sie

begrifflich zu erfassen, kann ihr Sinn in Zweifel gestellt werden, weil die Realität als solche in Zweifel gestellt wird. Sie steckt nämlich voller Paradoxien, Absurditäten und semantischer Leerstellen. Neben dem Pessimismus, der Melancholie, der Todessucht und dem Pathologisierungszwang beschreibt der Ästhet, einem Pathografen gleich, andere Menschen als kranke Wesen und die Welt als hässlichen Ort. Die Seele, deren Bild man am häufigsten in bildhafter Sprache zu Gesicht bekommt und deren Regungen einer andauernden Selbstbeobachtung unterzogen werden, erlebt die Welt als Labyrinth. Die Grenzen zwischen der Realität und der Traum- und Fantasiewelt werden verwischt, wobei mannigfaltige Ersatzwelten zu den Reichen des Schönen avancieren, welche sich schließlich als Täuschungen herausstellen.

## 10. Abstract

This PhD thesis explores the works of Richard von Schaukal (1874–1942), a nearly forgotten, Brno-born, Austrian author, and his contribution to the aesthetics of modernism and decadence. The analytical part of the thesis relies primarily on the definition of Vienna modernism as conceived by Gotthart Wunberg (1890–1910) and the theory of decadence by Dieter Kafitz. Based on their ideas, Schaukal's works from the period 1896–1908 have been thoroughly explored.

The thesis is divided into two sections. The first, predominantly theoretical part (chapters 1, 2, 3 and 4) is devoted to the current state of research and to definitions of basic terms (Vienna modernism, decadence). The second part consists of the analyses of selected works, focusing on the following books of poetry in chapter 5: *Verse* (1896), *Meine Gärten* (1897), *Tristia* (1898), *Tage und Träume* (1899) and *Sehnsucht* (1900) and on the following prose volumes in chapter 6: *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* (1901), *Eros Thanatos* (1906) and *Schlemihle* (1908).

According to my observations, Schaukal's works draw greatly on neurotic syndroms of his main characters, the emphasis on artificiality, mysticism and the interest in occult, paranormal and esoteric phenomena which represent an elitist form of knowledge. The dream, stupor or insanity enable a new perception of reality, focusing on one's ego. It should be noted that the commitments to aesthetic existence take the form of ritual actions, for example initiation rites. The truth reveals itself in the moments of epiphany, representing milestones on the path to radical withdrawal and to the subsequent social isolation of the main characters. Some of the constitutive features of Schaukal's poetics is the experience of the other and the alien, the processes of exclusion and stigmatisation.

Among other things, the PhD thesis has demonstrated that Schaukal deserves inclusion in the canon of German, or more precisely, Austrian literature. At the least, he should be fully integrated in the context of Vienna Modernism. Due to the extent and diversity of his works, the phenomenon of Schaukal is still an attractive area of study, worthy of further systematic and sustainable exploration.

# 11. Bibliografie

## 11.1 Primärliteratur

### 11.1.1 Richard Schaukals Werke

Schaukal, Richard: *Gedichte*. Dresden/Leipzig: E. Pierson, 1893.

Schaukal, Richard: *Rückkehr. Ein Akt*. Dresden/Leipzig: E. Pierson, 1894.

Schaukal, Richard: *Verse (1892–1896)*. Brünn: Rudolph M. Rohrer, 1896.

Schaukal, Richard (Hg.): *Heinrich Heine. Sein Leben in seinen Liedern 1797–1856*.

*Ein Breviarium zum 100. Geburtstag*. Leipzig/Berlin: Knauer, 1897.

Schaukal, Richard: *Meine Gärten. Einsame Verse*. Berlin: Schuster/Loeffler, 1897.

Schaukal, Richard: *Tristia. Neue Gedichte aus den Jahren 1897–1898*. Leipzig:

P. Friesenhahn, 1898.

Schaukal, Richard: *Tage und Träume*. Leipzig: Tiefenbach, 1899.

Schaukal, Richard: *Sehnsucht*. München: Verlag der Deutsch-Französischen Rundschau, 1900.

Schaukal, Richard: *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*. Leipzig: Tiefenbach, 1901.

Schaukal, Richard: *Das Buch der Tage und Träume*. 2. verb. und verm. Ausgabe. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

Schaukal, Richard: *Einer, der seine Frau besucht. Und andere Szenen. Dramatische Skizzen*. Linz/Wien/Leipzig: Oesterreichische Verlagsanstalt, 1902.

Schaukal, Richard: *Pierrot und Colombine oder das Lied von der Ehe*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

Schaukal, Richard: *Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

Schaukal, Richard: *Vorabend. Ein Akt in Versen*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

Schaukal, Richard: *Ausgewählte Gedichte*. Leipzig: Insel Verlag, 1904.

Schaukal, Richard: *E. T. A. Hoffmann*. Berlin: Schuster/Loeffler, 1904.

Schaukal, Richard: *Mimi Lynx. Novelle*. Leipzig: Insel Verlag, 1904.

Schaukal, Richard: *Wilhelm Busch*. Berlin: Schuster/Loeffler, 1904.

