



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dandyistische Charaktere der deutschsprachigen
Dekadenzliteratur in Werken von Arthur Schnitzler,
Richard von Schaukal und Thomas Mann“

verfasst von

Inzinger Stephanie

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 338

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Latein

Betreut von: Mag. Dr. Martin Neubauer

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Mama, die nicht nur meine Vertrauensperson, sondern auch mein großes Vorbild ist, und meinem Papa, der mich immer liebevoll unterstützt und motiviert hat. Eine wichtige Rolle spielten ebenfalls meine Omas und mein Opa, deren Aufregung vor und deren Freude nach den Prüfungen meine noch überstieg, und natürlich meine Schwester Marie, die mich zwar eher abgelenkt als unterstützt hat, aber ohne die mein Leben um vieles langweiliger und weniger lebenswert wäre.

Darüber hinaus möchte ich meinen Freunden Danke sagen, die einfach die allerbesten der Welt sind, allen voran Julia und Alex, weil ich ohne sie die Studienzeit nicht so gut überstanden hätte und sie mir nicht nur als die besten Studienkolleginnen, sondern auch als tolle Freundinnen zur Seite gestanden sind. Außerdem will ich mich bei Verena und Tanja bedanken, die immer für mich da waren, und bei allen meinen anderen Kärntner Freunden.

Abschließend möchte ich Mag. Dr. Neubauer meinen Dank für die Betreuung, die aufmunternden Worte und die Freiheit, die er mir bei der Gestaltung meines Themas ließ, das mir wirklich sehr am Herzen lag, aussprechen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 1
2. Das Dandytum	S. 2
2.1. England als „Geburtsland“ des Dandytums: Brummell, der erste Dandy	S. 4
2.2. Der Dandy in Frankreich und sein Einzug in die Literatur	S. 6
2.3. Die französischen Theoretiker des Dandyismus	S. 7
3. Existenzielle Aspekte des Dandytums	S. 9
3.1. Die ästhetische Selbstinszenierung	S. 9
3.2. Der facettenreiche, tiefgründige Charakter des Typus des Dandy	S. 10
3.3. Der Dandy und die Frauen: Die Liebe als Bedrohung	S. 13
3.4. Der Dandy und die Gesellschaft	S. 14
3.4.1. Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Dandyismus	S. 14
3.4.2. Das widersprüchliche Verhältnis zur Gesellschaft	S. 16
4. Das Dandytum im Fin de siècle	S. 18
5. Der Typus des Dandy im deutschsprachigen Raum	S. 21
6. Schnitzlers Anatol:	
Der dekadente Dandy als typische Figur der Fin de siècle-Literatur	S. 23
6.1. Der Einakter-Zyklus „Anatol“	S. 23
6.2. Die autobiographischen Züge des Werks und Schnitzlers dandyistische Charakteristika	S. 25
6.3. Anatol als dekadenter Dandy	S. 28
6.3.1. Anatols posiertes Verhalten	S. 29
6.3.2. Anatols vielseitiger Charakter	S. 30
6.3.3. Anatols Flucht in die Illusion	S. 35
6.3.4. Anatols Stimmungswelt	S. 36
6.3.5. Anatols Verhältnis zu den Frauen	S. 39
6.3.5.1. Anatols Spiel mit der Liebe	S. 39
6.3.5.2. Anatols weibliche Züge	S. 42
6.3.6. Anatol und die Gesellschaft	S. 43
6.3.6.1. Anatols Position in der gesellschaftlichen Welt	S. 43

6.3.6.2.	Anatols Müßiggang als Protest	S. 45
6.3.7.	Anatol als alternder Dandy	S. 48
7.	Schaukals Andreas von Balthesser:	
	Der klassische Dandy der deutschsprachigen Literatur	S. 49
7.1.	Richard von Schaukal	S. 49
7.2.	Schaukals Dandy-Buch „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten“	S. 51
7.3.	Kritische Aspekte des Werks	S. 54
7.3.1.	Der Dandy Balthesser als Repräsentant von Schaukals Kulturkritik	S. 55
7.3.2.	Die Sprachkritik eines Dandy	S. 58
7.3.3.	Andreas von Balthesser und die zeitgenössische Gesellschaft	S. 60
7.3.4.	Die Ironie als Mittel zum Ausdruck der Kritik	S. 62
7.4.	Richard von Schaukal, ein Dandy?	S. 64
7.5.	Dandyistische Züge des Andreas von Balthesser	S. 66
7.5.1.	Balthessers äußere Erscheinung und sein Auftreten	S. 67
7.5.2.	Balthessers Charaktereigenschaften	S. 69
7.5.3.	Andreas von Balthesser und die Frauen	S. 72
7.5.4.	Das Dandytum als Maske Balthessers	S. 73
8.	Thomas Manns Felix Krull:	
	Der dandyistische Hochstapler in seiner Kindheit und Jugendzeit	S. 75
8.1.	Die Frühfassung der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“	S. 75
8.2.	Autobiographische Aspekte des „Krull“	S. 79
8.3.	Felix Krull als Dandy und Lebenskünstler	S. 81
8.3.1.	Krulls äußere Vorzüge	S. 82
8.3.2.	Krulls dandyhafter Charakter	S. 86
8.3.3.	Felix Krull als Künstler	S. 90
8.3.4.	Krull und seine erotischen Abenteuer	S. 94
8.3.5.	Krull und die Gesellschaft	S. 96
8.3.5.1.	Krull als Repräsentant der Fin de siècle-Gesellschaft	S. 96
8.3.5.2.	Krulls Verhältnis zur Gesellschaft	S. 97
9.	Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei dandyhaften Protagonisten	S. 98

Literaturverzeichnis	S. 105
Anhang	S. 115
Abstract	S. 115
Lebenslauf	S. 120

1. Einleitung

Im Mittelpunkt der folgenden Arbeit steht der Typus des Dandy, wobei der Fokus auf der deutschsprachigen Literatur des Fin de siècle liegt. Anhand von drei Werken soll exemplarisch gezeigt werden, in welchen Variationen jene Figur in der Literatur dieser Epoche auftritt.

Es ist nicht möglich, sofort „medias in res“ einzusteigen, sondern es müssen zuerst der französische und der englische Dandyismus beschrieben werden, da diese dem deutschen als Vorbild gedient haben. In diesem Zusammenhang kann Brummell, der Urtyp aller Dandys, nicht übergangen werden. Des Weiteren müssen die Unterschiede zwischen dem englischen und dem französischen Typus des Dandy aufgezeigt werden. Die Entwicklung des Dandy in Frankreich ist insofern von besonderer Bedeutung, da er hier zum ersten Mal als literarische Figur auftritt.

Es gibt keine Definition, die den Dandy treffend beschreibt. Um einen Einblick in die Lebens- und Denkweise eines dandyistischen Charakters zu geben, werden daher verschiedene Aspekte des Dandytums genauer erörtert. Die Grundlage dieser Betrachtungen bilden die Arbeiten von Barbey d'Aureville und Baudelaire, da diese bis heute den Status der wichtigsten Abhandlungen zu diesem Thema innehaben. Als Erstes wird die ästhetische Selbstinszenierung des Dandy beschrieben, zu der seine Kleidung und sein Auftreten beitragen. Den zweiten Punkt, den ich für wichtig erachte, stellt der Charakter des Dandy dar, da er nicht nur nach äußerer, sondern auch nach innerer Vollkommenheit strebt. Des Weiteren wird das spezielle Verhältnis des Dandy zu den Frauen und seine Einstellung zu der Liebe beschrieben. Zuletzt werde ich auf das widersprüchliche Verhältnis des Dandy zur Gesellschaft und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für das Dandytum in Frankreich und in England eingehen.

Nachdem das Bild eines Dandy in Umrissen gezeichnet worden ist, soll ein Blick auf die Entwicklung des Dandytums im Fin de siècle geworfen werden, da es in dieser Epoche erstmals in der gesamteuropäischen Literatur zu einem zentralen Thema wird. Im Rahmen dieser Entwicklung gewinnt das Dandytum auch in der deutschsprachigen Literatur an Bedeutung.

Bei der Auseinandersetzung mit den dandyistischen Charakteren der drei zu behandelnden Werke steht chronologisch gesehen Schnitzlers „Anatol“ an erster Stelle. Anschließend folgt das wichtigste deutschsprachige Werk zum Dandytum, Richard von Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“. Als Drittes werde ich die Teile des Romans „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, die Thomas Mann in seiner ersten Arbeitsphase bis 1913 verfasst hat, heranziehen. Bei allen Werken sollen anhand der vorher bestimmten Aspekte des Dandytums erarbeitet werden, welche Charakteristika des klassischen Dandy und welche anderen Eigenschaften die Hauptfiguren aufweisen. Die Erkenntnisse werden mit Zitaten aus den Primärtexten belegt. Das Ziel ist eine umfassende Beschreibung der Charakteristika und der Lebensweisen der Dandys bzw. dieser Variationen des Dandy. Abschließend werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet.

2. Das Dandytum

Mit der Frage „Wer ist der Dandy?“, die sich Baudelaire – ein Name, der in diesem Kontext nicht wegzudenken und in den wissenschaftlichen Arbeiten über das Dandytum omnipräsent ist – bereits im 19. Jahrhundert gestellt hat, beschäftigen sich zahlreiche Forscher. Dennoch existiert keine allgemeingültige Definition dieses Begriffs. Baudelaire hat bereits 1886 festgestellt, dass „der Dandyismus eine schwer bestimmbare Einrichtung sei“.¹ Häufig besitzt der Begriff „Dandy“ eine negative Konnotation, die sich nicht nur in den früher gängigen Definitionen findet, sondern auch für die modernen charakteristisch ist: Aufgrund seiner Kleidung wurde bzw. wird der Dandy oft mit einem Modenarr oder einem „Snob“ gleichgesetzt², was sich beispielsweise in dem folgenden Definitionsversuch widerspiegelt:

„Der Dandy ist ein feiner Herr der eleganten Welt, der sich auffallend kleidet und benimmt, er erscheint als tonangebender Modeherr, als Geck.“³

¹ Baudelaire, Charles: Der Dandy. Teil des Essays: Der Maler des modernen Lebens. In: Aufsätze zur Literatur und Kunst (1857-1860). München/ Wien: Carl Hanser Verlag 1989, S. 241-245. (Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/ Briefe 5, Herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost). S. 241.

² Rosbach, Susanne: Des Dandys Wort als Waffe. Dandyismus, narrative Vertextungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys. Tübingen: Niemeyer 2002. (Untersuchungen zu der romantischen Literatur der Neuzeit 38). S. 13.

³ Meyer, Joseph: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Leipzig/ Wien: Bibliographisches Institut 1903. S. 476.

Diese Vorstellung eines Dandy kann ganz und gar als Vorurteil abgetan werden. Obwohl die äußere Erscheinung einen hohen Stellenwert im Leben eines Dandy besitzt, kann man ihn nicht auf diese reduzieren: Bei ihm handelt es sich um eine facettenreiche Figur, die man nicht in einem Satz definieren kann, sondern deren verschiedene Aspekte und Merkmale genauer betrachtet werden müssen, um eine Vorstellung von der Lebensweise und der Persönlichkeit eines Dandy zu bekommen.

Auch die Herkunft des Wortes „Dandy“ ist nicht eindeutig geklärt, vielmehr liegen uns zahlreiche unterschiedliche etymologische Herleitungen dieses Begriffs vor: Nach den Angaben der Brockhaus Enzyklopädie liegen die Wurzeln dieser Bezeichnung in Indien: Demnach leitet sich der Begriff von dem indischen Wort „dandi“ (=dt. „Stockträger“) ab⁴. Die Ableitung, die im Oxford English Dictionary angeführt wird, klingt schlüssig und plausibel: Der Begriff „Dandy“ leite sich laut dem Oxford English Dictionary von „dandle“, schottisch „dandill“, mittelhochdeutsch „tant“, deutsch „tändeln“ ab und komme zwischen 1813 und 1819 in London in Mode, um den „Exquisite“ oder „Swell“ zu bezeichnen.⁵ Auch in französischen Wörterbüchern, wie zum Beispiel im „Trésor de la Langue. Dictionnaire de la Langue de XIXe et XXe siècle“⁶, wird angeführt, dass es sich bei dem Wort „Dandy“ um ein französisches handelt, doch es wird das altfranzösische Wort „dandin“, von dem sich das Verbum „se dandiner“ (= dt. „latschig gehen“) ableitet, als mögliche Entsprechung genannt. Darüber hinaus handelt es sich bei dem Wort „Dandy“ um einen Kosenamen für Andrew, der 1785 zum ersten Mal verwendet worden ist, worauf sowohl der Oxford English Dictionary⁷ als auch Susanne Rossbach⁸ hinweisen. Andere führen das Wort auf die Molièresche Lustspielfigur George Dandin zurück.⁹

2.1. England als „Geburtsland“ des Dandytums: Brummell, der erste Dandy

⁴ Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. Band 5. Mannheim: Brockhaus¹⁹1988. S. 112.

⁵ The Oxford English Dictionary. Bd. 4. Oxford: Oxford University Press²1989. S. 238.

⁶ Imbs, Paul (Hg.): Trésor de la Langue. Dictionnaire de la Langue de XIXe et XXe siècle (1789-1960).

Hg. früher: Centre de Recherche pour un Trésor de la Langue Française, Nancy . Bis Bd. 10 erschienen bei Éd.s. du Centre National de la Recherche Scientifique. Bd. 6. Paris: Gallimard 1978. S. 692.

⁷ The Oxford English Dictionary (1989). S. 238.

⁸ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 13.

⁹ Maurer, Emil H.: Der Spätbürger. Bern/München: Francke 1958. S. 158.

Wie Ihrig feststellt, ist das Dandytum eine „Lebenshaltung und besitzt in seiner ursprünglichen gesellschaftlichen Konzeption keine literarische Relevanz“¹⁰. Bei dem Dandy handelt es sich also am Anfang ausschließlich um eine Kulturerscheinung, deren Wurzeln in England liegen. Als Vorläufer des Dandy fungiert der Beau, der auch als „Jack-a-dandy“ bezeichnet wird. Beaux legen – wie die Dandys – großen Wert auf ihr Aussehen, ihre Kleidung und ein der sozialen Etikette gemäßes Auftreten.¹¹ Die Bezeichnung „Beau“ und ihr Synonym „Buck“, das auf den Herzog von Buckingham zurückgeht, kamen in England im 17. Jahrhundert auf.¹²

Am Anfang der Geschichte des Dandytums stand der 1778 geborene George Bryan Brummell¹³, dessen Status als „König der Dandies“¹⁴ auch durch seinen Tod nicht verloren ging. Seine „Herrschaft“, die bereits begann, als Brummell im Alter von sechzehn Jahren im englischen Regiment als Fähnrich fungierte, dauerte das gesamte 19. Jahrhundert, denn er war nicht nur der Urtyp aller Dandys, sondern er diente sowohl in England als auch in Frankreich als Vorbild für die nachfolgenden Vertreter des Dandytums¹⁵. Sein Einfluss beschränkte sich nicht nur auf die Mode, sondern er weitete sich auf die literarische Darstellung der Dandys aus.

Obwohl Brummell nicht von adeliger Abstammung war, gelang es ihm, in der britischen „High Society“ zu einer Größe zu werden und viel soziale Macht zu gewinnen.¹⁶ Seine äußere Erscheinung trug wesentlich zu seinem gesellschaftlichen Erfolg bei. Er erregte mit seiner Kleidung großes Aufsehen, was ihm jedoch nicht dadurch gelang, dass er sich besonders schrill oder auffallend kleidete, sondern sein Gewand zeichnete sich durch Unaufdringlichkeit, Sauberkeit und Gepflegtheit aus. Schubel beschreibt seinen Stil als

„eine Mischung zwischen vorherrschender, gewollter betonter Schlichtheit und Eleganz, die dem Kavalier eigentümlich war, und Extravaganzen.“¹⁷

¹⁰ Gruenter, Rainer: Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 46/2 (1952), S. 170-201. S. 185.

¹¹ Schubel, Friedrich: Das englische Dandytum als Quelle einer Romangattung. Upsala: Lundequist 1950. (Essays and studies on English language und literature 4). S. 21.

¹² Hinterhäuser, Hans: Fin de siècle. Gestalten und Mythen. München: Wilhelm Fink Verlag 1977. S. 81

¹³ ebda. S. 29.

¹⁴ Gnüg, Hiltrud: Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1988. S. 21.

¹⁵ Maurer (1958): Der Spätbürger. S. 158.

¹⁶ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 12.

¹⁷ Schubel (1950): Das englische Dandytum. S. 32.

Wie George Bryan Brummell selbst sagte, dürfe man nicht auffallen, um elegant zu sein.¹⁸ Trotz der Schlichtheit seines Stils wurde er zum Trendsetter und trug dazu bei, dass England zu einem Monopol der Herrenmode wurde. Besonders bekannt war er für seinen individuellen, auf komplizierte Weise gebundenen Krawattenknoten.¹⁹ Er gewann jedoch nicht nur durch die Erlesenheit seiner Kleidung viele Bewunderer, sondern er wusste auch ganz genau, wie er in einer Gesellschaft auftreten musste, um die ganze Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen: Er war äußerst geistreich und ein gewandter, witziger Redner. Daher zog er trotz seines arroganten Auftretens und seiner teils spitzzüngigen, herablassenden Äußerungen das Publikum auf seine Seite.²⁰

Aber auf seinen Höhenflug folgte der Fall: Brummell stand lange Zeit in der Gunst des Prinzen von Wales, der ihn unterstützte und so wesentlich zu seinem gesellschaftlichen Aufstieg beitrug. Als der Prinz jedoch im Alter an Gewicht zulegte, spottete Brummell über ihn, und es kam 1811 zum Bruch mit dem Prinzen. Daraufhin hielt Brummell sich immer häufiger in Clubs auf und begann zu spielen, was ihn in den Ruin trieb. Er häufte Berge von Schulden an und sah keinen anderen Ausweg mehr, als 1816 nach Frankreich zu fliehen, um seinen Gläubigern zu entkommen. Obwohl er dort aufgrund der Unterstützung seiner Freunde anfänglich ein angenehmes Leben führte, verfiel er immer mehr und starb schließlich 1840 als Geisteskranker in einem Krankenhaus in Caen.²¹ Das Dandytum, das er begründet hatte, lebte zwar fort, doch es wurde in England immer unwichtiger. Unter Queen Viktoria starb das Dandytum beinahe aus und gewann erst am Ende des Jahrhunderts durch Oscar Wilde wieder an Bedeutung.²²

2.2. Der Dandy in Frankreich und sein Einzug in die Literatur

Nachdem die Revolutionskriege beendet worden waren und die alliierten Truppen in Waterloo gesiegt hatten, wurde Frankreich zur Bühne des Dandy. In dem Zeitraum zwischen

¹⁸ Jesse, Captain: The Life of George Brummell, esq., commonly called Beau Brummell. London: Saunders and Otley 1893. S. 537.

¹⁹ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 78.

²⁰ Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 21.

²¹ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 79/80.

²² Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 17.

1815 und 1839 ergriff Paris „eine Welle der Anglomanie“²³. Im Zuge dieser England-Begeisterung kam auch das Dandytum nach Frankreich. Die Franzosen, die während der Revolution geflohen waren und in ihren Jahren in England den „Hype“ um Brummell und das Dandytum hautnah miterlebt hatten, brachten den Dandyismus bei ihrer Rückkehr in ihr Heimatland mit.

Der Typus des Dandy, der sich zwischen 1815 und 1830 in Frankreich verbreitete, unterschied sich von George Brummell jedoch sehr: Während Brummell bestrebt war, einfach und unauffällig gekleidet zu sein, waren die französischen Dandys sehr auffallend und extravagant.²⁴ Rossbach beschreibt diesen Dandyismus folgendermaßen:

„Er war zunächst nur eine oberflächliche Modeerscheinung, eine wichtigtuerische Pose, ein schlechtes Imitat, das in erster Linie aufgrund seiner Exotik gefiel und Verbreitung fand. Im Frankreich dieser Jahre erhielt das Wort „Dandy“ seine abwertende Bedeutung.“²⁵

Es muss auch bedacht werden, dass der französische Dandy anderen Einflüssen ausgesetzt war als der englische: Er hielt in der Epoche der Romantik Einzug in Frankreich und nahm daher romantische Züge an.²⁶

Nachdem das Dandytum in Frankreich Fuß gefasst hatte, „erlebte es eine Transponierung aus der sozialen Sphäre in die künstlerische und geistige.“²⁷ Eine besonders große Rolle spielt der Einzug des Dandy in die Literatur. Anfangs kreierten die Autoren, wie zum Beispiel Balzac, im Rahmen ihrer Gesellschaftsbeschreibungen literarische Entwürfe dieses Dandy-Typus, der auch als „élégant“ oder „lion“ bezeichnet wird: Die dargestellten dandyistischen Figuren zeichnen sich durch ihre auffallende Kleidung und ihre arrogante Haltung aus und fallen dadurch an den gesellschaftlichen Treffpunkten, wie beispielsweise in den Salons oder bei den Pferderennen, auf.

Mit dem Dandy als literarischer Figur, dem Ende der Romantik und der Festigung der bürgerlichen Macht wandelte sich der Dandyismus zum Positiven: Das Dandytum, das in

²³ ebda. S. 14.

²⁴ ebda. S. 14.

²⁵ ebda. S. 14/15.

²⁶ ebda. S. 16.

²⁷ Maurer (1958): Der Spätbürger. S. 159.

Frankreich bis 1830 ausschließlich eine „oberflächliche Modeerscheinung“ und eine „soziale Pose“²⁸ war, entwickelte sich nun

„zu einer Lebensphilosophie, die dem zum Paria gewordenen Schriftsteller und Intellektuellen in seiner existenziellen Revolte gegen die utilitaristische und gewinnorientierte Gesellschaft des XIX. Jahrhunderts als Waffe diente.“²⁹

Die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts waren in der französischen Literatur eine Blütezeit des Dandytums.³⁰ Der Einfluss des Dandytums beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Literatur, sondern es spielte auch für die Philosophie dieser Zeit eine wichtige Rolle.³¹

2.3. Die französischen Theoretiker des Dandyismus

Er waren auch die Franzosen, die begannen, sich theoretisch mit dem Dandytum in seinen kultursoziologischen, historischen und ästhetischen Aspekten auseinanderzusetzen. Die erste nennenswerte Studie in diesem Zusammenhang ist Balzacs „Traité de la vie élégante“, die 1830 erschien. In dieser entwarf Balzac ein „komplexes kulturgeschichtliches Bild des Dandyismus – allerdings noch unter einem anderen Namen, dem der Eleganz.“³²

Zwei weitere französische Autoren, Barbey d’Aurevilly und Baudelaire, verfassten die grundlegenden Arbeiten zum Thema „Dandytum“ und sind bis heute die wichtigsten Theoretiker dieser Kulturererscheinung: Keinem anderen ist es gelungen, die Problematik des Dandytums besser zu erfassen und so anschaulich darzustellen. Darüber hinaus haben die Abhandlungen der beiden wesentlich dazu beigetragen, dass der Dandy von einem sozialen zu einem literarischen Phänomen geworden ist. Nicht zuletzt sind auch diese beiden Theoretiker dafür verantwortlich, dass die negative Konnotation des Begriffs „Dandy“ beseitigt wurde, da sie die Intellektualität und die Spiritualität des Dandy hervorhoben.³³

Jules Barbey d’Aurevilly veröffentlichte 1845 seine Studie „Du Dandysme et de George Brummell“. Barbey d’Aurevilly versucht in diesem Werk, dem Leser seine Konzeption des Dandy näherzubringen, indem er George Bryan Brummell beschreibt, den er selbst in Caen

²⁸ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 17.

²⁹ ebda. S. 17.

³⁰ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 81.

³¹ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 17.

³² ebda. S. 17.

³³ ebda. S. 17.

kennengelernt hat, als dieser seine Glanzzeiten schon hinter sich hatte. Hinterhäuser verweist darauf, dass Barbey d'Aurevilly „auf einer persönlichen, etwa achtjährigen Dandypraxis aufbauen konnte.“³⁴ Richard von Schaukals Ansicht, die er in seinem Vorwort zu der deutschen Übersetzung von Barbey d'Aurevillys Werk darlegt, relativiert jedoch Hinterhäusers Aussage: Sein ganzes Leben lang wollte Barbey d'Aurevilly laut Schaukal ein Dandy sein, doch es gelang ihm nie. Seine lebhaftige Natur verhinderte, dass er mit der ironischen Kühle eines Dandy auftreten konnte. Sein einziger dandyhafter Zug war die Eitelkeit, wobei Schaukal anmerkt, dass richtige Dandys, wie beispielsweise Mérimée, gerade diese ausgezeichnet verbergen konnten.³⁵

Charles Baudelaire setzte sich in verschiedenen Werken mit dem Dandytum auseinander: Von besonders großer Bedeutung ist sein kurzes, aber aufschlussreiches Kapitel „Le Dandy“, ein Teil des Essays „Le peintre de la vie moderne“. Des Weiteren widmete er sich in den „Fusées“ und in „Mon coeur mis à nu“ einzelnen Aspekten des Dandyismus, wie beispielsweise dem Verhältnis des Dandy zur Liebe, zur Sexualität und allgemein zu den Frauen.³⁶ Baudelaires Auseinandersetzung mit dem Dandyismus beschränkt sich jedoch nicht auf diese Werke, sondern diese Problematik beschäftigte ihn sein Leben lang. Wenn man sein Gesamtwerk betrachtet, findet man immer wieder Notizen zu diesem Thema.³⁷ Baudelaire setzte sich nicht nur intellektuell mit dem Dandy auseinander, sondern er lebte auch als solcher.³⁸

Die drei Theoretiker setzten sich zwar alle mit demselben Thema auseinander, doch sie legen die Schwerpunkte auf unterschiedliche Aspekte: Balzac betont am stärksten das äußere Erscheinungsbild und dessen Eleganz, die er als „Ausdruck [...] einer umfassenderen geistigen und sozialen Position deutet“³⁹. Wie bereits erwähnt, baut Barbey d'Aurevillys Auseinandersetzung auf der Biographie Brummells auf. Er setzt seinen Akzent auf die Beschreibung der Charaktereigenschaften des Typus des Dandy und geht auf die soziokulturellen Bedingungen des Dandytums ein. Baudelaire hebt einzelne Charakterzüge

³⁴ Hinterhäuser (1977): *Fin de siècle. Gestalten*. S. 84.

³⁵ Schaukal, Richard von: Einleitung. In: Barbey d'Aurevilly, Jules A.: *Vom Dandytum und von G. Brummell*. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard von Schaukal. München [u. a.]: Georg Müller 1909, S. III-XXXIII. S. XXIII.

³⁶ Gnüg, Hiltrud: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler 1988. S. 15.

³⁷ Hinterhäuser (1977): *Fin de siècle. Gestalten*. S. 88.

³⁸ Maurer (1958): *Der Spätbürger*. S. 160.

³⁹ Gnüg (1977): *Kult der Kälte*. S. 16.

des Dandy wie die Spiritualität und seine Affektkontrolle hervor.⁴⁰ Sowohl Barbey d'Aurevilly als auch Baudelaire entwerfen eine geschichtliche Konzeption des Dandytums, wobei die Ausführung Baudelaires soziologisch präziser ist.⁴¹

3. Existenzielle Aspekte des Dandytums

3.1. Die ästhetische Selbstinszenierung

Den Dandy auf sein elegantes Auftreten und seine Kleidung zu reduzieren wäre fatal, doch sein Bedürfnis nach Selbststilisierung und sein Wunsch, sich durch sein Aussehen von den anderen abzusetzen, sind dennoch Aspekte, die man nicht übergehen kann.

Entscheidend ist, dass die Vertreter des Dandytums das Triviale und das Durchschnittliche ablehnen und dies durch ihre von der „Normalmode“ abweichende Kleidung ausdrücken. In der heutigen Gesellschaft existieren auch zahlreiche Jugendgruppen, die versuchen, durch schrille und extravagante Kleidung aufzufallen und sich so gegen die gesellschaftlichen Normen aufzulehnen.⁴² Der Dandy bedient sich bei seiner ästhetischen Selbstinszenierung jedoch anderer Mittel: Er hält sich an Brummells Devise, laut der sich die Kleidung durch Unauffälligkeit auszeichnen sollte.⁴³ So verzichtet der Dandy zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zu der aristokratischen Oberschicht der vergangenen Jahrhunderte auf pompöse Garderobe mit reichen Verzierungen und Spitzen, sondern bevorzugt schlichte, dunkle Kleidung.⁴⁴

Das Streben des Dandy nach äußerlicher Vollkommenheit ist aber keineswegs oberflächlich, sondern sein Äußeres ist vielmehr ein Spiegel seines Inneren. Das Äußere fungiert als Ausdruck der aristokratischen Überlegenheit des Geistes. Das Ziel des Dandy ist es, als Gesamtkunstwerk aufzutreten, das sich durch die äußerliche Perfektion und bestimmte innere Werte auszeichnet, auf die ich im folgenden Kapitel eingehen werde:

„Er [=Brummell] war in seiner Weise ein grosser Künstler, nur war seine Kunst nicht auf ein bestimmtes Fach beschränkt und ward nicht von Fall zu Fall ausgeübt. Sie war sein Leben selbst, das beständige Flimmern der Fähigkeiten, die nie zur Ruhe kommen im Menschen, der

⁴⁰ ebda. S. 16.

⁴¹ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 88.

⁴² Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 9.

⁴³ Jesse (1983): The life of George Brummell. S. 537.

⁴⁴ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 13.

geschaffen ist, mit seinesgleichen zu leben. Er gefiel durch seine Person, wie andre durch ihre Werke gefallen.“⁴⁵

Der Dandy widmet sein ganzes Leben der Erfüllung dieses Ideals. Mann zufolge führe ein Dandy, wenn man davon ausgeht, dass nur freie Produktion als Tätigkeit gesehen wird, ein absolut untätiges Leben und sei sich dessen durchaus bewusst. Seine Stellung in der Welt ist der eines Kunstwerkes sehr ähnlich. Darüber hinaus erreicht der Dandy dieselbe Wirkung wie ein Kunstwerk: Seine Existenz „als abgerundetes, zweckfreies Kunstwerk entzieht sich jeder Vermischung mit dem Leben.“ Diese Wirkung führte beispielsweise bei Brummell dazu, dass er bewundert und nachgeahmt wurde.⁴⁶

3.2. Der facettenreiche, tiefgründe Charakter des Typus des Dandy

Barbey d’Aurevilly schenkt seine Aufmerksamkeit nicht nur dem faszinierenden Äußeren des Dandy, sondern er war vor allem darauf bedacht zu zeigen, dass sich hinter dieser schönen Fassade noch viel mehr verbirgt:

„Die Geister, die an den Dingen immer nur die geringfügigste Seite ins Auge fassen, bilden sich ein, Dandytum sei vor allem die Kunst der Kleidung, eine glückliche und kühne Herrschaft auf dem Gebiet des Anzugs, der äusserlichen Eleganz. Sicherlich gehört das dazu, aber der Dandy ist weit mehr. [...] Der Dandysme ist eine ganze Art zu sein, und man ist nicht Dandy bloss im äusserlichen, körperlich Sichtbaren.“⁴⁷

Es stellt sich die Frage, was die Art des Dandy ausmacht. Barbey d’Aurevilly führt an, dass die oberste Devise eines Dandy „nil admirari“ sei.⁴⁸ Der Dandy bleibt in jeder Lebenssituation ruhig und ungerührt. Er verabscheut Gefühlsausbrüche und überschwängliches Verhalten. Dabei spielen seine Reflektiertheit und sein rationales Denkvermögen eine zentrale Rolle, wodurch es ihm gelingt, seine Affekte zu kontrollieren und nicht im Augenblick zu leben. Er bewahrt durch diese Affektkontrolle seine Freiheit gegenüber dem Dasein und ist dadurch seinen Mitmenschen überlegen.⁴⁹ Sowohl Barbey d’Aurevilly als auch Baudelaire leiten daraus ab, dass der Dandy als Vertreter eines modernen Stoizismus gesehen werden kann. Der „Dandystoizismus“ unterscheidet sich jedoch grundlegend von dem antiken Stoizismus.

⁴⁵ Barbey d’Aurevilly, Jules A.: Vom Dandytum und von G. Brummell. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard von Schaukal. München [u. a.]: Georg Müller 1909. S. 72.

⁴⁶ Mann, Otto: Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne. Vom Verfasser überarbeitete Neuauflage. Heidelberg: Wolfgang Rothe 1962. S. 12.

⁴⁷ Barbey d’Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 16/17.

⁴⁸ ebda. S. 43.

⁴⁹ Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 39.

Der antike Stoizismus war positiv besetzt. Die Stoiker der Antike wollten durch Abhärtung und Überlegenheit das Negative der Außenwelt überwinden, um Freiheit zur Verwirklichung der menschlichen Bestimmung zu erlangen. Der Dandy vertritt hingegen eine stoische Haltung, um sich vor dem Negativen der Außenwelt zu schützen.⁵⁰ Barbey d'Aurevilly beschreibt diese Grundlage des Stoizismus des Dandy folgendermaßen:

„Der Dandysme bringt die Ruhe der Antike mitten in die moderne Beweglichkeit; aber die Ruhe der Alten kam aus der Harmonie ihrer Fähigkeiten und der Fülle eines mit Leichtigkeit entfalteten Lebens, während die Ruhe des Dandy die Pose eines Geistes ist, der durch viele Ideen hindurchgegangen sein muss und zu sehr angewidert ist, sich für irgend etwas zu erwärmen.“⁵¹

Die emotionale Unbeweglichkeit und die Unnahbarkeit dienen aber nicht nur als Schutzmechanismus, sondern sie resultieren auch aus dem dandyistischen Streben nach Unabhängigkeit: Er ist darauf bedacht, auf niemanden angewiesen und so unabhängig wie möglich zu sein. Auch Barbey d'Aurevilly betont dieses Unabhängigkeitsbedürfnis des Dandy:

„Ich habe es schon früher gesagt, aber man kann es nicht oft genug wiederholen: was den Dandy ausmacht, ist die Unabhängigkeit.“⁵²

Dieses Verlangen nach vollkommener Unabhängigkeit kann man als Folge seiner Angst sehen, sich selbst zu verlieren und so den anderen ausgeliefert zu sein.⁵³

Die Kälte, die Gruenter als „Kernmacht des Dandys“⁵⁴ bezeichnet, wird aus dem Vorsatz geboren, sich nicht rühren zu lassen. Baudelaire sieht die Schönheit des Dandy vor allem in dieser kühlen Miene und Haltung begründet. Er beschreibt diese Schönheit, die vorwiegend im Ausdruck der Kälte liegt, folgendermaßen:

„Als glimme da ein Feuer, das sich höchstens andeutet, das zwar auflodern könnte, sich dessen jedoch enthält.“⁵⁵

⁵⁰ Mann (1962): Der Dandy. S. 41.

⁵¹ Barbey d'Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 43.

⁵² ebda. S. 63.

⁵³ Schickedanz, Hans-Joachim: Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus. Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2000. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 66). S. 18.

⁵⁴ Gruenter (1952): Formen des Dandysmus. S. 187.

⁵⁵ Baudelaire (1989): Der Dandy. S. 245.