- Schaukal, Richard: *Die Mietwohnung. Eine Kulturfrage. Glossen.* Darmstadt: A. Koch, 1906.
- Schaukal, Richard: *Eros Thanatos. Novellen.* Wien/Leipzig: Wiener Verlag, 1906.
- Schaukal, Richard: *Großmutter. Ein Buch von Tod und Leben. Gespräche mit einer Verstorbenen.* Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 1906.
- Schaukal, Richard: *Kapellmeister Kreisler. Dreizehn Vigilien aus einem Künstlerdasein.* München/Leipzig: Georg Müller, 1906.
- Schaukal, Richard: *Nachdichtungen. Verlaine-Heredia.* Berlin: Oesterheld, 1906.
- Schaukal, Richard: *Die Mietwohnung. Eine Kulturfrage. Glossen.* München: Georg Müller, 1907.
- Schaukal, Richard: *Giorgione oder Gespräche über die Kunst.* München/Leipzig: Georg Müller 1907.
- Schaukal, Richard: *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten.* München: Georg Müller, 1907.
- Schaukal, Richard: *Literatur. Drei Gespräche.* München/Leipzig: Georg Müller, 1907.
- Schaukal, Richard: *Das Buch der Seele. Gedichte.* München/Leipzig: Georg Müller, 1908.
- Schaukal, Richard: *Schlemihle.* München: Georg Müller, 1908.
- Schaukal, Richard: *Versuch einer Darstellung der Grundzüge von Richard Dehmels Lyrik.* Leipzig: Verlag für Literatur, Kunst und Musik, 1908.
- Schaukal, Richard: *Bilder. Der ausgewählten Gedichte erster Teil (1892–1908).* München/Leipzig: Georg Müller, 1909.
- Schaukal, Richard: *Bilder. Der ausgewählten Gedichte zweiter erweiterter Teil.* München/Leipzig: Georg Müller, 1909.
- Schaukal, Richard: *Vom Geschmack. Zeitgemäße Laienpredigten über das Thema Kultur.* München: Georg Müller, 1910.
- Schaukal, Richard: *Vom unsichtbaren Königreich. Versuche (1896–1909).* München: Georg Müller, 1910.
- Schaukal, Richard: *Beiläufig. Aphorismen.* München: Georg Müller, 1912.
- Schaukal, Richard: *Neue Verse 1908–1912.* München: Georg Müller, 1912.
- Schaukal, Richard: *Das Märchen von Hans Bürgers Kindheit.* München: Georg Müller, 1913.
- Schaukal, Richard: *Zettelkasten eines Zeitgenossen.* München: Georg Müller, 1913.
- Schaukal, Richard: *Herbst. Gedichte 1912–14.* München: Georg Müller, 1914.
- Schaukal, Richard: *Kindergedichte.* Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1914.

- Schaukal, Richard: *Kriegslieder 1914*. Dichtung von Richard Schaukal, Musik von Rudolf Wustmann. Wien: o.J.
- Schaukal, Richard: *Kriegslieder aus Österreich 1914*. München: Georg Müller, 1914.
- Schaukal, Richard: *1914 mit ehernen Sonetten und Liedern*. München: Georg Müller, 1914.
- Schaukal, Richard: *Das Buch Immergrün*. München: Georg Müller, 1915.
- Schaukal, Richard: *Eherne Sonette 1914. Gesamtausgabe*. München/Berlin: Georg Müller, 1915.
- Schaukal, Richard: *Standbilder und Denkmünzen 1914. Der Ehernen Sonette zweite und dritte Reihe*. München: Georg Müller, 1915.
- Schaukal, Richard: *Dem Gedächtnis weiland Kaiser Josephs I. Sieben Gedichte*. Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1916.
- Schaukal, Richard: *Heimat der Seele. Gedichte 1914 bis 1916*. München: Georg Müller, 1916.
- Schaukal, Richard: *Zeitgemäße deutsche Betrachtungen*. München: Georg Müller, 1916.
- Schaukal, Richard: *Widmungen*. Berlin, 1916.
- Schaukal, Richard: *Heimat*. Wien/Prag: k. k. Schulbücherverlag, 1917.
- Schaukal, Richard: *Kriegslieder aus Österreich*. Wien: Lehr- und Versuchsanstalt, 1917.
- Schaukal, Richard: *Erlebte Gedanken. Neuer Zettelkasten*. München/Wien: Georg Müller, 1918.
- Schaukal, Richard: *Gedichte. 1891 bis 1918*. München: Georg Müller, 1918.
- Schaukal, Richard: *Österreichische Züge*. München: Georg Müller, 1918.
- Schaukal, Richard von: *Dionys-bácsi. Drei Novellen*. Braunschweig: Georg Westermann, 1922.
- Schaukal, Richard von: *Jahresringe. Neue Gedichte 1918–1921*. Braunschweig: Georg Westermann, 1922.
- Schaukal, Richard von: *E. T. A. Hoffmann. Sein Werk aus seinem Leben dargestellt von Richard von Schaukal*. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea-Verlag, 1923.
- Schaukal, Richard: *Ausgewählte Gedichte (1891–1924)*. Wien: Staatsdruckerei, 1924.
- Schaukal, Richard von: *Adalbert Stifter. Beiträge zu seiner Würdigung*. Augsburg: Johannes Stauda-Verlag, 1926 (= Sudetendeutsche Sammlung, hg. von der Adalbert-Stifter-Gesellschaft).
- Schaukal, Richard von: *Gezeiten der Seele. Gedichte. Auswahl*. Osterwieck: Zickfeldt, 1926.
- Schaukal, Richard von: *Gedanken*. München: Georg Müller, 1931.