Der Dandy umgibt sich mit einer Aura der Undurchschaubarkeit und verbirgt sich hinter der Maske der Kälte, um eine Distanz zu seinen Mitmenschen zu schaffen und unangreifbar zu bleiben.⁵⁶

Obwohl der Dandy stets seine Unbewegtheit bewahrt, will er immer Überraschungen hervorrufen,⁵⁷ was ihm mithilfe von Impertinenz und Unberechenbarkeit gelingt. Diese Wirkung erlangt der Dandy nicht nur durch seine ästhetische Originalität und seine kalte Ausstrahlung, sondern auch dank seiner Worte. Der Dandy beherrscht die Kunst der Unterhaltung: Unverschämtheit und Grazie halten sich bei ihm die Waage, und er kann durch seine Worte, seine Stimme, seine Gesten und Blicke den Gesprächspartner zugleich abstoßen und anziehen.⁵⁸ Barbey d’Aureville verweist in diesem Zusammenhang auf die große Bedeutung der Ironie:

„Die Ironie ist eine Begabung, die alle andern entbehrlich macht. Sie verleiht dem Menschen die Züge der Sphinx, die die andern wie ein Geheimnis immer in Atem halten und wie eine beständige Gefahr beunruhigen. Nun, Brummell besass diese Gabe, und er bediente sich ihrer derart, dass er die Eigenliebe eines jeden, auch indem er ihr schmeichelte, zu Eis gerinnen liess und die tausend Interessen eines Gesprächs, das die ängstliche Achtsamkeit der Eitler aus den Niederungen gewöhnlicher Plauderei emporhebt, noch zu verdoppeln vermochte.“⁵⁹

Die Ironie stellt im Dandytum jedoch niemals eine vulgäre, grobe Handlung dar, sondern sie bleibt ein „verwegener, provozierender, geistig-gesellschaftlicher Akt“⁶⁰. Einerseits ist sie eine Waffe, die die Menschen verletzt, andererseits verleiht sie dem Dandy rätselhafte Undurchschaubarkeit, die fasziniert und durch die er sein Publikum in seinen Bann zieht.⁶¹

All diese Charaktereigenschaften machen den Dandy aus und sie stellen in ihrer Gesamtheit den Schlüssel zur Macht des Dandy dar: Ihm gelingt es, nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Arroganz, kühlen Ausstrahlung, Impertinenz und Ironie seine Mitmenschen in seinen Bann zu ziehen und daher die Macht über sie zu gewinnen.

3.3. Der Dandy und die Frauen: Die Liebe als Bedrohung

⁵⁶ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 30.

⁵⁷ Barbey d’Aureville (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 43.

⁵⁸ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 30.

⁵⁹ Barbey d’Aureville (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 75.

⁶⁰ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 86.

⁶¹ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 30.

Die Liebe ist mit dem beschriebenen stoischen Selbstentwurf des Dandy nicht vereinbar, da sie, auch wenn sie sich auf das reine sinnliche Begehren beschränkt, den Dandy bedroht, weil sie seine Unbeweglichkeit und somit seine geistige Überlegenheit ins Wanken bringt. Brummell, der Dandy schlechthin, ließ sich nicht einmal auf flüchtige Affären ein und konnte somit seine aristokratische Überlegenheit bewahren.⁶²

„Lieben, selbst im niedrigsten Sinne des Wortes, begehren, heisst immer auch abhängig, Sklave des Verlangens sein. Arme, die dich noch so zart umschlingen, sind doch eine Kette. [...] Dieser Sklaverei ist Brummell entgangen.“⁶³

Es existieren jedoch zwei Anekdoten, die davon berichten, dass er zweimal versucht gewesen sein soll, das Ideal der aristokratischen Überlegenheit für die Liebe aufzugeben, doch er konnte der Versuchung dann letztendlich doch widerstehen.⁶⁴ Neben der Tatsache, dass die Liebe die Unabhängigkeit und die Ungerührtheit des Dandy bedroht, nennt Barbey d'Aurevilly seine Eitelkeit als Grund dafür, dass sich Brummell niemals mit Frauen eingelassen hat. Brummell, den er als „Hero der Eitelkeit“⁶⁵ bezeichnet, ließ nicht zu, dass seine Eitelkeit mit einer anderen zusammenstieß.⁶⁶

Diese Einstellung der Dandys, wie Barbey d'Aurevilly sie beschreibt, hält jedoch die Frauen nicht davon ab, sie zu begehren. Gerade weil sie sie ablehnen und durch ihre Leidenschaftslosigkeit unnahbar und kalt wirken, werden sie zum Objekt weiblicher Begierde. Der Dandy ist sich seiner Wirkung und der daraus resultierenden Macht über die Frauen durchaus bewusst und genießt die Aufmerksamkeit, ohne dass er seine distanzierte Haltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht aufgibt.⁶⁷

Durch Baudelaires Darstellung wird jedoch klar, dass das Verhältnis des Dandy komplexer und widersprüchlicher ist, als es Barbey d'Aurevilly beschreibt: Im Gegensatz zu Brummell, der bei Barbey d'Aurevilly als gefeit gegenüber der Leidenschaft erscheint, ist sich der Baudelairesche Dandy der Reizbarkeit seiner Sinne, seiner Leidenschaft und der seelischen Schmerzen, die durch Liebe verursacht werden können, durchaus bewusst. Baudelaire vergleicht in den „Fusées“ die Liebe mit der Folter: Auch wenn beide Partner einander

⁶² Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 50.

⁶³ Barbey d'Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 55.

⁶⁴ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 78.

⁶⁵ Barbey d'Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 15.

⁶⁶ ebda. S. 55.

⁶⁷ Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 51.

scheinbar im gleichen Ausmaß begehren und lieben, ist einer der beiden doch ruhiger und weniger besessen als der andere. Demnach übernimmt einer die Rolle des Henkers, der andere die des Opfers. Baudelaire übte in seinem Leben beide Funktionen aus.

Obwohl die Versuchung groß ist, soll sich der Dandy jedoch nicht darauf einlassen, da der Dandy durch die Passion die Kontrolle über sich verliert und so seinen spirituellen Selbstentwurf gefährdet.⁶⁸ Die Frau verkörpert jedoch die erotische Versuchung und kann auch einen Dandy durch ihre Schönheit und ihre Reize in ihren Bann ziehen. Daraus resultiert ein ambivalentes Verhältnis zum Eros: Einerseits wünscht sich auch der Dandy, sich seiner Lust hinzugeben und sich in erotischer Ektase selbst zu vergessen, andererseits strebt er danach, seinem geistigen Ideal treu zu bleiben und die Selbstkontrolle nicht zu verlieren.⁶⁹

Trotz der Anerkennung dieser Anziehung der Frau stellt Baudelaire sie auch als dem Dandy weit unterlegenes Wesen dar. In einer Notiz schreibt er über die Frauen, dass diese vulgär und daher das Gegenteil des Dandy seien. Die Frau sei die bloße Verkörperung der Natur und, wenn man nur diesen Aspekt betrachtet, abstoßend.⁷⁰ Natur ist in diesem Zusammenhang nichts Positives, sondern mit Animalität gleichzusetzen. Man kann allgemein sagen, dass Dandys die „reine Natur“ keineswegs schätzen und sie als Rückfall in die Barbarei sehen. Daher kann in ihren Augen eine Frau erst ästhetisch sein, wenn diese ihre Animalität mit schöner Kleidung, Schmuck und Schminke verbirgt.⁷¹

3.4. Der Dandy und die Gesellschaft

3.4.1. Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Dandyismus

Schon Barbey d'Aurevilly stellt fest, dass der Dandyismus nicht die Erfindung Brummells oder eines anderen Mannes sei, sondern das Ergebnis eines bestimmten Zustandes der Gesellschaft.⁷² Sowohl Baudelaire als auch Barbey d'Aurevilly beziehen die gesellschaftliche Situation als wichtigen Faktor für die Entstehung des Dandytums in ihre Abhandlung ein, doch sie setzen andere Schwerpunkte. Barbey d'Aurevilly stellt das Dandytum als ein

⁶⁸ ebda. S. 60/61.

⁶⁹ ebda. S. 63/64.

⁷⁰ Ihrig (1988): Literarische Avantgarde und Dandyismus. S. 39.

⁷¹ Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 57.

⁷² Barbey d'Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 38.

spezifisch englisches Phänomen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts dar, während Baudelaire es als umfassende und zeitgenössische Kulturerscheinung beschreibt.

Barbey d'Aurevilly hebt die Wichtigkeit der englischen Gesellschaft für den Dandyismus hervor: Das Dandytum sei „im Genie der englischen Rasse selbst begründet“⁷³ und daher werde in Frankreich niemals ein Dandy, der Brummell das Wasser reichen kann, geboren werden. Die „high society“ Englands in der Regency-Zeit wird als gesellschaftliche Klasse beschrieben, die strikten Anstands- und Verhaltensregeln unterworfen ist. Aus dieser Situation heraus resultiert ihre Langeweile und ihr Wunsch nach Abwechslung und Unterhaltung. Die „Brummell-Euphorie“ entsteht demzufolge, weil er durch das gleichzeitige Respektieren und Übertreten der gesellschaftlichen Konventionen frischen Wind in die Oberschicht Englands bringt.

Baudelaire definiert das Dandytum hingegen nicht ausschließlich als englische Kulturerscheinung, sondern als ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, das sowohl von den Auswirkungen der Französischen Revolution als auch von der zunehmenden Industrialisierung und der damit Hand in Hand gehenden Verbürgerlichung und Demokratisierung geprägt ist.⁷⁴ Er kündigt in seiner Abhandlung den Übergang zum Fin de siècle und zur Dekadenz bereits an:⁷⁵ Das Dandytum wird als Phänomen einer Übergangsepoche von der Aristokratie zur Demokratie definiert. Der Dandy tritt in dieser Zeit auf und ist bestrebt, eine neue Adelsherrschaft, eine Aristokratie des Geistes und des Geschmacks, zu gründen und wird zum Hero dieser Zeit des Verfalls.⁷⁶ Baudelaire vergleicht den Dandy in dieser Funktion mit der untergehenden Sonne:

„Der Dandysmus ist eine untergehende Sonne; wie das sinkende Gestirn ist er prächtig, ohne Wärme und voller Melancholie.“⁷⁷

Der Dandy lehnt sich gegen seine Zeit, in der die Kultur im Begriff ist zu verfallen, auf und erhebt sich über sie, indem er als Repräsentant der Aristokratie fungiert. Das aristokratische Ideal geht zwar in dieser Zeit verloren, doch das ändert nichts daran, dass es nach wie vor hoch geschätzt wird. Dennoch handelt es sich bei dem Typus des Dandy um einen Vertreter der Moderne, da er, obwohl er sich der Vergangenheit zuwendet, die gegenwärtige Situation

⁷³ ebda. S. 18.

⁷⁴ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 28.

⁷⁵ ebda. S. 24.

⁷⁶ Baudelaire (1989): Der Dandy. S. 244.

⁷⁷ ebda. S. 244.

scharfsinnig erfasst und aufgrund der Erkenntnis, dass es sich um eine Zeit des Verfalls handelt, im Vergangenen Zuflucht sucht.⁷⁸

3.4.2. Das widersprüchliche Verhältnis zur Gesellschaft

Aufgrund dieser aristokratischen, stoischen und ästhetisierenden Lebenshaltung, mit der sich der Dandy gegen die Zeitumstände und die zeitgenössische Gesellschaft auflehnt, wird wiederholt von einem Aufstand des Dandy gesprochen: Während Barbey d'Aurevilly noch nicht explizit von Revolte spricht, verleiht Baudelaire dem Dandy einen „Charakter des Widerspruchs und der Auflehnung“⁷⁹. Diese These wird in der modernen Forschungsliteratur zum Dandytum immer wieder aufgegriffen: Hinterhäuser spricht beispielsweise vom „Aufstand der Dandies“⁸⁰ und beschreibt diesen. Des Weiteren erwähnt Gruenter im Zusammenhang mit dem Dandytum den „Haß auf die Gesellschaft“⁸¹. Hinterhäuser und Gruenter sind nur zwei von vielen, die die Meinung vertreten, dass der Dandy der Gesellschaft oppositionell gegenübersteht.

Es muss jedoch auch bedacht werden, dass die Gesellschaft einen für den Dandy unentbehrlichen Faktor darstellt: Einerseits strebt der Dandy danach, Gefallen zu erregen. Um diese Wirkungsabsicht zu realisieren, benötigt der Dandy ein Publikum, damit er sich in Szene setzen kann.⁸² Andererseits versucht der Dandy, Überraschungen hervorzurufen, was ihm durch Provokation und Verachtung gelingt.⁸³ Er verachtet die bürgerliche Gesellschaft und die von ihnen vertretenen Werte und will sich über deren Vulgarität erheben. Der Dandy greift die Bürger und deren Konventionen jedoch nicht unmittelbar an, sondern unterminiert sie elegant und in verhüllter Weise und bleibt so für die Gesellschaft akzeptabel.⁸⁴

Baudelaire beschreibt die Losung des Dandy als „Leben und Sterben vor dem Spiegel“. Die Gesellschaft fungiert für den Dandy als solcher. In den Augenblicken, in denen der Dandy ohne diesen, also ohne sein Publikum, ist, ist er ein Nichts. Erst die Menschen, denen er sich

⁷⁸ Mann (1962): Der Dandy. S. 58 .

⁷⁹ Baudelaire (1989): Der Dandy. S. 243/244.

⁸⁰ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 77-106.

⁸¹ Gruenter (1952): Formen des Dandysmus. S. 189.

⁸² Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 22/24.

⁸³ Hansen, Klaus P.: Anbiederung des Dandy. In: Pfister, Manfred (Hg.): Alternative Welten. München: Fink 1982. (Texte und Untersuchungen zur englischen Philologie 12). S. 252.

⁸⁴ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 29/ 31.

entgegenstellt, machen ihn zu dem, was er ist.⁸⁵ Die Funktion der Gesellschaft als Spiegel hebt auch Neumeister hervor, wobei er den Dandy mit der mythologischen Figur Narziss vergleicht:

„Dieser wird zum Narziß, der zum Spiegel nicht mehr die einsame Quelle, sondern die Menge hat.“⁸⁶

Es ist daher sinnvoll, die Widersprüchlichkeit der Stellung des Dandy zur Gesellschaft als Beschreibungskategorie anzuerkennen: Der Dandy „verachtet gleichfalls die Umwelt, ohne sie doch entbehren zu können“⁸⁷.

Aufgrund der beschriebenen Abhängigkeit von der Gesellschaft sucht der Dandy die Nähe zu dieser. Er ist also nichtsdestotrotz eine soziale Person und pflegt zahlreiche soziale Kontakte, wobei diese zum größten Teil sehr oberflächlich und für ihn nur Mittel zum Zweck sind. Die Orte, an denen er seine sozialen Kontakte pflegt, sind in erster Linie Clubs und Salons, in denen das Prinzip „sehen und gesehen werden“ an erster Stelle steht.⁸⁸

Obwohl sowohl der Barbeysche Dandy Brummell als auch der französische Dandy dasselbe widersprüchliche Verhältnis zur Gesellschaft haben, nehmen sie dort jeweils eine andere Stellung ein: Brummell wird trotz oder gerade wegen seiner Haltung zum Vorbild der gesellschaftlichen Oberschicht, und die obersten Adeligen Englands unterstützen ihn. Der französische Dandy ist hingegen ein gesellschaftlicher Außenseiter, der nicht wie Brummell auf eine „schützende soziale Umhüllung“⁸⁹ vertrauen kann. Der Grund dafür sind die anderen sozialgeschichtlichen Verhältnisse in Frankreich: Der Dandy setzt sich in Frankreich der „geist- und kunstfeindlichen Herrschaft der Masse“⁹⁰ mit seiner ästhetischen Lebenshaltung entgegen. Demzufolge kann man erst im Zusammenhang mit dem Dandy Baudelaires von der oben erwähnten „Revolte des Dandy“ sprechen.⁹¹

4. Das Dandytum im Fin de siècle

⁸⁵ Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte. Essays. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²⁴2001. S. 45.

⁸⁶ Neumeister (1973): Der Dichter als Dandy. S. 68.

⁸⁷ Mann (1962): Der Dandy. S. 45.

⁸⁸ Schickedanz (2000): Ästhetische Rebellion. S. 20.

⁸⁹ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 87

⁹⁰ ebda. S. 88.

⁹¹ ebda. S. 88.

Die gesellschaftlichen Bedingungen änderten sich in der Epoche, die sowohl aus chronologischen als auch aus inhaltlichen Gründen als Fin de siècle bezeichnet wird: Nachdem der deutsch-französische Krieg beendet worden war und die Folgen des Krieges nicht mehr spürbar waren, boomte die Wirtschaft in den führenden europäischen Ländern, und in diesem Zusammenhang setzte auch die Urbanisierung ein. Viele profitierten von dieser Entwicklung und erlangten rasch großen Reichtum. Diese „Neureichen“ waren darauf bedacht, ihren Wohlstand offen zur Schau zu stellen, und daher entstand ein neues „High life“. Die Mitglieder dieser neuen „High society“ lehnten sich an die vom Adel entwickelten Lebensformen an. Hinterhäuser beschreibt diese Entwicklung so:

„Noch einmal [...] reißt die Aristokratie, die Baudelaire ein paar Jahrzehnte zuvor als „chancelante et avilie“ halb totgesagt hatte, das Szepter im „Reich des Geschmacks“ an sich, der nun freilich, da nicht mehr von einer homogenen und stilbewußten Gesellschaftsschicht getragen, nicht mehr eo ipso ein „guter Geschmack“ ist.“⁹²

Diese soziogeschichtlichen Umstände beeinflussten das Dandytum unmittelbar: Der Dandy nahm nicht mehr die Stellung des französischen Dandy als auflehrender Außenseiter ein, sondern er wurde wieder – wie Brummell – von der Gesellschaft hoch geschätzt. Viele Dandys waren reich, andere wurden von Gönnern finanziert. Das Dandytum dieser Zeit war stark von dem Snobismus beeinflusst, und es war nicht mehr, wie es Barbey d’Aurevilly und Baudelaire dargestellt hatten, eine eigenständige Kunstform.⁹³

4.1. Der Dandy als literarische Gestalt in der gesamteuropäischen Jahrhundertwendeliteratur

Der Dandy, der bis zu dieser Zeit in der Gesellschaft und vereinzelt in der französischen und englischen Literatur eine Rolle gespielt hat, gewinnt in dieser Epoche in der gesamten europäischen Literatur an Bedeutung und wird zu einer Lieblingsfigur des Fin de siècle. Dieser literarische Typus des Dandy ähnelt zwar dem klassischen Dandy, wie ihn Baudelaire beschreibt, doch er wird durch neue Eigenschaften angereichert.⁹⁴ Um dies zu verstehen, muss man die Zeitumstände und die damit zusammenhängende und in dieser Epoche vorherrschende Dekadenzbewegung genauer betrachten.

⁹² ebda. S. 91/92.

⁹³ ebda. S. 92/95.

⁹⁴ ebda. S. 102.