- Schaukal, Richard von: *Herbsthöhe. Neue Gedichte 1921–1933*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1933.
- Schaukal, Richard von: *Karl Kraus. Versuch eines geistigen Bildnisses*. Wien/Leipzig: Reinhold, 1933.
- Schaukal, Richard von: *Beiträge zu einer Selbstdarstellung. Eine Auswahl von Versuchen*. Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1934.
- Schaukal, Richard von: *Erkenntnisse und Betrachtungen*. Leipzig: Jakob Hegner, 1934.
- Schaukal, Richard von: *Von Kindern, Tieren und erwachsenen Leuten*. München: Hueber, 1935.
- Schaukal, Richard von: *Zehn Gedichte aus Spätlese*. Wien: Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, 1941.
- Schaukal, Richard von: *Einsame Gedankengänge 1939 – 1939*. München: Alber, 1947.
- Schaukal, Richard von: *Frühling eines Lebens. Aus den Erinnerungen des Dichters*. Wien: Herold, 1949.
- Schaukal, Richard von: *Gedichte aus dem Nachlaß*. Herausgegeben von Lotte von Schaukal. Wien: Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, 1954.
- Schaukal, Richard von: *Musik der ruhenden Welt*. Herausgegeben Wilhelm Alt. Graz/Wien: Stiasny, 1960.
- Schaukal, Richard von: *Vom unsichtbaren Königreich*. Wien: Amandus, 1960.
- Schaukal, Richard von: *Wie ganz bin ich dein eigen. Gedichte an seine Frau*. Herausgegeben von Lotte von Schaukal. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1960.
- Schaukal, Richard von: *Kindheit und Jugend*. Herausgegeben von Lotte von Schaukal und Jürgen Schondorff. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller, 1965.
- Schaukal, Richard von: *Um die Jahrhundertwende*. Herausgegeben von Lotte von Schaukal und Jürgen Schondorff. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller, 1965.
- Schaukal, Richard von: *Über Dichter*. Herausgegeben von Lotte von Schaukal und Joachim Schondorff. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller, 1966.
- Schaukal, Richard von: *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- Schaukal, Richard von: *Mimi Lynx, Die Sängerin: Novellen*. Siegen: Bösch, 1999.

### 11.1.2 Richard Schaukals Übersetzungen

Schaukal, Richard: *Nachdichtungen. Verlaine, Hérédia*. Berlin: Oesterfeld, 1906.

Mérimée, Prosper: *Ausgewählte Novellen*. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard Schaukal. Erster und Zweitzer Band. München/Leipzig: Georg Müller, 1906.

Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée: *Vom Dandytum und von G. Brummell*. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard Schaukal. München/Leipzig: Georg Müller, 1909.

Mérimée, Prosper: *Carmen – Lokis. Zwei Novellen*. Übertragen von Richard Schaukal. München: Georg Müller, 1921.

Flaubert, Gustave: *Bücherwahn*. Übersetzt von Richard von Schaukal. Jena: Landhausverlag, 1921.

Shakespeare, William: *Der Sturm*. Deutsch von Richard von Schaukal, mit Original-Litographien von Oscar Laske. Wien: Druck und Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1925.

Duhamel, Georges: *Elegien*. Deutsch von Richard von Schaukal. Wien: Krystall-Verlag, 1933.

Mallarmé, Stéphane: *Gedichte*. Deutsch von Richard von Schaukal. Freiburg i. Br.: Karl Alber, 1947.

### 11.1.3 Ausgewählte Aufsätze Schaukals

Schaukal, Richard: Fünf Gedichte (Portrait des Marquis de ..., Goya, Vor dem Empfange, La Duchesse de ..., Zuruf). In: *Pan*, 5. Jg., 1899, S. 205ff.

Schaukal, Richard: Thomas Mann, Buddenbrooks. In: *Wiener Abendpost*, Beilage Nr. 19, 24. Januar 1902.

Schaukal, Richard: Vier Gedichte. In: *Die Insel*, 3. Jg., 1902, Heft 3, S. 263f.

Schaukal, Richard: A. E. I. O. U. In: *Das neue Reich*, 2. Jg., 18. April 1920, Nr. 29, S. 463–464.

### 11.1.4 Werke anderer Autoren

Andrian, Leopold: *Der Garten der Erkenntnis*. Zürich: Manesse, 1990.

- Chamisso, Adelbert von: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.
- Flaubert, Gustave: *Die Erziehung der Gefühle. Geschichte eines jungen Mannes*. Zürich: Haffmans Verlag, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1965.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1965.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1966.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*. Frankfurt/Main: Fischer, 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1986.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1991.
- Joyce, James: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1992.
- Kvítka ze zahrad německé lyriky jihomoravské*. Sest. a přel. František Klein za účasti Otty Františka Bablera. Břeclav: Alois Kučík, 1935.
- Mann, Thomas: *Briefe an Richard Schaukal*. Herausgegeben von Claudia Girardi unter Mitarbeit von Sybille Leitner und Andrea Traxler. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1997 (= Insel Taschenbuch 145).
- Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. In: *Sämtliche Werke*. Band 6. München: dtv, 1988.
- Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft. In: *Werke in drei Bänden*. Band 2. München: Hanser, 1954.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder Über die Erziehung*. Stuttgart: Reclam, 1978.
- Stifer, Adalbert: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005.

## 11.2 Sekundärliteratur

### 11.2.1 Monografien und Studien zum Problemkreis

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944/47). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1969.

Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910 – 1916*. Tübingen: Niemeyer, 1994.

Baßler, Moritz et al: *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1996.

Bauer, Roger: *Die schöne Décadence*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2001.

Bauer, Roger u.a. (Hg.): *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt/Main: Klostermann, 1977.

Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Aus dem Englischen von Martin Suhr. Hamburg: Hamburger Edition, 2005.

Benay, Jeanne/Pfabigan, Alfred (Hg.): *Hermann Bahr – für eine andere Moderne*. Bern: Peter Lang, 2004.

Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981.

Bomers, Jost: *Der Chandosbrief, die nova poetica Hofmannsthals*. Stuttgart: M & P, Verl. für Wiss. u. Forschung, 1991.

Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

Braungart, Georg: *Leibhaftiger Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

Braungart, Wolfgang/Fuchs, Gotthard/Koch, Manfred (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II.: um 1900*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.

Berner, Peter/Brix, Emil/Mantl, Wolfgang (Hg.): *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986.

Brix, Emil (Hg.): *Kreatives Milieu, Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1993.

- Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*. Wien: Verl. für Geschichte u. Politik, 1990.
- Dahlke, Birgit: *Jünglinge und Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*. Köln/Weimar: Böhlau, 2006.
- Diersch, Manfred: *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900*. Berlin: Rütten & Loening, 1977.
- Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. In: *Gesammelte Schriften*. VII. Band. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Dinklage, Karl (Hg.): *Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung*. Hamburg: Rowohlt, 1960.
- Dittrich, Rainer: *Die literarische Moderne der Jahrhundertwende im Urteil der österreichischen Kritik*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1988.
- Elster, Hanns Martin: Richard Schaukal. Versuch einer Charakteristik. In: *Beiträge zur Literaturgeschichte*. Heft 69. Hg. von Rudolf Eichler. Leipzig: Verlag für Literatur, Kunst und Musik, 1911.
- Erbe, Günter: *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2002.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010.
- Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Fischer, Jens Malte: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1978.
- Fludernik, Monika/Huml, Ariane (Hg.): *Fin de siècle*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt/Main 2001.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main: Fischer, 1994.
- Friedell, Egon: *Die Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*. München: Verlag C.H. Beck, 2007.
- Glaser, Hermann: *Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München: Verlag C.H.Beck, 2002.
- Gräff, Thomas: *Gedichte der Jahrhundertwende (1890–1910)*. München/Wien: Oldenbourg, 1991.

- Greverus, Ina-Maria: *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972.
- Hajek, Edelhard: *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1971.
- Haß, Ulrike: *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegung im frühen 20. Jahrhundert*. München: Fink, 1993.
- Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Handbuch Fin de siècle*. Stuttgart: Kröner, 2008.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Verlag C.H. Beck, 1967.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes. Werke in 20 Bänden. Bd. 3*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970.
- Herder, Johann Gottfried: *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften*. 1769. In: *Herders sämtliche Werke*. Band 3. Berlin: Weidmann, 1878.
- Hermant, Jost: *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972.
- Janik, Allan/Toulmin, Stephen: *Wittgensteins Wien*. München: Piper, 1989.
- Japp, Uwe: *Literatur und Modernität*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 1987.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Bd. 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: Wilhelm Fink 1977. (= Uni-Taschenbücher 692).
- Jauß, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.
- Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1980.
- Jost, Dominik: *Literarischer Jugendstil*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Kafitz, Dieter (Hg.): *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main/Bern/New York: Lang, 1987.
- Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern/München: Francke, 1968.

- Kernmayer, Hildegard (Hg.): *Zerfall und Rekonstruktion. Identitäten und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*. Wien: Passagen-Verlag, 1999.
- Klemme, Heiner (Hg.): *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2006.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Übersetzt von Xenia Rajewski. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1955.
- Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien: ÖBV, 1990.
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998.
- Lorenz, Otto: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin - Rilke - Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- Mann, Thomas: *Briefe an Richard Schaukal*. Hrsg. von Claudia Girardi. Frankfurt/Main: Klostermann, 2003.
- Mann, Otto: *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Julius Springer, 1925.
- Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000.
- Mecklenburg, Norbert: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein/Taunus: Athenäum, 1986.
- Mohler, Armin/Weissmann, Karlheinz: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*. Graz: Ares-Verlag, 2005.
- Mölk, Ulrich (Hg.): *Europäische Jahrhundertwende: Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Göttingen: Wallstein, 1999.
- Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1, Zur Sprache und zur Psychologie*. Wien: Böhlau, 1999.
- Müller, Klaus Peter: *Epiphanie. Begriff und Gestaltung im Frühwerk von James Joyce*. Frankfurt/Main: Lang, 1984.