Am Ende des Jahrhunderts waren eine Untergangsstimmung und das Bewusstsein des Verfalls der eigenen Zivilisation vorherrschend. Dieses Gefühl schwang im Ausdruck „Fin de siècle“ mit und verband ihn von Anfang an mit dem Begriff der Dekadenz.⁹⁵ Das Wort „Décadence“ war zuerst negativ konnotiert und anfangs ausschließlich auf den Untergang des Imperium Romanum bezogen.⁹⁶ Durch Montesquieu und Rousseau wurde der Terminus dann in seiner pejorativen Bedeutung in den politischen und kulturellen Diskurs eingeführt und für den Verfall und Niedergang kultureller Werte verwendet. In der Romantik diente der Begriff auch in seiner negativen Bedeutung zur Bezeichnung bestimmter französischer Literatur.⁹⁷ Baudelaire verwendete als Erster „Dekadenz“ in seinem Essay über Edgar Allan Poe nicht als negativ konnotiertes Wort. In der Folgezeit wurde der Begriff „Dekadenz“ in Frankreich zu einem positiv gemeinten Terminus, während er in Deutschland zumindest des Öfteren als wertneutrale Periodenbezeichnung verwendet wurde. In diesem Sinne bezieht sich der Begriff vor allem auf das Endzeitgefühl dieser Epoche, das unmittelbar mit Melancholie und Pessimismus verbunden ist. Von besonderer Bedeutung war zu dieser Zeit Arthur Schopenhauers Philosophie, der das Leiden als die unvermeidliche Konsequenz des Lebenswillens darstellt, worauf eine Sympathie für den Tod resultiert. Die Untergangsstimmung war omnipräsent und der Verfall in allen Formen faszinierte, was in der Literatur zu einer Vorliebe für Krankheiten und den Tod führte. Die typischen Figuren waren daher kränkelnde Schwächlinge. Darüber hinaus stieg das Interesse für Träume, Phantasie, Neurosen und Psychosen.⁹⁸

Aufgrund dieses Einflusses wird der Dandy im Fin de siècle ebenfalls zu einer dekadenten Figur: Rossbach zufolge verschmilzt die Figur des Dandy im Fin de siècle immer öfter mit der des dekadenten Ästheten. Das Streben nach ästhetischer Vollkommenheit und die stoische Lebenshaltung hat der dekadente Dandy mit dem Baudelaireschen Typus gemein, doch der Schönheits- und Ich-Kult tritt in dieser Epoche in Verbindung mit einem tiefen Pessimismus auf,⁹⁹ was folgende Beschreibung dieser Dandy-Figur zeigt:

⁹⁵ Soerensen, Bengt A. (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: Beck 2002. (Beck'sche Reihe 1217) S. 117.

⁹⁶ Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München: Beck 1986. S. 17.

⁹⁷ Schickedanz (2000): Ästhetische Rebellion. S. 23.

⁹⁸ Soerensen (2002): Geschichte der deutschen Literatur. S. 118/119.

⁹⁹ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 19.

„Blasiert und leidend blieb er in allen Lebenslagen gelassen, da letzten Endes unbeteiligt und nur auf seine Wirkung bedacht.“¹⁰⁰

Der Dandy-Ästhet strebt nicht danach, sich der Dekadenz der Gesellschaft durch seine ästhetische Selbstinszenierung entgegenzustellen und diese so zu überwinden, sondern er akzeptiert den Verfall als Gesetzmäßigkeit. Er versucht nicht wie der Dandy Baudelaires mit Hilfe seines Ästhetizismus und seiner geistigen Überlegenheit Macht über die Gesellschaft zu gewinnen, sondern er flieht vor dem von ihm als geistlos empfundenen gesellschaftlichen Leben. Er zieht sich in die Einsamkeit zurück und widmet seine ganze Aufmerksamkeit der Kunst, der Literatur und der Schönheit.¹⁰¹ Die Gesellschaft fungiert also nicht länger als der Spiegel des Dandy. Der dekadente Dandy tritt außerdem nicht mehr als Hero auf, der sich durch seine aristokratische Überlegenheit auszeichnet, sondern als kränklicher, schwacher und feminisierter Mann.¹⁰²

Des Weiteren stilisieren die Autoren des Fin de siècle die Dandys oft zu Vertretern des Hedonismus, der charakteristisch für diese Epoche ist.¹⁰³ Weitere Aspekte des dekadenten Dandytums sind die Ablehnung der Natur und die daraus folgende Künstlichkeit ihres Lebens. Diese lassen sich auf Baudelaire zurückführen, aber der dekadente Dandy-Ästhet treibt den Ästhetizismus Baudelaires ins Extrem und verfällt so einem Künstlichkeitsfanatismus.¹⁰⁴ Dies äußert sich auch in seiner Sicht auf Frauen, denn er ist ein Bewunderer „der Schönheit kunstwürdiger, kunstspiegelnder Frauen.“¹⁰⁵ Er schätzt die Frauen nur dann, wenn sie ihre Natürlichkeit kunstvoll durch Schmuck, Schminke und geschmackvolle Kleidung verbergen.¹⁰⁶

Der französische Autor Joris-Karl Huysmans schuf mit seinem Des Esseintes, dem Protagonisten des Werks „A rebours“, den Inbegriff des dekadenten Dandy-Ästheten: Des Esseintes ist das letzte Mitglied einer durch Inzucht geschwächten Familie, der keine sozialen Kontakte mehr pflegt und sich ausschließlich seiner ästhetischen Neigung widmet.¹⁰⁷ Ein weiterer Dandy-Ästhet ist Lord Henry, der Titelheld von Oscar Wildes Roman „The picture of

¹⁰⁰ Soerensen (2002): Geschichte der deutschen Literatur. S. 120.

¹⁰¹ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 19.

¹⁰² ebda. S. 139.

¹⁰³ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 98.

¹⁰⁴ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 141.

¹⁰⁵ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 99.

¹⁰⁶ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 141.

¹⁰⁷ ebda. S. 19/20.

Dorian Grey“. Durch dieses Werk gewann der Dandyismus in England, dem Geburtsland des Dandytums und der Heimat des berühmtesten Dandy, wieder an Bedeutung.¹⁰⁸

Neben diesen Dandy-Ästheten tritt in der Literatur des Fin de siècle eine weitere Variation des traditionellen Dandy auf: ein Mann, der zwar dandyistische Eigenschaften und Charakterzüge aufweist, doch der seine ganze Energie für die Eroberung von Frauen verwendet. Bei dieser Figur wird der Dandyismus mit dem Donjuanismus kombiniert. Ein Beispiel für diesen Dandy-Typus ist Marqués de Bradomín, der Protagonist des vierteiligen Werkes „Sonatas“ von dem Spanier Valle-Inclán.¹⁰⁹

Neben den Kombinationen mit dem dekadenten Ästheten und dem Don-Juan-Typus kommt es noch zu weiteren Überlappungen mit Repräsentationsfiguren des Fin de siècle, wie zum Beispiel mit dem Typus des Flaneurs und dem des Bohémien. Laut Krobb unterstreichen diese Überlappungen mit den anderen typischen Figuren den besonderen Status des Dandy im Typenspektrum der modernen Welt.¹¹⁰

5. Der Typus des Dandy im deutschsprachigen Raum

Das Dandytum gilt primär als französisches und englisches Phänomen. Während das Dandytum in England und in Frankreich blühte, stellte der Dandy in Deutschland eine befremdende und missverstandene Figur dar. Der Grund dafür waren die fehlenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für das Dandytum: In England existierte eine feudale Hofkultur, in Frankreich bildete sich zur Zeit des Rokoko eine aristokratische Gesellschaft heraus. Das nachreformatorische Deutschland wies jedoch keine große höfische Tradition auf. Aufgrund der beschriebenen Abhängigkeit des Dandy von der Gesellschaft ist sie die Voraussetzung seiner Existenz. In Deutschland konnte das Dandytum also nicht Fuß fassen, da es, wie Goethe bereits festgestellt hatte, keine Gesellschaft hatte.¹¹¹ Der Einzug des Dandytums in die deutschsprachige Literatur wurde vorerst durch die vorherrschenden

¹⁰⁸ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 98.

¹⁰⁹ ebda. S. 100/101.

¹¹⁰ Krobb, Florian: „Denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinung“. Über Richard von Schaukals „Andreas von Balthesser“ und die „Eindeutschung“ des Dandy. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 3/4. Kassel: Richard-von-Schaukal-Gesellschaft 2000, S. 89-112. S. 93.

¹¹¹ Gruenter (1952): Formen des Dandysmus. S. 195.

literarischen Konventionen verhindert: Es war eine klassische-romantische Auffassung von Subjekt und Individuation, von Künstlertum und Autorenschaft vorherrschend. Die Ideale der Authentizität und der Gemeinschaft, die im Bildungsroman präsentiert wurden, standen im Mittelpunkt. Der Ich-Kult und die Künstlichkeit des Dandy widersprachen diesen Werten.¹¹²

Obwohl das Dandytum im deutschsprachigen Raum zuerst nicht besonders produktiv war, sind dennoch zwei Personen, die als Vertreter des Dandytums gelten, zu nennen: der österreichische Fürst Kaunitz und der sächsische Fürst von Pückler-Muskau.¹¹³ Fürst von Pückler-Muskau veröffentlichte 1830 sein Werk „Briefe eines Verstorbenen“, das Ihrig zufolge die wichtigste deutschsprachige Quelle des Dandytums darstellt.¹¹⁴ Er beschreibt einen englischen Dandy, wobei er keine Rücksicht auf die Unkenntnis des deutschen Lesers bezüglich des Dandytums nimmt, sondern von einer selbstverständlichen Mitwisserschaft des deutschen Lesers ausgeht. Die Existenz dieser beiden Vertreter des Dandytums, die als Reaktion auf die außerdeutschen Trends zu deuten ist, kann man als die erste „Welle“ des Einzugs des Dandytums in den deutschsprachigen Raum sehen.¹¹⁵

Erst im Rahmen der Dekadenzliteratur, in der die Figur des Dandy eine wichtige Rolle spielte, und der damit einhergehenden Beschäftigung mit der französischen und englischen Moderne kam es auch im deutschsprachigen Raum zu einer Thematisierung des Dandyismus. Die Dekadenzbewegung konnte erst durch die Vermittlungshilfe von Hermann Bahr, einem Bewunderer der französischen Literatur, in Deutschland und in Österreich Fuß fassen. In Deutschland beschränkte sich die Dekadenz auf einige wenige Autoren, wie zum Beispiel Stefan George und Thomas Mann. In Österreich bildete sich hingegen eine literarische Gruppe heraus: Die wichtigsten Vertreter der Dekadenzliteratur dieser Gruppe waren Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Richard von Schaukal, Stefan Zweig, Leopold von Andrian und Hugo von Hofmannsthal.¹¹⁶

6. Schnitzlers Anatol: Der dekadente Dandy als typische Figur der Fin de siècle-Literatur

¹¹² Krobb (2000): Schaukal und das Dandytum. S. 100.

¹¹³ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 103.

¹¹⁴ Ihrig (1988): Literarische Avantgarde und Dandysmus. S. 11.

¹¹⁵ Krobb (2000): Schaukal und das Dandytum. S. 91.

¹¹⁶ Schickedanz (2000): Ästhetische Rebellion. S. 24.

6.1. Der Einakter-Zyklus „Anatol“

„Anatol“ zählt zu Schnitzlers Frühwerken. Das Verfassen der „Anatol“-Einakter dauerte drei Jahre. Den Beginn seiner Arbeit hatte Schnitzler selbst im Jahr 1888 mit dem Einakter „Anatols Hochzeitsmorgen“, dem letzten Teil des Zyklus, angesetzt.¹¹⁷ Die weiteren Einakter schrieb er bis zum Jahre 1891, wobei anzumerken ist, dass sie nicht in der Reihenfolge entstanden waren, in der sie publiziert wurden. Im Jahr 1893 erschien schließlich der siebenteilige „Anatol“-Zyklus im Verlag des Berliner Bibliographischen Bureau. Die Einakter „Das Abenteuer seines Lebens“ und „Anatols Größenwahn“, ein alternatives Ende, wurden ebenso wie das Fragment „Süßes Mädels“ nicht in den Zyklus aufgenommen. Diese Szenen wurden erst posthum veröffentlicht.¹¹⁸ Am Anfang des Werks stand ein Prologgedicht von Hugo von Hofmannsthal, für das er noch das in seinen Anfangsjahren gängige Pseudonym Loris verwendete.

„Anatol“ ist eins von Schnitzlers bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten Stücken. Es wurde sowohl auf deutsch- als auch auf fremdsprachigen Bühnen zahlreiche Male aufgeführt und auch verfilmt.¹¹⁹ Der Erfolg „Anatols“ war für Arthur Schnitzler eine Last und ein Segen zugleich: Die Figur des Anatols verfolgte ihn noch lange, und er wurde oft auf dieses Stück reduziert, weshalb er sich auch später von ihm distanzierte.¹²⁰ Im Jahr 1931, kurz vor seinem Tod, musste Arthur Schnitzler die niederschmetternde Bilanz ziehen, dass von allen seinen Stücken nur „*Anatol u Liebelei* ernstliche Marktwerte vorstellen“.¹²¹

Schnitzlers Verhältnis zu diesem Werk war jedoch nicht nur aufgrund des Erfolgs, sondern von Anfang an ambivalent. Er war mit großen Teilen des Werks unzufrieden und äußerte

¹¹⁷ Polt-Heinzl, Evelyne/ Schwentner, Isabella: Vorbemerkung. In: Schnitzler, Arthur: Anatol. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Evelyne Polt-Heinzl und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Gerhard Hubmann, Bd. 1. Wien: De Gruyter 2012, S. 1-14. S. 1.

¹¹⁸ Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co. 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17653). S. 44.

¹¹⁹ Keller, Ursula: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt am Main: Fischer ²2000. S. 100.

¹²⁰ Neun, Oliver: Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zur Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften: Reihe Literaturwissenschaft 490). S. 11.

¹²¹ Brief Arthur Schnitzlers an Heinrich Schnitzler vom 28. Jänner 1931. In: Schnitzler, Arthur: Briefe 1913-1931. Frankfurt am Main: Fischer 1984. S. 759.

seinen Missmut immer wieder.¹²² So vermerkte er beispielsweise am 27. 10. 1901 in seinem Tagebuch Folgendes:

„Begreife sehr den Widerwillen mancher Leute gegen Anatol.“¹²³

Darüber hinaus trugen auch schlechte Kritiken zu Schnitzlers teils negativer Einstellung zu diesem Werk bei. Es wurde ihm vorgeworfen, dass das Werk zu wenig Tiefe und zu wenig Moral habe.¹²⁴ „Anatol“ wurde von den meisten früheren Kritikern ausschließlich als Beitrag zur „l'art pour l'art“- Bewegung gesehen, wobei nicht beachtet wurde, dass es durchaus inhaltlich Tiefe besitzt.¹²⁵ Erst im Rahmen der literarischen Kanonisierung wurde die Tiefgründigkeit anerkannt, die sich unter der trivialen Oberfläche verbirgt. Man kann sagen, dass seine triviale Seite durchaus einen Aspekt des Werks darstellt,¹²⁶ doch dass man die zweite Ebene des Stücks, die „skeptisch-grüblerische Seite [...], seine tristitia“¹²⁷, nicht übersehen darf. Der kritische Aspekt des Werks wurde erst in der modernen Forschung betont. Rieckmann fasst die Ergebnisse der Literaturwissenschaft zusammen und beschreibt die im „Anatol“ enthaltene Kritik folgendermaßen:

„In der neueren Schnitzler-Forschung wird „Anatol“, wie überhaupt das Frühwerk Schnitzlers, nicht als Affirmation, sondern als kritische Diagnose einer psychischen Befindlichkeit gesehen, die zumeist mit der „impressionistischen“ Weltanschauung in Zusammenhang gebracht wird.“¹²⁸

Beim Verfassen der Einakter lehnte sich Schnitzler nach eigenen Aussagen an die französischen Novellen und Komödien an, die er in den 80er Jahren gelesen hatte. Er verweist in seiner Biographie explizit auf die Dialognovellen von Halévy, „Monsieur et Madame Cardinal“, die als Vorbild für „Anatols Hochzeitstag“ fungieren.¹²⁹ Des Weiteren sind die zeitgenössischen französischen Boulevardkomödien von besonders großer

¹²² Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. Königstein: Athenäum 1985. S. 151.

¹²³ Schnitzler, Arthur: Tagebucheintrag vom 27.10.1901. In: Lindgren, Irène: „Seh'n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!“. Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Irène Lindgren. Frankfurt am Main/ Wien [u. a.]: Peter Lang 2002, S. 112.

¹²⁴ Keller (2000): Böser Dinge hübsche Formel. S. 100.

¹²⁵ Rieckmann (1985): Aufbruch in die Moderne. S. 155.

¹²⁶ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S.54.

¹²⁷ Offermanns, Ernst L.: Texte und Materialien zur Interpretation. In: Schnitzler, Arthur: Anatol. Anatol-Zyklus – Anatols Größenwahn – Das Abenteuer seines Lebens. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1964, S. 146-201. (Komedia. Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart. Texte und Materialien zur Interpretation 6). S. 194.

¹²⁸ Rieckmann (1985): Aufbruch in die Moderne. S. 154/ 155.

¹²⁹ Offermanns (1964): Materialien zur Interpretation. S. 164.