- Müller-Funk, Wolfgang/Plener, Peter/Ruthner, Clemens (Hg.): *Kakanien revisited: Das Eigene und Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Tübingen: Francke, 2002.
- Nadler, Josef: *Schaukals lyrisches Werk*. Wien: Sonderabdruck aus der Wiener Zeitung, 1932.
- Nagl, Johann Willibald/Zeidler, Jakob/Castle, Eduard: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn, Bd. 4: Von 1890 – 1918*. Wien: Fromme, 1937.
- Nordau, Max: *Entartung*. Berlin: Duncker, 1892.
- Popper, Karl R.: *Auf der Suche nach einer besseren Welt. Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren*. München: Piper, 1991.
- Rieckmann, Jens: *Aufbruch in die Moderne: Die Anfänge des Jungen Wien; österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Königstein/Taunus: Athenäum, 1985.
- Scheible, Hartmut: *Literarischer Jugendstil in Wien*. München/Zürich: Artemis-Verlag, 1984.
- Schenk, Klaus (Hg.): *Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2000.
- Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Übersetzt von Horst Günther. Frankfurt/Main: Fischer, 1982.
- Schumann, Andreas: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*. Köln: Böhlau, 2002.
- Sydow, Eckart von: *Die Kultur der Dekadenz*. Dresden: Sibyllen-Verlag, 1922.
- Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld: Aisthesis, 1987.
- Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Vietta, Silvio/Kemper, Dirk: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Wicke, Andreas: *Jenseits der Lust. Zum Problem der Ehe in der Literatur der Wiener Moderne*. Siegen: Bösch, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe Band I. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt, 1983.

Wucherpennig, Wolf: *Kindheitskult und Irrationalismus in der Literatur um 1900. Friedrich Huch und seine Zeit*. München: Wilhelm Fink, 1980.

Wunberg, Gotthart (Hg.): *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902*. Tübingen: Niemeyer, 1976.

Wunberg, Gotthart/Braakenburg, Johannes J. (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000.

Wunberg, Gotthart: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Gunther Narr, 2001.

### 11.2.2 Literaturgeschichten

Bahr, Ehrhard (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3 Bde.* Tübingen: Francke, 1988.

Beutin, Wolfgang et al.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.

Beutin, Wolfgang et al.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008.

Leiß, Ingo/Stadler, Hermann (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 8. Wege in die Moderne 1890–1918*. München: dtv, 1997.

Zeman, Herbert (Hg.): *Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7. Das 20. Jahrhundert*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1999.

### 11.2.3 Lexika und allgemeine Nachschlagewerke

*Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Manfred Brauneck unter Mitarbeit von Wolfgang Beck. Hamburg: Rowohlt, 1991.

*Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1996.

*Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. Mannheim /Leipzig: F. A. Brockhaus, 2004.

- Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart.* Hg. von Karl Otto Conrady. München/Zürich: Artemis und Winkler, 1992.
- Der große Brockhaus.* Leipzig: F. A. Brockhaus, 1933.
- Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch.* Hg. von Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang. Bern: Francke Verlag, 1992.
- Duden. Familiennamen. Herkunft und Bedeutung.* Mannheim /Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2000.
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch.* Mannheim /Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2007.
- Harenberg-Lexikon der Literatur. Autoren, Werke, Begriffe.* Hg. von François Bondy et al. Dortmund: Harenberg Verlag, 1994.
- Kindlers Neues Literatur Lexikon.* Hg. von Walter Jens. München: Kindler Verlag, 1991.
- Lexikon der Weltliteratur. Bd. 2.* Hg. von Gero von Wilpert. München: dtv, 1997.
- Lexikon deutschmährischer Autoren. Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur.* Hg. von Ingeborg Fiala-Fürst und Jörg Krappmann. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2002.
- Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Hg. von Kurt Böttcher et al. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1993.
- Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung.* Leipzig: Bibliographisches institut, 1924–1933.
- Metzler Autoren Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hg. von Bernd Lutz und Benedikt Jeßing. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004.
- Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských.* Praha: Odeon, 1987.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Kröner, 2001.
- Wilpert, Gero von/Gühring, Adolf (Hg.): *Erstausgaben deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur deutschen Literatur 1600-1960.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1967.
- Zeman, Herbert (Hg.): *Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7. Das 20. Jahrhundert.* Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1999.