Bedeutung für den Einakter-Zyklus.¹³⁰ Der Name Anatol ist aus einer solchen französischen Komödie entnommen, wie Schnitzler selbst in einem Interview mit der „Leipziger Abendpost“ erzählt.¹³¹ Außerdem weist „Anatol“ Merkmale des Boulevardtheaters auf, wie zum Beispiel die Fixierung auf persönliche Erlebnisse.¹³²

Der Inhalt des Werks lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Es werden sieben Liebesepisoden des dekadenten Dandy und Lebemanns Anatol gezeigt. Auf den ersten Blick ist neben der Hauptfigur Anatol Max das einzige verbindende Element zwischen den Szenen, da die Geliebten ständig wechseln.¹³³ Max' eigene Bedürfnisse und Probleme werden nicht thematisiert, da die Dialoge des Werks nur um Anatol kreisen.¹³⁴ Max fungiert als Anatols „alter ego“, als sein zweites Unterbewusstes: Er ist der nachdenkende Teil, dessen Funktion es ist, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen und die Illusionen des Protagonisten zu zerstören.¹³⁵ Im Laufe der Lektüre wird jedoch klar, dass bestimmte Interaktionsfiguren immer wieder auftauchen und Anatol immer an demselben Verhaltensmuster festhält. Im Mittelpunkt der Diskussionen steht die Treue bzw. die Untreue des Partners bzw. der Partnerin, wobei Anatol nicht aus den in den vorigen Beziehungen begangenen Fehlern lernt, sondern sich lieber in Illusionen flüchtet. Keller folgert daraus, dass in diesem Werk die „Mechanik des Immergleichen“¹³⁶ vorherrscht. Im Stück gibt es also keine Entwicklung.

6.2. Die autobiographischen Züge des Werks und Schnitzlers dandyistische Charakteristika

¹³⁰ Urbach, Reinhard: Schnitzler- Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler 1974. S. 42.

¹³¹ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 84.

¹³² ebda. S. 84.

¹³³ Keller (2000): Böser Dinge hübsche Formel. S. 103/ 104.

¹³⁴ Valk, Thorsten: Anatol. Impressionistisches Lebensgefühl und existenzieller Orientierungsverlust. In: Kim, Hee-Ju und Günter Saße(Hg.): Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co. 2007, S. 19-31. (Reclams Universal-Bibliothek 17532). S. 27.

¹³⁵ Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1831. Aus dem Italienischen von Karin Krieger. München: Verlag C. H. Beck 1999. S. 55.

¹³⁶ Keller (2000): Böser Dinge hübsche Formel. S. 104.

Schnitzler wurde bereits von seinen Zeitgenossen mit der Figur des Anatol identifiziert, und diese Gleichsetzung des literarischen Ichs mit dem Autor-Ich existiert auch in der heutigen Forschungsliteratur.¹³⁷ Diese Annahme ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Schnitzler gestand dies selbst indirekt ein, indem er seiner Hauptfigur den Namen „Anatol“ gab, den er selbst als Pseudonym für seine früheren dichterischen Versuche verwendet hatte. Er zog diesen Decknamen heran, da sein Vater um seinen Ruf als Mediziner besorgt war und ihn daher dazu brachte. Sogar ihm nahestehende Leute neigten dazu, ihn mit der Figur des Anatol zu identifizieren.¹³⁸ So schrieb beispielsweise Else Singer auf einen Brief an ihn „Anatol“, was ihn dazu bewegte sich zu rechtfertigen:

„Ich bin *nicht* Anatol. Ich hab wohl auch manches von ihm – gottlob auch manches andre, und von ihm [...] gottlob nicht alles.“¹³⁹

Obwohl sich Schnitzler von dieser Einschätzung distanziert, enthält der Einakter-Zyklus „Anatol“ zahlreiche Aspekte, die eine unmittelbare biographische Nähe zu Schnitzlers Leben aufweisen. Anatol weist zahlreiche Charaktereigenschaften auf, die auch Schnitzler selbst eigen waren: Neben der „inneren Flatterhaftigkeit“¹⁴⁰, von der der Protagonist beherrscht wird und die auch der Autor selbst bei allen Entscheidungen an den Tag legte, sind beide vergnügungssüchtig und ständig auf der Suche nach Liebesabenteuern, durch die sie jedoch nicht die erhoffte Befriedigung erlangen.¹⁴¹ Des Weiteren spiegeln Anatols Liebesbeziehungen teilweise detailgetreu die Schnitzlers wider, zum Beispiel ist die Thematisierung der Affären Anatols mit einer verheirateten Frau eine Anspielung auf Olga Weissnitz.¹⁴² Das Verhalten Anatols in Beziehungen erinnert vor allem in Bezug auf die krankhafte Eifersucht sehr an das Schnitzlers. Dieser wurde beispielsweise in der Beziehung zu Marie Glümer von Eifersuchtsanfällen gequält.¹⁴³ Darüber hinaus verarbeitet Schnitzler in diesem Werk auch seine psychologischen Erkenntnisse und Interessen. Schnitzler wandte beispielsweise selbst die Technik der Hypnose an, Anatol benutzt in dem Einakter „Frage an das Schicksal“ eben diese Methode.¹⁴⁴

¹³⁷ Farese (1999): Schnitzler. Ein Leben in Wien. S. 50/51.

¹³⁸ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 115.

¹³⁹ Brief Schnitzlers an Else Singer vom 12. Dezember 1894. In: Schnitzler, Arthur: Briefe 1875-1912. Frankfurt am Main: Fischer 1981. S. 242/243

¹⁴⁰ Farese (1999): Schnitzler. Ein Leben in Wien. S. 52.

¹⁴¹ ebda. S. 51/52.

¹⁴² Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 119.

¹⁴³ ebda. S. 120

¹⁴⁴ ebda. S. 75/76

Trotz dieser eindeutigen Parallelen zwischen dem Werk und dem Leben Schnitzlers gibt es Forscher, die sich gegen die Gleichsetzung Schnitzlers mit Anatol aussprechen. Fritsche vertritt beispielsweise die Meinung, dass dem „Anatol“-Zyklus keineswegs ein „autobiographischer Charakter zukäme“¹⁴⁵. Er erkennt lediglich an, dass die Handlung und die Gestalten in der Welt der Jeunesse dorée im Wien der Jahrhundertwende wurzeln, die Schnitzler sehr genau kannte, da er selbst ein Repräsentant dieser war.¹⁴⁶ Aufgrund der vielen Fakten des Werks, die mit Schnitzlers Leben übereinstimmen, und der Tatsache, dass einige Passagen des „Anatol“ fast wortwörtlich aus Schnitzlers Tagebuchbüchern übernommen worden sind, muss man jedoch annehmen, dass es sich bei dem „Anatol“-Zyklus um ein autobiographisches Bekenntnis des Autors handelt und Anatol somit als „Projektionsfläche [...] und selbstkritisches Spiegelbild“¹⁴⁷ des Autors fungiert.

Wie bereits erwähnt, weist der dekadente Dandy Anatol viele Charaktereigenschaften Schnitzlers auf. Es stellt sich die Frage, ob der Literat ebenfalls dandyistische Züge besitzt. Ein solcher lässt sich bezüglich seines Verhaltens feststellen: Dieses ist stilisiert und von Inauthentizität geprägt, was typisch für einen Dandy ist. Zu diesem posierten Verhalten kam noch dessen Ästhetisierung des Äußeren dazu.¹⁴⁸ Schnitzler selbst spricht in diesem Zusammenhang in seinem autobiographischen Werk „Jugend in Wien“ von seiner äußeren Wandlung zum „Snob“ im Übergang zu seiner Militärzeit.¹⁴⁹ Die ästhetische Selbstinszenierung und das gesteigerte Interesse für einen ausgewählten Kleidungsstil zeichnen jedoch nicht nur einen Snob, sondern auch einen Dandy aus. Zu dieser Zeit war er ebenfalls darauf bedacht, immer unbewegt zu bleiben, und war somit ein Vertreter des Dandystoizismus¹⁵⁰, was folgende Aussage von ihm beweist:

„Wenn auch die Herzen nach den uralten Gesetzen der Liebe und Eifersucht zucken mochten, die Wimpern rührten sich nicht. Das gehörte mir zur Eleganz.“¹⁵¹

Ein weiterer typisch dandyhafter Aspekt Schnitzlers war die Kälte, von der seine Beziehungen beherrscht waren. Weder die Freundschaften zu seinen Schulkameraden noch

¹⁴⁵ Fritsche, Alfred: Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. Bern: Herbert Lang 1974. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 98). S. 85.

¹⁴⁶ ebda. S. 85.

¹⁴⁷ Fliedl (2005): Arthur Schnitzler. S. 74.

¹⁴⁸ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 64.

¹⁴⁹ Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Wien [u. a.]: Molden 1968. S. 326.

¹⁵⁰ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 64.

¹⁵¹ Schnitzler (1968): Jugend in Wien. S. 250.

die späteren Beziehungen zu seinen Schriftstellerkollegen zeichneten sich durch Innigkeit oder Tiefe aus, sondern es handelte sich vielmehr um oberflächliche Kontakte. Dieselbe Kälte legte er bei seinen Verhältnissen mit Frauen an den Tag.¹⁵²

Man kann also sagen, dass vor allem der junge Schnitzler Züge eines Dandy aufwies. Dennoch kann man ihn nicht vorbehaltlos als Dandy bezeichnen: Schnitzler war ein sehr skeptischer Mensch, der die Welt aus einem naturwissenschaftlichen Blickwinkel betrachtete.¹⁵³ Trotz seinem Hang zur Extravaganz und zu posiertem Verhalten in seinen jungen Jahren waren seine Bemühungen nie ausschließlich auf seine Person gerichtet. Im Gegensatz zum Dandy war es nie Schnitzlers Ziel, sein Leben zu einem Kunstwerk zu erheben, sondern er konzentrierte sich auf seine literarischen Werke.¹⁵⁴

6.3. Anatol als dekadenter Dandy

Anatol entspricht nicht dem Typus des klassischen Dandy, wie ihn Baudelaire beschreibt, doch er weist Züge von diesem auf. Darüber hinaus sind ihm zahlreiche Charakteristika des dekadenten Mannes eigen: Wie alle dekadenten Figuren ist er feinnervig und kränklich. In seiner Wahrnehmung sind die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Illusion, zwischen Wahrheit und Lüge fließend. Trotz seiner ständigen Jagd nach Liebesabenteuern ist er einsam und verfällt oft in einen melancholischen Zustand.¹⁵⁵ Anatol kann man also als eine Variante des Typus des Dandy, den dekadenten Dandy, kategorisieren. Offermanns sieht diese Form des Dandytums als typisches Produkt der Fin de siècle-Stimmung in Wien:

„Anatol ist in seiner aristokratischen, metaphysischen und sozialen Vereinzelung, mit seinem Ennui, seiner kultivierten Morbidez, der Selbstinszenierung und -stilisierung eines nervösen Ästhetizismus die wienerische Spielart des Dandys, genauer, seiner nihilistischen Verfalls- und Endform, des *décadents*, völlig unheroisch freilich, bürgerlicher, gemütlicher als die westeuropäischen Muster.“¹⁵⁶

Anatol ist also ein Vertreter der österreichischen Variante des Dandytums. Der österreichische Dandy zeichnet sich im Gegensatz zu den anderen europäischen Dandys

¹⁵² Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S.64/ 65.

¹⁵³ Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Schnitzlers. S. 9.

¹⁵⁴ Grusková, Anna: Leichtsinniger Melancholiker. Ein Beitrag zur Typologie des mitteleuropäischen Dandys. In: <http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Library/gruskova.htm> (26.01.2012). S. 1.

¹⁵⁵ Fritsche (1974): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 82.

¹⁵⁶ Offermanns (1964): Materialien zur Interpretation. S. 165.

nicht durch seine Extravaganz und seine Exzentrik, sondern vielmehr durch seine „passiv-elegische“¹⁵⁷ Art aus.

Der Protagonist ist eine typische Figur des Fin de siècle, einer Zeit des Übergangs und des Verfalls. Somit nimmt er dieselbe Position wie der Baudelairesche Dandy ein, der als Reaktion auf die Verfallserscheinungen in der Übergangszeit zwischen Aristokratie und Demokratie beschrieben wird. Der Dandy will laut Baudelaire eine „neue Art der Adelherrschaft gründen“, mit der er sich dieser Zeit des Verfalls entgegensetzt. Diese kann aber nur als das „letzte heroische Sichaufbäumen“ gesehen werden, da auch sie schließlich von der Demokratie zerstört wird.¹⁵⁸

6.3.1. Anatols posiertes Auftreten

Anatols Verhaltensweisen besitzen dramatische, pathetische Züge.¹⁵⁹ Diese zeigen sich beispielsweise in dem Einakter „Episode“, als Anatol Max seine Erinnerungsstücke bringt und Folgendes hinzufügt:

„Hier bringe ich dir meine Vergangenheit, mein ganzes Jugendleben: nimm es bei dir auf.“¹⁶⁰

Ein weiteres Beispiel stellt Anatols theatralische Aufforderung, Else solle mit ihm fliehen, in „Agonie“ dar:

„Fliehe mit mir – Ja? – Mit mir – in eine andere Stadt – in eine andere Welt – ich will mit dir allein sein!“¹⁶¹

Die Frauen fallen auf Anatols Spiel herein und erkennen nicht, dass sein Verhalten nicht authentisch, sondern vorgespielt ist. Die schauspielerischen Elemente spielen also bei dessen Interaktionen eine zentrale Rolle. Diese theatralische Gebärde dient für Anatol als Schutzmechanismus. Anstatt sich der Wirklichkeit zu stellen und sein wahres Ich zu präsentieren, flüchtet er in die Pose.¹⁶² Als Dandy verbirgt er sich hinter einer Maske und schafft somit die Distanz zu seinen Mitmenschen.

¹⁵⁷ Fliedl (2005): Arthur Schnitzler. S. 76.

¹⁵⁸ Baudelaire (1989): Der Dandy. S. 244.

¹⁵⁹ ebda. S. 66.

¹⁶⁰ Schnitzler, Arthur: Anatol. Berlin: Verlag des Bibliographischen Bureaus 1993. S. 46.

¹⁶¹ Schnitzler (1993): Anatol. S. 111

¹⁶² Offermanns (1964): Materialien zur Interpretation. S. 178.

6.3.2. Anatols vielseitiger Charakter

Ein dandyhaftes Charakteristikum Anatols stellt seine Blasiertheit dar.¹⁶³ Schnitzler definiert die Blasiertheit in einem Brief an Olga Waissnitz folgendermaßen:

„Blasirt sind die, welche stets den Typ hinter der Individualität wittern. Nie kann ihnen das entgehen. Sie sind mit etwas geistig längst zu Ende, während sie im realen Sinne noch mitten drin stehn. Daher ewige Hast und ewige Müdigkeit. Sie empfinden das Elend des Lebens am tiefsten. Sie lassen sich nicht zum Besten halten durch den Wechsel der Gestalten! Ihre stete Empfindung, auf gut wienerisch – Eh schon wissen! –“¹⁶⁴

Anatol ist im Schnitzlerschen Sinne blasiert, indem er in allem den Typus sieht und auch sich selbst nicht ausschließt, was folgende Aussage beweist:

„Dort in der... `kleinen Welt` giebt` es ja keine speziellen Fälle – eigentlich auch in der großen nicht – Ihr seid ja Alle so typisch! [...] Es ist ja nichts Beleidigendes – durchaus nicht! – Ich bin ja auch ein Typus!“¹⁶⁵

Des Weiteren zeichnet er sich durch innere Kälte aus, die er jedoch mithilfe seines expressiven Verhaltens verbirgt.¹⁶⁶ Diese Kälte zeigt sich in seiner Unfähigkeit, sich auf ernsthafte Beziehungen einlassen zu können, und in seinem fehlenden schlechten Gewissen, wenn er seine Geliebten hintergeht.

Außerdem interessiert Anatol sich nur für sich selbst und ist äußerst ichbezogen. Er lässt sich nicht auf seine Mitmenschen ein, nur er selbst steht im Mittelpunkt seines Interesses. Er denkt nur an sich und spricht auch nur über sich und Themen, die mit seiner Lebenswelt in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen.¹⁶⁷ Die Dialoge aller Einakter kreisen also um Anatol und spiegeln so seine Egozentrik wider.¹⁶⁸

Einen weiteren Charakterzug Anatols stellt seine Eitelkeit dar. Max verwendet den Begriff „Eitelkeit“ in Bezug auf den Freund:

„Max: Ist das nur Eitelkeit?“

¹⁶³ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 65.

¹⁶⁴ Brief Schnitzlers an Olga Waissnitz vom 27. Mai 1890. In: Schnitzler, Arthur/ Waissnitz, Olga: Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel. Wien [u. a.]: Verlag Fritz Molden 1970. S. 207.

¹⁶⁵ Schnitzler (1993): Anatol. S. 58.

¹⁶⁶ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 66.

¹⁶⁷ Keller (2000): Böser Dinge hübsche Formel. S. 120.

¹⁶⁸ Valk (2007): Impressionistisches Lebensgefühl. S. 27.

Anatol: Und wenn? – Du weißt schon wieder ganz genau, daß Eitelkeit ein Fehler ist, nicht – ?“¹⁶⁹

Er stellt an dieser Stelle des Werks in Frage, dass die Eitelkeit etwas Negatives sei. Diese Auffassung von Eitelkeit stimmt mit der Barbey d’Aurevillys überein, demzufolge das Dandytum die Frucht der Eitelkeit und diese das für die Gesellschaft nützlichste aller Gefühle sei, da ein eitler Mensch ständig nach Anerkennung und Beifall strebe.¹⁷⁰ Anatols narzisstische Eitelkeit führt dazu, dass er glaubt, von ihm geliebt zu werden sei für jede Frau etwas Besonderes.

Besonders auffällig ist darüber hinaus sein Bedürfnis, sich von anderen abzusetzen. Dieser Wunsch stellt einen zentralen Aspekt des Dandytums dar und spiegelt sich in Anatols Reaktion auf Max’ Appell, er soll stark sein und gesund werden, wider:

„[...] Es ist ja möglich, daß ich die Fähigkeit dazu hätte; – Mir fehlt aber das weit Wichtigere – das Bedürfnis! – Ich fühle, wieviel mir verloren ginge, wenn ich mich eines schönen Tages ´stark´ fände! ... Es gibt so viele Krankheiten und nur eine Gesundheit -! ... Man muss immer genau so gesund wie die andern – man kann aber ganz anders krank sein wie jeder Andere.“¹⁷¹

Diese Aussage weist darauf hin, dass er an der Schwäche des dekadenten Mannes leidet. Er ist aber keineswegs bereit, diesen Zustand aufzugeben, sondern er fühlt sich in seiner Schwäche wohl. Er sieht diese Kränklichkeit als eine Art Auszeichnung, da sie ihn von seinen gesunden Mitmenschen, der langweiligen Norm abhebt und ihn so zu einem einzigartigen Individuum macht. Diese Bejahung der eigenen Schwäche ist ein typisches Merkmal der Dekadenz.¹⁷²

Anatols Charakter zeichnet sich auch durch ironische Züge aus. Das gesamte Werk ist von seinen ironischen Bemerkungen durchzogen. Er neigt vor allem zur Ironie, wenn er von Frauen spricht. So bemerkt er beispielsweise im Gespräch mit Gabrielle:

„Das ist nur echt weiblich! Und da es echt weiblich ist – ist es ja wahrscheinlich auch höchst vornehm und schön und tief.“¹⁷³

Da Gabrielle die ironische Färbung dieser Bemerkung auffällt, fühlt sich Anatol gezwungen, sich zu rechtfertigen und führt den Grund für seine ironische Haltung an:

¹⁶⁹ Schnitzler (1993): Anatol. S. 104.