### 11.2.4 Dissertationen über Schaukal

- Birker, Werner: *Die Epithese in der Lyrik Richard Schaukals*. Diss. Graz, 1949.
- Burri, Michael A.: *Mobilizing the aristocrat. Pre-war Vienna and the poetics of belligerence in Herzl, Hofmannsthal, Kraus and Schaukal*. Diss. University of Pennsylvania, 1993.
- Ludwig, Gernot: *Richard von Schaukal. Versuch einer Monographie*. Diss. Wien, 1948.
- Lee, Sang Kyong: *Richard von Schaukal. Sein Weg zum katholischen Glauben*. Diss. Innsbruck 1971.
- Maurer, Maria: *Sprache und Stil in der erzählenden Prosa Richard von Schaukals*. Diss. Innsbruck, 1971.
- Mayer, Karl: *Richard von Schaukals Weltanschauung*. Diss. Wien, 1959.
- Müller, Karl Johann: *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1977.
- Pietzcker, Dominik: *Richard von Schaukal. Ein österreichischer Dichter der Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Rösner, Emma: *Die Novellen Richard v. Schaukals*. Diss. Wien, 1948.
- Skaral, Karl: *Gehalt und Gestalt des prosaepischen Werks Richard von Schaukals*. Diss. Wien 1939.
- Warum, Claudia: *Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. Literarische Kontakte zwischen Österreich und Frankreich von 1890 bis 1940*. Diss. Wien, 1993.

### 11.2.5 Jahrbücher der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft

- Warnke, Ingo/Wicke, Andreas (Hg.): *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 1, 1997*.
- Warnke, Ingo/Wicke, Andreas (Hg.): *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 2, 1998*.
- Warnke, Ingo/Wicke, Andreas (Hg.): *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 3–4, 1999/2000*.

Warnke, Ingo/Wicke, Andreas (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 5–6, 2001/2002.

### 11.2.6 Aufsätze in Sammelwerken und Zeitschriften

Baur, Uwe: Institutionelle Aspekte der literarischen Beziehungen zwischen Österreich und den böhmischen Ländern während des Dritten Reichs (1933–45). In: Becher, Peter/Fiala-Fürst, Ingeborg (Hg.): *Literatur unter dem Hakenkreuz. Böhmen und Mähren 1938–1945*. Prag: Vitalis, 2005, S. 18–33.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931). In: ders.: *Gesammelte Schriften. Band II*. Frankfurt/Main, 1977, S. 368–385.

Blasl, Henriette: Man muss sich die Menschen vom Leib halten. Erinnerungen an Richard von Schaukal. In: *Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft*, 2005, 2, S. 5–8.

Burri, Michael A.: Theodor Herzl and Richard von Schaukal. Self-Styled Nobility and the Sources of Bourgeois Belligerence in Prewar Vienna. In: *Austrian History Yearbook*, Bd. 28, 1997, S. 223–246.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: »...zuweilen beim Vorübergehen« Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 1/1993, S. 235–262.

Girardi, Claudia: Schwüle Leidenschaft. Richard Schaukal und der *Simplicissimus*. In: *Literatur in Bayern; Sonderheft Simplicissimus*, 1996, S. 67–69.

Girardi, Claudia: „Und nun hat sich hinter meinem Rücken sozusagen die Schaukalgesellschaft gebildet“. Zur Geschichte der Wiener Schaukalgesellschaft. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 9–28.

Girardi, Claudia: „Alte Schlösser lieb ich...“. Mährische Salonkultur am Beginn der literarischen Moderne. Briefe von Marie von Ebner-Eschenbach und Richard Schaukal. In: Bachleitner, Norbert u.a. (Hg.): *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino*. Amsterdam: Rodopi, 1997, S. 741–778.

Girardi, Claudia: Schaukals Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen. Publikation als Therapie oder: „Ich gab es preis. Jetzt ist mir leichter.“ In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 5–26.

Girardi, Claudia: Pierrottdichtungen im deutschen Sprachraum um 1900. In: Krobb, Florian/Strümper-Krobb, Sabine (Hg.): *Literaturvermittlung um 1900. Fallstudien zu*

- Wegen ins deutschsprachige kulturelle System* (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 54). Amsterdam: Rodopi, 2001, S. 93–111.
- Girardi, Claudia: Der Dichter Richard von Schaukal als „Konservator“ der guten alten Zeit. In: Zellenberg, Ulrich E. (Hg.): *Konservative Profile. Ideen und Praxis in der Politik zwischen FM Radetzky, Karl Kraus und Alois Mock*. Graz: Stocker, 2003, S. 285–302.
- Herzfeld, Marie: Fin-de-siècle. In: Wunberg, Gotthart/Braakenburg, Johannes J. (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000, S. 260–265.
- Herzfeld, Marie: Hermann Bahr, »Die Überwindung des Naturalismus«. In: Wunberg, Gotthart/Braakenburg, Johannes J. (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000, S. 312–313.
- Huber, Alexander: „Stil ist Wesensausdruck“. Bemerkungen zu Richard Schaukals Verständnis von Sprache und Stil. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, B. 2, 1998, S. 67–92.
- Ihrig, Wilfried: Richard von Schaukal, „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“. In: *Literatur und Kritik*, 1986, Heft 209/210, S. 471–473.
- Kane, Michael/Krobb, Florian: Afterword. In: *Richard Schaukal: The Life and Opinions of Herr Andreas von Balthesser, Dandy and Dilettante* (Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten). Riverside Calif: Ariadne Press, 2002, S. 89–104.
- Koweindl, Karl: „Unser Briefwechsel ist so sehr auf Gefühl und intime Aussprache eingestellt“. Alfred Kubin und Richard von Schaukal. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 2, 1998, S. 27–46.
- Kraft, Katja: Richard Schaukals Gedicht *Ein Schloss*. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6 (2001/2002). Kassel, 2003, S. 67–79.
- Krobb, Florian: „denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über Richard Schaukals „Andreas von Balthesser“ und die „Eindeutschung“ des Dandy. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 89–111.
- Krobb, Florian: „In den dunkelsten Teil des weitläufigen Parkes...“. Rococo Gardens, Fin-de-Siècle Epigonality and Wahlverwandtschaften Echoes in Richard von Schaukal’s Novella „Eros“. In: *Modern Austrian Literature*, Bd. 31, 1998, Heft 2, S. 52–70.