¹⁷⁰ Barbey d’Aureville (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 13-15.

¹⁷¹ Schnitzler (1993): Anatol. S. 104.

¹⁷² Rasch (1986): Die literarische Décadence. S. 198.

¹⁷³ Schnitzler (1993): Anatol. S. 36.

„Auch ich war einmal gut – und voll Vertrauen – und es gab keinen Hohn in meinen Worten ... Und ich habe manche Wunde still ertragen – [...] Die ehrlichen Wunden – ja! – Ein ‘Nein’ zur rechten Zeit, selbst von den geliebtesten Lippen – ich konnte es verwinden. – Aber ein ‘Nein’, wenn die Augen hundert Mal ‘Vielleicht’ gesagt – wenn die Lippen hundert Mal ‘Mag sein’ gelächelt – wenn der Ton der Stimme hundert Mal nach ‘Gewiß’ geklungen – so ein ‘Nein’ macht einen – [...] zum Narren ... oder zum Spötter!“¹⁷⁴

Anatol verwendet also nicht nur das Mittel der Ironie, die typische Waffe eines Dandy, sondern er reflektiert und erklärt auch seine ironische Haltung.¹⁷⁵

Abschließend ist in Bezug auf Anatols Charakter zu bemerken, dass er den Typus des Melancholikers verkörpert. Er bezeichnet sich selbst als „leichtsinnigen Melancholiker“¹⁷⁶. Seine Melancholie manifestiert sich in seinem fortwährenden Zustand der Verstimmtheit. Er gibt sich ganz und gar seiner Traurigkeit hin und scheint sich in dieser depressiven Stimmung zu gefallen.¹⁷⁷ So fühlt er sich beispielsweise in der Episode „Frage an das Schicksal“ „nicht glücklich“¹⁷⁸. Dieser schwermütige Charakterzug fällt auch seinen Mitmenschen auf. Baron Diebl redet ihn mit „mein melancholischer Anatol“¹⁷⁹ an. Anatol verfügt auch über ein Schuldbewusstsein und Strafbedürfnis, was Freud als Symptome der Melancholie identifiziert hat.¹⁸⁰ Dieses Schuldgefühl spricht Anatol an und er sieht es selbst in einem unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Melancholie:

„Hatten wir nicht die Verpflichtung, die Ewigkeit, die wir ihnen versprochen, in die paar Jahre oder Stunden hineinzulegen, in denen wir sie liebten? Und wir konnten es nie! nie! – Mit diesem Schuldbewußtsein scheiden wir von jeder – und unsere Melancholie bedeutet nichts als ein stilles Eingeständnis. Das ist eben unsere letzte Ehrlichkeit! –“¹⁸¹

Die Melancholie resultiert aus mehreren Faktoren, wie der Unmöglichkeit des so sehr ersehnten Augenblicksgenusses, die in einem weiteren Kapitel genauer erläutert werden wird. Die melancholischen Züge heben Anatol von seinen lebenslustigen Altersgenossen ab und machen ihn zu einem einzigartigen, komplizierten Charakter.

6.3.2.1. Anatols Reflexivität und die Unmöglichkeit des Augenblicksgenusses

¹⁷⁴ Schnitzler (1993): Anatol. S. 36/37.

¹⁷⁵ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 81.

¹⁷⁶ Schnitzler (1993): Anatol. S. 37.

¹⁷⁷ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 157/158.

¹⁷⁸ Schnitzler (1993): Anatol. S. 13.

¹⁷⁹ Schnitzler, Arthur: Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu. Mit einem Nachwort von Gerhart Baumann. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co. 1997. (Reclams Universal-Bibliothek 8399). S. 99.

¹⁸⁰ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 160.

¹⁸¹ Schnitzler (1993): Anatol. S. 103.

Anatol ist keineswegs der unbeschwerte Lebemann, der sich ohne nachzudenken von einem Abenteuer in das nächste stürzt. Ihm ist es nicht möglich, mit unreflektiertem und unkompliziertem Enthusiasmus sein Leben und seine Affären zu genießen.¹⁸² Einen Grund dafür stellt Anatols Neigung zur ständigen Selbstbeobachtung dar. Er scheint nahezu besessen zu sein, alles in Frage zu stellen und sich selbst und seine Verhaltensweisen in allen Situationen zu reflektieren. Dessen Denken zeichnet sich also durch eine hohe Selbstreflexivität aus.¹⁸³

Schnitzler selbst hat diese Eigenschaft als allgemeine Erscheinung der Moderne empfunden. Indem er Anatol diesen Charakterzug verleiht, macht er ihn also in diesem Aspekt zu einem typischen Vertreter der Wiener Moderne. Diese Reflektiertheit ist nicht nur ein Charakteristikum von Schnitzlers Zeitgenossen, sondern sie spielt auch im Zusammenhang mit dem Dandytum eine zentrale Rolle. Das selbstreflexive Denken ermöglicht es einem Dandy, seine Affekte zu kontrollieren und ständig seine Unbewegtheit zu bewahren.¹⁸⁴

In diesem Sinne ist die Gabe zur ständigen Selbstbeobachtung also eine positiv konnotierte Eigenschaft. Im „Anatol“ wird sie hingegen als Qual dargestellt, da sie der Titelgestalt den unbeschwerten Genuss des Moments verdirbt. Er überhöht das Erlebnis des Augenblicks und lebt ganz in der Manier des impressionistischen Menschen für diesen.¹⁸⁵ Nur die Gegenwart scheint für ihn zu zählen, die Zukunft wird verdrängt. Diese Fixierung auf das Hier und Jetzt verbindet sich mit dem Wunsch nach Rausch und Entgrenzung.¹⁸⁶ Indem Anatol sich von einem Liebesabenteuer in das nächste stürzt, versucht er, möglichst oft den Augenblick höchster Leidenschaft zu inszenieren.¹⁸⁷ Die Jagd nach dem Liebesglück ist also nur der Ausdruck seiner Fixierung auf den Augenblick.

Er sehnt sich nach dem Glück der Naiven, die sich ihren Erlebnissen hingeben können, ohne dass die Reflexion dies verhindert. Rieckmann bezeichnet diesen Wunsch als „Hamlet-Sehnsucht nach der verlorenen Naivität, nach jenem Zustand, in dem die Reflexion nicht

¹⁸² Offermanns (1964): Materialien zur Interpretation. S. 166.

¹⁸³ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 132.

¹⁸⁴ Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 39.

¹⁸⁵ Valk (2007): Impressionistisches Lebensgefühl. S. 22.

¹⁸⁶ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 182/ 185.

¹⁸⁷ Valk (2007): Impressionistisches Lebensgefühl. S. 23.

zwischen den Erlebenden und das Erlebte tritt.“¹⁸⁸ Folgendes Bekenntnis Anatols gegenüber Max belegt dies:

„Ach nein, ich beneide ja doch die Andern! Weißt Du – die Glücklichen, für die jedes Stück Leben ein neuer Sieg ist! – [...] jene andern überwinden spielend, im Erleben selbst; ... es ist für sie ein und dasselbe.“¹⁸⁹

Aber gerade dieser beinahe besessene Versuch, den Augenblick auszukosten, verhindert dessen Genuss.¹⁹⁰ Dieses Problem kannte Schnitzler selbst und beklagte es in Bezug auf einen Abend mit Fanny:

„Als ich schon längst fort war, da fiel mir mit einem Male ein, was ich eigentlich da oben alles hätte fühlen können. – Es ist mir nicht selten so zu Mute, daß mir der Augenblick erst später wieder erscheint und zur Zeit seines wirklichen Daseins ganz verträumt war. –“¹⁹¹

Schnitzler nennt diese Eigenschaft „Perfectomanie“ und definiert sie in einen Brief an Olga Waissnitz folgendermaßen:

„Man empfindet das Gegenwärtige als vergangen. Ich sehe mich z. B. jetzt zehn Jahre später, irgendwo in der Welt, an diesen Moment erinnern, wo ich in einem Zimmer am Ufer des Meeres sitze und an Sie einen Brief schreibe.“¹⁹²

Das Problem der „Perfectomanie“ betrifft auch Anatol und verhindert zusammen mit seinem reflexiven Charakter den Augenblicksgenuss. Der Protagonist ist sich dieses Problems durchaus bewusst, was folgende Aussage belegt:

„Das Episodenhafte der Geschichte kam mir so deutlich zu Bewußtsein. Während ich den warmen Hauch ihres Mundes auf meiner Hand fühlte, erlebte ich das Ganze schon in der Erinnerung. Es war eigentlich schon vorüber.“¹⁹³

Anatols Vergangenheit, die sich wie ein Schleier über die Gegenwart legt, ist ein weiterer Grund, warum das angestrebte Ziel, das Aufgehen im Augenblick, nicht erreicht werden kann. Max erkennt dieses Problem und bezeichnet die Vergangenheit des Friends als „schwere Last“¹⁹⁴, die er ständig mit sich herumschleppt. Anatol ist keineswegs bereit, diesen Umstand zu akzeptieren, und versucht, den Ballast der vergangenen Zeiten loszuwerden. Seine Bemühungen, sich von der Vergangenheit zu lösen, werden in der Szene

¹⁸⁸ Rieckmann (1985): Aufbruch in die Moderne. S. 156.

¹⁸⁹ Schnitzler (1993): Anatol. S. 102/103.

¹⁹⁰ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 183.

¹⁹¹ Schnitzler, Arthur: Tagebucheintrag vom 11. Oktober 1880. In: Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987. S. 87.

¹⁹² Brief Schnitzlers an Olga Waissnitz von August 1988. In: Schnitzler, Arthur/ Waissnitz, Olga: Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel. Wien [u. a.]: Verlag Fritz Molden 1970. S. 144.

¹⁹³ Schnitzler (1993): Anatol. S. 53/54.

¹⁹⁴ ebda. S. 63.

„Episode“ dargestellt. Zu diesem Zweck bringt er Päckchen mit Erinnerungsstücken an seine Geliebten zu Max. Anatols Wunsch, das Vergangene hinter sich zu lassen, wird sogleich als selbsttrügerisch entlarvt¹⁹⁵, indem er selbst anführt, dass er „frei und allein“ sein und ein „neues Leben“ beginnen will, aber nur auf „unbestimmte Zeit“¹⁹⁶. Er gibt nur vor, vergessen zu wollen. Folgende Bitte an Max relativiert seinen Wunsch nach einem Neubeginn:

„[...] du mußt mir gestatten, manchmal zu dir zu kommen, nur um zu wühlen – dann bin ich wieder bei ihnen, dann leben sie wieder, und ich bete sie aufs Neue an.“¹⁹⁷

Nicht nur in diesem Einakter, sondern auch in anderen beschäftigt sich Anatol eindringlich mit seiner Vergangenheit. Aus dieser Allgegenwärtigkeit der Vergangenheit resultiert die Unmöglichkeit des Gegenwartsgenusses.¹⁹⁸

Er wird also aufgrund der immer fortwährenden Selbstreflexion und der Erinnerungen, die wie eine Wolke über ihm schweben, in der beinahe krankhaften Suche nach dem erfüllten Augenblick nie zu seinem angestrebten Ziel gelangen.

6.3.3. Anatols Flucht in die Illusion

Anatol lebt ganz und gar in seiner eigenen Welt und ist ein Meister darin, sich die Sachen zurechtzulegen, wie er will. Er stellt sich nicht der Wirklichkeit, sondern er versucht, sie in allen Situationen zu verschleiern und vor der Wahrheit zu flüchten. Obwohl seine Gedankengänge, wie bereits festgestellt, äußerst reflexiv und kritisch sind, gelingt es ihm oft genug, seine Klarsicht zu verdrängen und in eine Scheinwelt zu flüchten.¹⁹⁹

Paradoxerweise wird gerade Anatol, die Figur, die ihre Augen ständig vor der Wahrheit verschließt, scheinbar auf der Suche nach eben dieser dargestellt. Für ihn liegt der Reiz darin, schlussendlich die ganze Wahrheit herauszufinden, wobei er auch immer die Möglichkeit in Betracht zieht, dass diese Wahrheit auch Lüge sein könnte. Schnell wird jedoch klar, dass dieses Streben nach dem Herausfinden der wahren Umstände nur Schein ist, da er diese eigentlich gar nicht wissen will. Wenn er sich nämlich in der Position befindet, die ganze

¹⁹⁵ Selling, Gunter: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam: Rodopi 1975. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 21). S. 199.

¹⁹⁶ Schnitzler (1993): Anatol. S. 46.

¹⁹⁷ ebda. S. 47.

¹⁹⁸ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 193.

¹⁹⁹ Offermanns (1964): Materialien zur Interpretation. S. 169.

Wahrheit zu kennen, müsste er sich dem daraus resultierenden Problem stellen, wozu er nicht gewillt ist.²⁰⁰

Bereits in dem ersten Einakter des Zyklus „Frage an das Schicksal“ wird Anatols Wunsch, die Wahrheit zu erfahren, als Fiktion entlarvt. Er wird von den Gedanken an eine mögliche Untreue seiner Freundin Cora gequält. Nachdem er diese hypnotisiert hat, könnte er ohne Probleme herausfinden, ob sie ihn wirklich betrügt. Indem er vorgibt, keine passende Formulierung zu finden, die ausschließt, dass Cora nicht die ganze Wahrheit preisgibt, gelingt es ihm, die Frage zu vermeiden. Es wird klar, dass er die Wirklichkeit verleugnet und lieber in der Rolle des betrogenen Liebhabers, die er sich selbst zugedacht hat, verweilt.²⁰¹ Er bevorzugt den Schwebezustand zwischen Wahrheit und Lüge, da er so seine Illusion aufrechterhalten und sich der Selbsttäuschung hingeben kann.²⁰² Anatols Flucht in die Illusion fungiert für ihn als Schutzmechanismus und Möglichkeit, das Leben zu bewältigen. Wenn die Wirklichkeit droht, seine Illusion zu zerstören, versinkt er in Melancholie.²⁰³

In diesem Punkt weicht das Wesen Anatols wesentlich von dem des Baudelaireschen Dandy ab. Dieser Typus des Dandy erfasst scharfsinnig die ihn umgebende Wirklichkeit, und aufgrund der Erkenntnis, dass er in einer Zeit des Verfalls lebt, stellt er sich dieser mit der von ihm vertretenen Aristokratie des Geistes und des Geschmacks entgegen.²⁰⁴ Die Tatsache, dass Anatol vor der Wirklichkeit in die Illusion flieht und er eine zwischen Wahrheit und Lüge schwankende Figur ist, weist vielmehr auf seine dekadenten als auf seine dandyistischen Züge hin.²⁰⁵

6.3.4. Anatols Stimmungswelt

Die Stimmung stellt für Anatol einen lebensnotwendigen Faktor dar, da er ein Empfindungsmensch ist. Er ist als Impressionist ständig bestrebt, eine Kongruenz zwischen

²⁰⁰ Trunk, Melitta: Das Tragikomische bei Arthur Schnitzler am Beispiel „Anatol“. Diplomarbeit. Univ. Klagenfurt 1979. S. 69.

²⁰¹ Aspetsberger, Friedbert: Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert. Frankfurt am Main: Athenäum 1987. (Literatur in der Geschichte - Geschichte in der Literatur 14). S. 20.

²⁰² Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 90.

²⁰³ Keller (2000): Böser Dinge hübsche Formel. S. 106.

²⁰⁴ Baudelaire (1989): Der Dandy. S. 244.

²⁰⁵ Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 82.

der Umgebung und seinem Inneren zu schaffen. Anatol passt sich jedoch nicht an die Stimmung seiner Umwelt an, sondern diese ist für ihn grundsätzlich herstellbar.

Kierkegaard beschreibt die Stimmung als Element mit einer ästhetischen Existenzweise in ihrem Zusammenhang mit der impressionistischen Lebensform für den Augenblick folgendermaßen:

„In der Stimmung ist die Persönlichkeit [...] zugegen, aber sie ist dämmernd zugegen. Wer ästhetisch lebt, der sucht nämlich, so sehr es nur möglich ist, in der Stimmung ganz und gar aufzugehen, er sucht sich ganz in ihr zu bergen, so daß in ihm nichts übrig bleibt, das nicht mit in die Stimmung hineingebeugt werden könnte, denn solch ein Rest wirkt stets störend, und ist ein Fortdauerndes, das ihn zurückhalten möchte. Je mehr also die Persönlichkeit in der Stimmung hindämmert, um so mehr ist das Individuum dem Augenblick hingegeben, und dies wiederum ist der zutreffende Ausdruck für die ästhetische Existenz: sie ist im Augenblick.“²⁰⁶

Die Stimmung übernimmt für Anatol die Funktion, dem Augenblick Dauer zu verleihen. Die Dinge, die er als Erinnerung an seine Abenteuer aufbewahrt und in dem Einakter „Denksteine“ Max präsentiert, dienen dazu, die Vergänglichkeit zu überwinden, da er sie jederzeit heranziehen kann, um die Stimmung, die während des jeweiligen Liebesabenteuers vorgeherrscht hat, wieder heraufzubeschwören.²⁰⁷ Die Stimmung als ästhetisches Prinzip impliziert jedoch auch einen trügerischen Aspekt, da diese keineswegs der Wirklichkeit entspricht, sondern manipuliert ist. Die Stimmung fungiert als Medium seiner Selbsttäuschung. Ihre Fragwürdigkeit stellt Schnitzler in dem Einakter „Episode“ heraus: Anatol schildert das für ihn magische Abenteuer mit Bianca, das vor allem durch die von dem Licht der grün-roten Ampel und dem Klavierspiel erzeugten Stimmung zu etwas Besonderem geworden ist. Als eben diese jedoch am Schluss plötzlich hereintritt, stellt sich heraus, dass diese Stimmung nur für ihn von besonderer Bedeutung gewesen ist und die Liebesnacht zu etwas Unvergesslichem gemacht hat, denn Bianca kann sich nicht einmal mehr genau daran erinnern und verwechselt Anatol mit einem anderen.²⁰⁸ Durch die Stimmung verändern sich also Anatols Erinnerungen und werden zu etwas rein Subjektivem.²⁰⁹

²⁰⁶ Kierkegaard, Sören: Entweder/Oder. Zweiter Teil. Übers. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Eugen Dietrichs Verlag 1957. S. 244/245.

²⁰⁷ Rieckmann (1985): Aufbruch in die Moderne. S. 157.

²⁰⁸ Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. Figur-Situation-Gestalt. In: Scheible, Hartmut (Hg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München: Fink 1981, S. 12-33. S. 22.

²⁰⁹ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 197.

Die Anatol umgebenden Dinge fungieren als Requisiten zur Erzeugung der jeweiligen Stimmung. Offermanns erläutert dies folgendermaßen:

„Die natürliche Welt der Dinge, der Tages- und Jahreszeiten wird nicht im ganzen angenommen, sondern selektiv. Wie aus einem Arsenal von Requisiten holt sich *Anatol* für seine Selbstinszenierung die passenden Versatzstücke hervor und stattet damit die Bühne seines manipulierten Scheinlebens aus.“²¹⁰

Er wählt die Straßen und Räume für seinen Aufenthalt aus, wie er sie als Dekoration gerade braucht. Anatol geht dabei so weit, dass er seine gesamte Umwelt inklusive der mit ihm agierenden Menschen auf Requisiten zum Erschaffen seiner Stimmungswelt reduziert. Auch das Interieur der Räume und sogar die bestimmten Tageszeiten werden zu Stimmungsträgern. Da die äußere Stimmung für Anatol mit seiner Gemütslage übereinstimmen muss, sucht er als Melancholiker eine Atmosphäre, die seine Schwermut widerspiegelt. Die für diese Grundstimmung passende Tageszeit ist der Abend, besonders die Abenddämmerung. So spielen sieben der acht Szenen am Abend.²¹¹ Das Ambiente ist von dunklen Farben beherrscht. Dem zu Rot und Grün gebrochenen und gedämpften Licht schreibt Anatol einen besonderen Stimmungswert zu.²¹² Bei dieser äußeren Stimmung, die er sucht und die seine Melancholie widerspiegelt, handelt es sich um die typische dekadente Stimmung des *Fin de siècle*. Der Schauplatz ist mit Ausnahme der Szene „Weihnachtseinkäufe“, die in einer Wiener Einkaufsstraße spielt, immer ein Zimmer, zum Beispiel jenes von Anatol.²¹³ Landschaften und Natur werden kaum erwähnt. Nur in dem Einakter „Anatols Größenwahn“ ist Anatol von der freien Natur umgeben und erfreut sich an dieser, doch bei dieser Szene handelt es sich nur um ein alternatives Ende, das nicht in den Zyklus aufgenommen worden ist. Dass Anatol den Aufenthalt in geschlossenen Räumen oder in den Einkaufsstraßen der Großstadt der freien Natur vorzieht, ist typisch dandyistisch. Die „artistische Selbststilisierung“ des Dandy steht im Gegensatz zur Natur, weshalb diese den Dandy befremdet und er sie daher meidet.²¹⁴

Anatols Fixierung auf die Stimmung kann als Element seiner ästhetischen Existenz und der damit einhergehenden ästhetizistischen, impressionistischen Lebens- und Weltsicht gesehen

²¹⁰ Offermanns (1964): Materialien zur Interpretation. S. 171.

²¹¹ ebda. S. 171.

²¹² Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 92.

²¹³ Kühnelt, Harro H.: Österreich - England/ Amerika. Abhandlungen zur Literatur-Geschichte. Wien/München: Verlag Christina Brandstätter 1986. S. 135/ 136.

²¹⁴ Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 42.

werden.²¹⁵ In diesem Sinne kann dessen Vernarrtheit in die Stimmung als dandyhaft bezeichnet werden, da auch ein Dandy die Welt mit einem ästhetischen Blick betrachtet und sich nur den Gesetzen der Schönheit verpflichtet fühlt.²¹⁶

6.3.5. Anatols Verhältnis zu den Frauen

6.3.5.1. Anatols Spiel mit der Liebe

Das zentrale Motiv des „Anatol“-Zyklus stellt die Suche nach der Liebe dar, die jedoch für ihn auch nur eine sentimentale Illusion ist und nicht in einer lebenslangen, glücklichen Partnerschaft endet.²¹⁷ Fritsche erklärt Anatols Lebenswandel, der durch viele Liebesbeziehungen mit verschiedenen Partnerinnen gekennzeichnet ist, folgendermaßen:

„Die „unsterblichen Stunden“ der „Seligkeit“ müssen Stunden bleiben, und da Beständigkeit der Gefühle ausgeschlossen ist, wird ihre Endlichkeit durch Multiplikation und Variation der Beziehungen zu Frauen, die nichts als banale Repetitionen sind, ersetzt.“²¹⁸

Anatol fixiert sich nicht auf einen bestimmten Typ von Frauen, sondern seine „Opfer“ stammen aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, und dementsprechend legen sie verschiedene Verhaltensweisen an den Tag. Auch in Bezug auf den Charakter unterscheiden sich die weiblichen Figuren der Einakter sehr.²¹⁹ In Anatols Spiel wird die Frau auf einen jederzeit austauschbaren Gegenstand reduziert. Trotzdem setzt er die Hoffnung in sie, dass sie ihn von seiner „Langeweile und seiner empfindsamen Substanzlosigkeit erlöst“²²⁰, die jedoch nicht erfüllt wird.

Er wird während seiner Liebschaften ständig von dem Zweifel an der Aufrichtigkeit der Beziehung gequält. Die Eifersucht ist ein schändlicher, aber bestimmender Charakterzug Anatols und ist daher in allen Stücken des „Anatol“-Zyklus ein dominantes Motiv. In der Erzählung „Die drei Elixiere“, die ebenfalls zum Anatol-Komplex gehört, beschreibt Schnitzler die Situation seines Protagonisten folgendermaßen:

²¹⁵ Offermanns (1964): Materialien zur Interpretation. S. 172.

²¹⁶ Gnüg (1988): Kult der Kälte. S. 68.

²¹⁷ Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Schnitzlers. S. 89.

²¹⁸ ebda. S. 89.

²¹⁹ Valk (2007): Impressionistisches Lebensgefühl. S. 21.

²²⁰ Doppler, Alfred: Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Institut für Germanistik, Univ. Innsbruck 1990. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft : Germanistische Reihe 39). S. 97.

„Er litt unendliche Qualen; nie konnte er sich mit einem Weibe glücklich fühlen, da die Zweifel ihn peinigten. Er mußte immer an die anderen denken, die dieses Weib vor ihm geliebt, die es nach ihm lieben würden. [...] Er aber hatte keine Ruhe; er mußte es wissen, wer vor ihm angebetet, wer vor ihm geschwelgt hatte – [...].“²²¹

In dieser Erzählung wird der Besitzanspruch, aus der die Eifersucht resultiert, ad absurdum geführt, doch an dieser Aussage Schnitzlers kann man gut erkennen, was den Anstoß für Anatols teilweise an den Haaren herbeigezogene Eifersuchtsanfälle gibt: Er ist sowohl auf vergangene als auch auf zukünftige Geliebte seiner Partnerin eifersüchtig. Anatol hegt den Wunsch, die Vergangenheit und die Zukunft der Partnerin zu besitzen, der zwangsläufig unerfüllt bleibt.²²² Die Eifersucht auf die Vergangenheit kannte auch Schnitzler selbst nur allzu gut, und sie zeigte sich vor allem in seiner Beziehung zu Marie Glümer.²²³

Bereits zu Beginn des Zyklus in „Fragen an das Schicksal“ wird Anatols Misstrauen, das er seiner Geliebten Cora gegenüber hegt, thematisiert:

„Max: Noch immer also... im Zweifel?

Anatol: Nein... nicht im Zweifel. Ich weiß, daß sie mich betrügt! Während sie an meinen Lippen hängt, während sie mir die Haare streichelt... während wir selig sind... weiß ich, dass sie mich betrügt.“²²⁴

In diesem Einakter wird die Eifersucht des Protagonisten auf die Gegenwart seiner Geliebten dargestellt, während die auf die Vergangenheit in der Szene „Denksteine“ widergespiegelt wird. Anatol findet in der Schublade seiner Geliebten Emilie zwei Steine, die sie als Erinnerung an bedeutende Momente aufbewahrt hat, und reagiert darauf folgendermaßen:

„[...] Ich glaubte wahrhaftig alles Vergangene getilgt... Alles... Alles! [...] Hier lagst du vor mir und schwurst mir... „Alles, alles ist vorbei [...]“ Ich natürlich habe dir geglaubt... weil wir alles glauben, was uns die Weiber sagen, von der ersten Lüge an, die uns beseligt...“²²⁵

Er hat keine Beweise für die Untreue seiner Geliebten, nicht einmal Anhaltspunkte, sondern er verlässt sich nur auf seine Empfindungen.²²⁶ Anatol ist sich selbst bewusst, dass seine

²²¹ Schnitzler, Arthur: Die drei Elixire. In: Schnitzler, Arthur: Die Erzählenden Schriften. Erster Band. Frankfurt am Main: Fischer 1961, S. 79-83. S. 79.

²²² Oosterhoff, Jenneke Arnolda: "Die Männer sind infam, solange sie Männer sind". Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers. Dissertation. Univ. Washington 1998. S. 32.

²²³ Gay, Peter: Das Zeitalter des Doktor Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Aus dem Amerikanischen von Ulrich Enderwitz, Monika Noll und Rolf Schuber. Frankfurt am Main: Fischer 2002. S. 98.

²²⁴ Schnitzler (1993): Anatol. S. 11.

²²⁵ ebda. S. 68.

²²⁶ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 223.

Eifersucht das normale Maß bei weitem überschreitet. Er bezeichnet sich selbst als „Hypochonder der Liebe“²²⁷.

Anatols Eifersucht ist ein Charakteristikum, das nicht mit dem Dandytum vereinbar ist. Statt ungerührt, kalt und gefühllos zu bleiben, gibt Anatol sich bei seinen Eifersüchteleien seinen Gefühlen hin. Er zeigt diese ungeniert und theatralisch, was ganz und gar der stoizistischen Haltung eines Dandy widerspricht.

Während Anatol von seinen Frauen absolute Treue und vorbehaltlose Aufrichtigkeit verlangt, ist er selbst keineswegs bereit, die Treue seinen Geliebten gegenüber zu halten. Gerade sein treuloses Wesen veranlasst ihn dazu, dass er seiner Partnerin misstraut.²²⁸ Darüber hinaus besteht er darauf, von den Partnerinnen bedingungslos und lebenslang geliebt zu werden. Er hingegen ist sich bereits zu Beginn der Beziehung bewusst, dass diese zeitlich befristet ist, was er auch offen ausspricht.²²⁹ Anatol ist also nicht imstande anzuerkennen, dass in einer Beziehung die „Notwendigkeit der Wechselseitigkeit“²³⁰ besteht.

Obwohl Anatol in Bezug auf die Eifersucht zu Gefühlsausbrüchen neigt, wahrt er die Distanz zu seinen Frauen und lässt sich nie ganz auf eine Partnerschaft ein, da er sich der Vergänglichkeit der Liebe und der Leidenschaft durchaus bewusst ist. Wenn Anatol jedoch einer Frau ewige Liebe und Treue schwört, lügt er nicht, um sie zu verführen, sondern er verdrängt seine Gewissheit der zeitlichen Begrenzung der Beziehung, und der Wunsch nach der Dauer der Partnerschaft ist für diesen Moment subjektiv wahr.²³¹ In dem jeweiligen Augenblick scheint die Liebe zu einer Frau ihn zu erfüllen, doch dies ist nur Schein und Trug, da er sich wiederum einer Illusion hingibt. So bleiben seine Liebschaften oberflächliche Verhältnisse, in denen er nie seine Erfüllung finden wird. Dass Anatol sich nicht binden und sich seiner Liebe hingeben kann, ist jedoch keineswegs mit dem dandyhaften Streben nach der Vermeidung der Liebe vergleichbar. Der Dandy lässt sich auf keine Beziehungen ein, weil sie seine Unbeweglichkeit und somit seine geistige Überlegenheit ins Wanken bringt und

²²⁷ Schnitzler (1993): Anatol. S. 102.

²²⁸ Trunk (1979): Das Tragikomische bei Schnitzler. S. 67.

²²⁹ Valk (2007): Impressionistisches Lebensgefühl. S. 25.

²³⁰ Selling (1975): Die Einakterzyklen Schnitzlers. S. 205.

²³¹ Rasch (1986): Die literarische Décadence. S. 200.

somit seine Unabhängigkeit gefährdet. Anatol hingegen sehnt sich nach Liebe, steht sich dabei jedoch selbst im Weg.

6.3.5.2. Anatols weibliche Züge

Auf den ersten Blick scheint Anatol ganz und gar den männlichen Stereotypen zu vertreten, der seine Männlichkeit ständig durch die Eroberung von Frauen manifestiert. Wenn man jedoch einzelne Szenen genauer betrachtet, zeigt sich, dass Schnitzler die Geschlechterrollen umkehrt.²³² In dem Einakter „Anatols Größenwahn“ kommt es im Laufe des Dialogs zwischen Anatol und Berta zu einer Dekonstruktion der Geschlechterrollen:

„Berta: [...]: Ich bitte dich... daß es einmal aus sein mußte, das haben wir doch beide gewußt...

Anatol: Du wußtest es?

Berta: Nun, was denkst du eigentlich? Man glaubt euch Herren vielleicht so ohne weiteres alles, was ihr einem vorerzählt?

Anatol: Aber damals... damals, wo du noch fast ein Kind warst....

Berta: Ach Gott, gescheit war ich immer...

Anatol: Und wenn wir uns ewige Liebe schwuren.... da wußtest du es immer, daß das eigentlich...

Berta: Na – und du? Du hast mich vielleicht heiraten wollen?

Anatol: Aber wir haben uns doch angebetet!

Berta: Na ja... aber deswegen verliert man ja doch nicht gleich den Verstand...!“²³³

In dieser Liebesbeziehung ist die Frau trotz ihrer Verliebtheit bei klarem Verstand gewesen und hat nicht nur auf ihr Herz gehört. Berta wird als der rational denkende Part dargestellt, der in der traditionellen Auffassung der Geschlechterrollen normalerweise dem Mann zukommt. Anatols Verhalten ist hingegen von seinen sentimental Gefühlen geleitet. Dessen gefühlvolle Art ist ein typisch weiblicher Wesenszug.²³⁴ Des Weiteren trägt Anatols Hysterie, für die unter anderem seine schauspielerischen Tendenzen und seine Eitelkeit Symptome sind,²³⁵ zur Auflösung der traditionellen Geschlechterrollen bei, da jene lange als Frauenkrankheit gegolten hat.²³⁶ Die Symptome können laut Christina von Braun mit dem Begriff des „Ewig-Weiblichen“²³⁷ umschrieben werden, und der hysterische Mann verhält sich daher „weiblich“²³⁸. Schnitzler verleiht also seinem Anatol weibliche Charakteristika, die

²³² Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 204.

²³³ Schnitzler (1977): Anatol. S. 104/105.

²³⁴ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 205.

²³⁵ ebda. S. 215.

²³⁶ ebda. S. 213.

²³⁷ Braun, Christina von: Nicht ich. Logik, Lüge, Libido. Frankfurt am Main: Aufbau Verlag 1985. S. 333.

²³⁸ ebda. S. 328.

für einen dekadenten Dandy typisch sind. In der Dekadenzliteratur wird häufig die starke, virile „Femme fatale“ dem feminisierten Dandy gegenübergestellt.²³⁹ Der Typus der „Femme fatale“ wird auch in der spezifischen Abwandlung als „Böse Mondaine“²⁴⁰ in dem Einakter „Weihnachtseinkäufe“ mit Gabriele als Anatols gegenüber dargestellt.²⁴¹

6.3.6. Anatol und die Gesellschaft

6.3.6.1. Anatols Position in der gesellschaftlichen Welt

Anatols Haltung zur Massengesellschaft und –veranstaltungen, die für das Wien der Jahrhundertwende charakteristisch waren, ist ambivalent. Auf der einen Seite sucht er die Nähe der Masse, was beispielsweise sein Bericht über den Maskenball in der Nacht vor seiner Hochzeit zeigt:

„Ich mußte hin gehen – – – auf die Redoute! [...] Und so stand ich mitten im Gewühl. Um mich herum knisterten Seiden- und Atlaskleider, glühten Augen, nickten Masken, dufteten die weißen glänzenden Schultern – athmete und tollte der ganze Karneval. Ich stürzte mich in dieses Treiben, ließ es um meine Seele brausen. Ich mußte es einsaugen, mußte mich darin baden! [...] Ich werde so durch die Menge hindurch geschoben, und nachdem ich früher meinen Kopf berauscht, berausche ich nun meinen Athem mit all den Parfüms, die um mich wallen. Es strömte auf mich ein, wie nie zuvor.“²⁴²

Der sprachliche Stil, der in diesem Abschnitt gehetzt und abgehackt ist, weist darauf hin, dass die Masse Anatol an diesem Abend sinnlich erregt. Der Geruch der Parfüms versetzt ihn in einen Rauschzustand. Aus der wiederholten Verwendung des Worts „muss“ kann man jedoch ableiten, dass dieser Handlung ein gewisser Zwangscharakter anlastet.²⁴³ Auch in Zusammenhang mit dem klassischen Dandy kann man von einem Zwangscharakter sprechen, wenn er sich in der Gesellschaft aufhält. Denn obwohl er diese verachtet, benötigt er sie als Plattform für seine Selbstinszenierung. Es stellt sich die Frage, was Anatol dazu bewegt, an gesellschaftlichen Veranstaltungen teilzunehmen. Aus dem vorher zitierten Abschnitt geht hervor, dass ihn die Masse an sich anzieht und ihn berauscht. Allgemein kann man jedoch feststellen, dass der Hauptgrund für seine Aufenthalte in der Gesellschaft die Frauen sind, die er dabei kennenlernt.