- Lehnert, Herbert: Nebenfiguren in der Biographie Thomas Manns. In: *Orbis Litterarum*, Volume 63, August 2008, S. 335–353.
- Leitner, Sibylle C.: Richard von Schaukal und Heinrich Vogeler. Paradigma einer Wechselwirkung der Künste. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 2, 1998, S. 7–25.
- Martin, Ariane: Wiener Barock. Rückwärts gewandte Sehnsucht und die Technik des Pastiche als Individualstil in Richard Schaukals Gedicht *Rococo*. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6 (2001/2002). Kassel, 2003, S. 5–18.
- Müller, Christoph: Vor Ankommen wird gewarnt. Richard Schaukals Gedicht *Wanderung*. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6 (2001/2002). Kassel, 2003, S. 43–56.
- Müller-Funk, Wolfgang: Das Eigene und das Andere / Der, die, das Fremde. Zur Begriffserklärung nach Hegel, Levinas, Kristeva, Waldenfels. In: Feichtinger, Johannes/Prutsch, Ursula/Csáky, Moritz (Hg.): *Habsburg postcolonial. Gedächtnis – Erinnerung – Identität*. Innsbruck: Studien-Verlag, 2003, S. 83–95.
- Neuhuber, Christian: Der „Fall Schaukal“. Richard von Schaukals Auseinandersetzungen mit der NS-Presse um „Anschluss“ und „Österreich-Idee“ 1932–1934. In: *Modern Austrian Literature*, Bd. 38, 2005, Heft 3/4, S. 13–36.
- Neuhuber, Christian: „...eine nicht unbedeutende Wandlung“. Kulturkonservative Heine-Rezeption am Beispiel Richard von Schaukals. In: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 45, 2006, S. 142–164.
- Oesterheld, Christian: „Ein Höhenwanderer zur Seelenklarheit“. Schaukal und der George-Kreis. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 71–88.
- Pauen, Michael: Dithyrambiker des Untergangs. Gnosis und die Ästhetik der Moderne. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 40, Heft 8, 1992, S. 937–961.
- Pietzcker, Dominik: Das Gedächtnis der Literatur. Paradigmen des Vergessens am Beispiel Richard von Schaukals. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 113–123.
- Regin, Silke: Richard von Schaukal und die „poetische Mobilmachung“ im August 1914. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 29–43.

- Roßbach, Nikola: Richard Schaukal und Arthur Schnitzler. Korrespondenzen. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 27–50.
- Saletta, Ester: Dandytum als ästhetische Geisteshaltung der männlichen Weltanschauung der Wiener Jahrhundertwende am Beispiel von Richard von Schaukals *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser*. In: Hindinger, Barbara/Langner, Martin-M. (Hrsg.): „Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr?“ *Männlichkeitsentwürfe in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: iudicium, 2011.
- Schmidt, Adalbert: Richard von Schaukal – dichterischer Zeuge Altösterreichs. In: *Sudetenland. Europäische Kulturzeitschrift*, Bd. 35, 1993, Heft 1, S. 2–8.
- Schönert, Jörg: Glossen, Gespräche und Geschichten zum 'Dandy-Pop': *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten. Mitgeteilt von Richard Schaukal (1907)*. In: Kerekes, Amália/Orosz, Magdolna/Rácz, Gabriella/Teller, Katalin (Hg.): *Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne*. Frankfurt/Main et al.: Peter Lang, 2007 (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft 11), S. 15–27.
- Siedenbiedel, Catrin: Richard Schaukals „Der Sturm“ (1925) als Nachdichtung von William Shakespeares „The Tempest“ (1611). In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 2, 1998, S. 47–66.
- Siedenbiedel, Catrin: Das Gartenmotiv in Richard Schaukals „Meine Gärten“. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 141–156.
- Sprengel, Peter/Streim, Georg: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. In: *Arbitrium*, 2/2000, S. 218–222.
- Suchy, Viktor: Ein Dichter kämpft für Österreich. R. v. Schaukal zum Gedächtnis. In: *Die Furche. Jahrbuch 1947*, S.303–320.
- Suchy, Viktor: Die „österreichische Idee“ als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard von Schaukal und Anton Wildgans. In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1977, S. 21–43.
- Tergast, Carsten: „Bedenken“ und „Gedanken“. Ein Vergleich der späten Aphorismen- und Spruchsammlungen Arthur Schnitzlers und Richard von Schaukals. In: *Eros Thanatos*.

- Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6 (2001/2002). Kassel, 2003, S. 27–42.
- Tielsch-Felzmann, Ilse: Erinnerung an Richard von Schaukal. In: *Südmährisches Jahrbuch*, Jg. 2004, S. 38–48.
- Tinhof, Markus: Richard Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 65–88.
- Urbach, Reinhard: Leibhaftiges Dilemma der Jahrhundertwende. Bemerkungen zu Richard Schaukal. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 26./27. April 1975, S. 57.
- Warnke, Ingo: Etymologie der Mimi Lynx. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 114–118.
- Warnke, Ingo: Über die Worte hinweg, durch sie hindurch. Richard Schaukals „Andreas von Balthesser“ als Traktat vom Zeichen. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 45–64.
- Warnke, Ingo: perforierte (w)orte. Zur Semiotik des Schweigens bei Richard Schaukal. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 157–170.
- Warum, Claudia: Briefe eines Mährers aus Wien in die Heimat und nach Böhmen. Richard von Schaukal und seine Beziehungen zu den böhmischen Ländern. In: *Literatur in Bayern*, Bd. 39, 1995, S. 74–80.
- Warum, Claudia: Richard von Schaukal als Übersetzer französischer Literatur. In: Zeman, Herbert (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980)*, Bd. 1. Graz: ADEVA, 1989, S. 297–316.
- Warum, Claudia: Richard von Schaukal und der Dandyismus. In: Loewe, Siegfried u.a. (Hg.): *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth* (Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik; 3). Frankfurt/Main: Lang, 1993, S. 441–476.
- Wicke, Andreas: Die Geburt der Novelle aus dem Geiste des Mythos. Zur Eros-Thanatos-Motivik in Richard Schaukals Novelle „Eros“. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 89–104.
- Wicke, Andreas: „Schaukal ist ein kuriose Kauz“. Zum Verhältnis Thomas Manns zu Richard Schaukal. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 1, 1997, S. 105–113.

- Wicke, Andreas: Richard Schaukals Novelle „Mimi Lynx“. Zwischen ›peinlich–engem Naturalismus‹ und ›gewaltsamem Symbolismus‹. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 2, 1998, S. 93–117.
- Wicke, Andreas: Richard Schaukal „Die Ehe bleibt eine ebenso zweckmäßige wie abenteuerliche Einrichtung“ (Kap. 3.3). In: Ders.: *Jenseits der Lust. Zum Problem der Ehe in der Literatur der Wiener Moderne*. Siegen: Börschen, 2000, S. 101–124 (zugl. Dissertation, Universität Kassel, 1999).
- Wicke, Andreas: Richard Schaukals Gedicht „Mondnacht“ als Reflex auf Joseph von Eichendorff. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 125–140.
- Wicke, Andreas: Richard Schaukal und die Lyriktheorie der Jahrhundertwende. In: *Modern Austrian Literature*, 34, 2001, 3/4. S. 79–93.
- Wicke, Andreas: Der paradoxe Dandy. Richard Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“. In: Helmes, Günter u.a. (Hg.): *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne; Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr Verlag, 2002, S. 147–160.
- Wicke, Andreas: „Das Vage ist das Jugendliche“. Ästhetizismus und Identitätssuche in Erzählungen der Wiener Moderne. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlicher Grundlegung*, Bd. 60, 2008, Heft 6, S. 40–51.
- Wolpers, Theodor: Der Kult des Augenblicks. Ein Kunstprinzip bei Wilde, Conrad und Joyce. In: Mölk, Ulrich (Hg.): *Europäische Jahrhundertwende: Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Göttingen: Wallstein, 1999, S. 227–250.
- Zeder, Franz: „Erlebtheit“ versus „Mache“. Die Richard Schaukal-Thomas Mann-Kontroverse im Spannungsfeld zwischen „Dichter“ und „Literat“. In: *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 3/4, 1999/2000, S. 51–70.

## 12. Siglenverzeichnis

Für die häufiger angeführten Werke werden folgende Abkürzungen verwendet:

DS = Die Sängerin. In: Schaukal, Richard von: *Mimi Lynx, Die Sängerin: Novellen*. Siegen: Böschen, 1999, S. 41– 101.

DBTT = Schaukal, Richard: *Das Buch der Tage und Träume*. 2. verb. und verm. Ausgabe. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

ET = Schaukal, Richard: *Eros Thanatos. Novellen*. Wien/Leipzig: Wiener Verlag, 1906.

*Intérieurs* = Schaukal, Richard: *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*. Leipzig: Tiefenbach, 1901.

MG = Schaukal, Richard: *Meine Gärten*. Berlin: Schuster/Loeffler, 1897.

ML = Mimi Lynx. In: Schaukal, Richard von: *Mimi Lynx, Die Sängerin: Novellen*. Siegen: Böschen, 1999, S. 7– 40.

TT = Schaukal, Richard: *Tage und Träume*. Leipzig: Tiefenbach, 1899.