²³⁹ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 139.

²⁴⁰ Schnitzler (1993): Anatol. S. 37.

²⁴¹ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 204.

²⁴² Schnitzler (1993): Anatol. S. 120/121.

²⁴³ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 139.

Auf der anderen Seite sehnt sich Anatol nach dem Leben in der Vorstadt und der dort existierenden Gemeinschaft. Diese Sehnsucht artikuliert er in dem Einakter „Weihnachtseinkäufe“ in seinem Gespräch mit Gabriele, als er von seiner Freundin aus der „kleinen Welt“ der Vorstadt erzählt, die den Typus des „süßen Mädels“ verkörpert.²⁴⁴ Der Protagonist verteidigt diese „kleine Welt“ gegenüber der „großen Welt“ der Innenstadt Wiens, deren Bewohnerinnen von den Konventionen eingeengt seien, vor Gabriele, indem er ihr Unverständnis für diese Welt vorwirft. Anatol vertritt die Überzeugung, dass Herzlichkeit und Wahrhaftigkeit für die Vorstadt charakteristisch sind.²⁴⁵

Dass Anatol Gabrieles Konventionsgebundenheit kritisiert, weist auf dessen negative Einstellung gegenüber den bürgerlichen Normen der großstädtischen Gesellschaft hin. Er missachtet die vorherrschenden Konventionen und Moralvorstellungen, eine Einstellung, die typisch dandyistisch ist. Diese Verachtung der bürgerlichen Normen und Wertvorstellungen zeigt sich in seinem Lebenswandel: Indem er gleichzeitig mehrere Partnerinnen hat, die ständig wechseln, negiert er die vorherrschende Moral. Außerdem wird er durch sein Leben als Junggeselle ohne familiäre und berufliche Verpflichtungen zum gesellschaftlichen Außenseiter²⁴⁶. Anatols Stellung innerhalb der Gesellschaft ist mit der des französischen Dandy, wie ihn Baudelaire beschreibt, vergleichbar.

Darüber hinaus scheint Anatol an keine gesellschaftliche Gruppe gebunden zu sein, sondern zeichnet sich durch soziale Flexibilität aus. Aufgrund seiner Losgelöstheit von sozialen Bindungen kann er sich in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten bewegen. Dies zeigt sich in der Auswahl seiner Partnerinnen, die aus unterschiedlichen sozialen Milieus stammen,²⁴⁷ was ein Gespräch mit Max in dem Einakter „Episode“ belegt:

„Anatol: Ich rufe also: Einzig Geliebte...! Und nun kommen sie; die eine aus irgend einem kleinen Häuschen aus der Vorstadt, die andere aus dem prunkenden Salon ihres Herrn Gemahl – eine aus der Garderobe ihres Theaters –
Max: Mehrere!
Anatol: Mehrere – gut... Eine aus dem Modistengeschäft –“²⁴⁸

Anatols „Spektrum“ reicht von Frauen mit kleinbürgerlichen Berufen über Angehörige von Künstlerkreisen bis zu Gattinnen von Männern aus gutem Hause.

²⁴⁴ ebda. S. 143.

²⁴⁵ Farese (1999): Schnitzler. Ein Leben in Wien. S. 58.

²⁴⁶ Valk (2007): Impressionistisches Lebensgefühl. S. 21.

²⁴⁷ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 41.

²⁴⁸ Schnitzler (1993): Anatol. S. 47.

Dieses Fehlen der sozialen Bindungen kann als Folge der Tendenz zur Individualisierung gesehen werden, mit der aber auch die Vereinsamung des Individuums einhergeht.²⁴⁹ Auch bei Anatol lassen sich die Isolierung von der Außenwelt und der Rückzug ins Private beobachten, obwohl sich das Suchen der Gesellschaft bei seiner Jagd nach Frauen nicht vermeiden lässt. Die Orte, an denen er sich während des Zyklus aufhält, weisen darauf hin: So spielt der Großteil der Einakter in einem privaten Zimmer. Anatol will sogar in einem Lokal nicht mit den anderen Gästen speisen, sondern zieht sich mit seinen Begleitern lieber in das „cabinet particulier“, ein separates Zimmer, zurück.²⁵⁰ In dem Gespräch mit dem Baron Diebl in dem Einakter „Anatols Größenwahn“ weist er selbst explizit darauf hin, dass er ein Verlangen nach Einsamkeit verspürt:

„Baron Diebl: Also Eremit geworden?
Anatol: Eremit geblieben.“²⁵¹

Daher weigert er sich auch, den Baron zu seiner Gesellschaft zu begleiten, sondern bevorzugt es, alleine auf der Terrasse zu verweilen. Diese Isolierung von der Außenwelt und die daraus resultierende Vereinsamung ist typisch für den dekadenten Typus des Dandy. Während der klassische Dandy die Nähe der Gesellschaft sucht, um sich selbst in Szene setzen zu können, treibt den dekadenten Dandy Anatol ausschließlich seine Gier nach amourösen Abenteuern in die Öffentlichkeit, eigentlich bevorzugt er eine private Atmosphäre.

6.3.6.2. Anatols Müßiggang als Protest

Besonders auffällig ist, dass Anatol keinerlei Verpflichtungen hat: Er hat weder eine Familie, um die er sich kümmern muss, noch wird erwähnt, dass er einem Beruf nachgeht.²⁵² Anatol wird ebenso wie Max nie bei der Ausübung eines Berufs gezeigt. Darüber hinaus weist Baron Diebls Annahme, Anatol könne ohne Probleme für längere Zeit verreisen²⁵³, darauf hin, dass er kein geregeltes Berufsleben hat.

Dennoch scheint er keineswegs an finanziellen Problemen zu leiden, sondern über ein Vermögen zu verfügen, durch das er sich ohne Probleme alles gönnen kann, wonach es ihm

²⁴⁹ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 42.

²⁵⁰ Fliedl (2005): Arthur Schnitzler. S. 77.

²⁵¹ Schnitzler (1977): Anatol. S. 95/96.

²⁵² Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Wien: Passagen Verlag 2007. S. 113.

²⁵³ Schnitzler (1977): Anatol. S. 95.

gerade ist: Er gehört der Wiener „leisure class“ an, die sich unverhohlen ihrem luxuriösen Leben hingibt.²⁵⁴

Dieses Nichtstun Anatols kann als Gestus der Verweigerung verstanden werden. In der Moderne steht die Arbeit im Zentrum des gesellschaftlichen Lebens, und der Beruf des Einzelnen fungiert als Integrationsmittel in die Gesellschaft. Das Individuum wird nach diesem beurteilt, und er sichert ihm seine soziale Stellung.²⁵⁵ Des Weiteren ist die Meinung vorherrschend, dass man mit der zur Verfügung stehenden Zeit möglichst ökonomisch umgehen muss. Diese strenge Zeitökonomie betrifft nicht nur das berufliche Leben, sondern auch die Freizeit. Als logische Folge dieser Einstellung wird der Müßiggang abgelehnt und als „Revolte“ aufgefasst. Der Typus des Flaneurs, des Müßiggängers, ist somit um die Jahrhundertwende eine oppositionelle Figur und der Ausdruck der Kritik an der modernen Arbeitergesellschaft und der damit einhergehenden Zeitauffassung.²⁵⁶ Anatol trägt Züge dieses Typus, da er keinem Beruf nachgeht und sein Leben verbummelt, was er auch selbst ohne Umschweife zugibt, als ihn Gabriele fragt, was er mache:

„Ich mache nichts, wie gewöhnlich!“²⁵⁷

Außerdem verleitet folgender Ausschnitt aus dem Dialog mit Gabriele dazu, Anatol als Flaneur zu charakterisieren:

„Gabriele: Sie gehen wohl immerfort spazieren –!
Anatol: Spazieren! Da legen Sie so einen verächtlichen Ton hinein! Als wenn es was Schöneres gäbe! – Es liegt so was herrlich Planloses in dem Wort!“²⁵⁸

Daraus leitet unter anderen Neun die Annahme ab, dass Anatol „dem Typus des Flaneurs zugerechnet werden kann“²⁵⁹. Obwohl diese Zuordnung auf den ersten Blick plausibel erscheint, sprechen einige Dinge gegen die Charakterisierung Anatols als Flaneur. Im „Anatol“ verkörpert Baron Diebl, der in dem Einakter „Anatols Größenwahn“ auftritt, den Flaneur des österreichischen Adels. Der Charakter dieses „Salonlöwens“ zeichnet sich durch „Albernheit, geistige Anspruchslosigkeit und Gleichgültigkeit den Gefühlen gegenüber“²⁶⁰ aus, Charakterzüge, die Anatol keineswegs eigen sind. Dieser tritt vielmehr als grüblerischer

²⁵⁴ Keller (2000): Böser Dinge hübsche Formel. S. 114.

²⁵⁵ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 43.

²⁵⁶ ebda. S.49.

²⁵⁷ Schnitzler (1993): Anatol. S. 31.

²⁵⁸ ebda. S. 31.

²⁵⁹ Neun (2004): Unser postmodernes Fin de Siècle. S. 43.

²⁶⁰ Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 86.

Melancholiker auf, dessen Wesen durch Ernsthaftigkeit geprägt ist und der durch seine Gefühle gequält wird.

Anatols Nichts-Tun kann vielmehr als Resultat seiner dandyhaften Einstellung gesehen werden. Er erkennt nämlich die Nichtigkeit des Lebens, und in Anbetracht dieser Erkenntnis kommt der Arbeit kein Sinn zu, da sie in dem Wunsch nach Verwirklichung von Werten wurzelt. Diese Ansicht kann mit der stoischen Grundhaltung des klassischen Dandy verglichen werden, zu der Otto Mann Folgendes anmerkt:

„Der wahre Dandy realisiert nicht. Er wird in seinem Stoizismus betonen, daß er nichts wolle und nichts mehr verachte, als ein nützlicher Mensch zu sein. Da die Menschen zu sehr im Begriff sind, bloß nützlich zu werden, Kraftsummen und berechenbare Faktoren in einem wirtschaftlichen Getriebe, wünscht sein Sondergefühl seine Würde als Kulturwesen, als Selbstwert unangetastet; und indem er in dieser Welt nicht realisiert, protestiert er gegen deren fortschreitende Entseelung.“²⁶¹

Fritsche hat Anatols Äußerung „Ich mache nichts, wie gewöhnlich!“ als „Symptom einer tieferen, dem Dandy der Jahrhundertwende innewohnenden Passivität“²⁶² gedeutet. Diese Aussage trifft ohne Frage auf Anatol zu, doch dennoch ist eine Korrektur erforderlich. Diese Passivität ist nämlich kein explizites Merkmal des Dandy des Fin de siècle, sondern sie gilt auch schon für den klassischen Dandy, was man aus der folgenden Charakterisierung des Dandy von Baudelaire ableiten kann:

„Der Mann des Reichtums und des Müßiggangs, der, bei aller Blasiertheit, keine andere Beschäftigung hat, als dem Glück nachzujagen.“²⁶³

Indem Anatol also keinen Beruf ausübt, dadurch frei über seine Zeit verfügen kann und ihm trotzdem Geld zur Verfügung steht, erfüllt er die von Baudelaire erwähnten Voraussetzungen für das Dandytum.

6.3.7. Anatol als alternder Dandy

Anatols Älterwerden wird in dem 1891 verfassten Einakter „Anatols Größenwahn“ thematisiert. Inhaltlich liegen zwanzig Jahre zwischen diesem und den anderen Einaktern. Schnitzler nahm diese Szene nicht in den Zyklus auf, sondern sie blieb unveröffentlicht, da

²⁶¹ Mann (1962): Der Dandy. S. 44.

²⁶² Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 88.

²⁶³ Baudelaire (1989): Der Dandy. S. 241.

die Figur des alternden Verführers nicht zu den vorher beschriebenen Episoden von Anatols Leben passt.²⁶⁴ Dennoch ist es relevant, auf „Anatols Größenwahn“ einzugehen, da darin ein neuer Gesichtspunkt, und zwar der alternde Dandy, behandelt wird.

Zunächst scheint es, dass Anatol sich innerhalb der zwanzig Jahre geändert hat. Er erkennt, dass seine Erinnerungen Trugbilder seien und blickt gleichzeitig skeptisch auf die Macht der Gefühle zurück. Es stellt sich jedoch bald heraus, dass er nach wie vor ein Illusionär und Poseur ist. Er legt im Gespräch mit Baron Diebl die für ihn charakteristische Überheblichkeit an den Tag und ihm ist nach wie vor eine idealisierte Vorstellung von der Liebe eigen, was sich in folgenden Worten Anatols zeigt:

„ [...] Ich mache mir meine Jungfrauen selber! [...] Ist das nicht der einzige Ehrgeiz in der Liebe?“²⁶⁵

Als Berta auftritt, kommt es zur Desillusionierung Anatols. Seine Illusion, dass die Liebesschwüre wenigstens für den jeweiligen Augenblick wahr seien, wird zerstört, indem Berta andeutet, dass sie bereits zu diesem Zeitpunkt das Ende der Beziehung geahnt habe. Trotz dieser eindeutigen Aussage gelingt es Anatol, dass ihn die Realität nicht einholt, sondern er findet eine Ausrede, die es ihm erlaubt, seine Illusion weiterhin aufrechtzuerhalten²⁶⁶:

„In diesem Weibe haben sich die Erinnerungsbilder mit der Zeit vielleicht verändert, verschoben, verfälscht!“²⁶⁷

Anatol hält also noch immer an seinen verfälschten Erinnerungen fest. Darüber hinaus empfindet der Protagonist weiterhin „das Gefühl der Isoliertheit“ und eine „ewige Fremdheit“²⁶⁸, auf denen das negative Lebensgefühl des dekadenten Dandy beruht. Als solcher verdrängt er die gegenwärtige Wirklichkeit, hält an der Vergangenheit fest und zieht die Illusion der Realität vor, was typische Verhaltensmuster dekadenter Figuren sind. Obwohl im Laufe des Zyklus der Wahrheitsgehalt seiner Erinnerungen immer wieder in Frage gestellt worden ist, siegt in „Anatols Größenwahn“ letztendlich die Selbsttäuschung über die

²⁶⁴ Le Rider (2007): Schnitzler und die Wiener Belle Époque. S. 126.

²⁶⁵ Schnitzler (1977): Anatol. S. 99.

²⁶⁶ Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 94.

²⁶⁷ Schnitzler (1977): Anatol. S. 108.

²⁶⁸ Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 94.

realistische Lebenssicht. Anatol gelingt es also auch im Alter nicht, die Rolle des dekadenten Dandy zu verlassen.²⁶⁹

Schnitzler thematisiert das Altern männlicher Figuren mehrmals. Am ausführlichsten geht er darauf in der Erzählung „Casanovas Heimfahrt“ ein.²⁷⁰ Casanova, der Abenteurer und Verführer, weist mehrere Ähnlichkeiten mit Anatol auf, wie zum Beispiel die unstillbare Gier nach Frauen, und Anatol kann gewissermaßen als Vordeutung dieser literarischen Figur gesehen werden.²⁷¹ Während Schnitzler bei Casanova das Drama des alternden Mannes ungeschönt darstellt und den Niedergang des Verführers in aller Grausamkeit beschreibt, geschieht das in „Anatols Größenwahn“ in milderer Weise. Anatol tritt keineswegs geläutert und überheblich wie eh und je auf. Schnitzler zeigt hier eine Figur, die den Lebensstil des Dandy bis zur Grenzsituation des gealterten Dandy weiterführt.²⁷²

7. Schaukals Andreas von Balthesser: Der klassische Dandy der deutschsprachigen Literatur

7.1. Richard von Schaukal

Der heute zu Unrecht meist vergessene Literat Richard von Schaukal war als Schriftsteller äußerst produktiv, und sein Oeuvre zeichnet sich durch Vielseitigkeit aus. Er beschreibt in seinem Werk „Selbstdarstellung“ den Anfang seines Schaffens folgendermaßen:

„1896 erschienen bei Rudolf M. Rohrer in Brünn in fünfhundert Exemplaren „Verse 1892-1896“. Mit diesem Buche hat der Aufstieg des Lyrikers zu selbstständigem Ausdruck begonnen.“²⁷³

Die Lyrik blieb ein Leben lang seine bevorzugte Gattung, doch er verfasste ebenfalls Texte, die anderen literarischen Genres angehörten. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang seine Arbeit als Kritiker: In seinen Essays kritisierte er in einem ironisch-sarkastischen Ton die Kultur der Moderne und er griff den zeitgenössischen Literaturbetrieb

²⁶⁹ ebda. S. 94/95.

²⁷⁰ Le Rider (2007): Schnitzler und die Wiener Belle Époque. S. 126/127.

²⁷¹ Koebner, Thomas: Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung. Studien. Heidelberg: Winter 1993. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 121). S. 362/363.

²⁷² Fritsche (1974): Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. S. 120.

²⁷³ Schaukal, Richard von: Selbstdarstellung. In: Schaukal, Richard von (Hg. von Lotte von Schaukal): Werke in Einzelausgabe. Um die Jahrhundertwende. München/Wien: Langen Müller 1965, S. 9-30. S. 18.

scharf an.²⁷⁴ Des Weiteren machte sich Schaukal als Übersetzer einen Namen. Bei seinen Übersetzungsarbeiten konzentrierte er sich auf französische Werke. Richard von Schaukal gilt als großer Bewunderer der französischen Sprache, die er als Gegenpol zu der von ihm oft kritisierten deutschen Sprache gesehen hat.²⁷⁵

Im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit der französischen Literatur und Kultur lernte Richard von Schaukal den westeuropäischen Dandyismus und den Dandy als literarische Figur kennen und entwickelte ein großes Interesse für jenen. Aus einem 1903 verfassten Brief von Franz Blei geht hervor, dass das Dandytum in ihren Korrespondenzen thematisiert worden ist:

„Was ich treibe? So zwischen den Bällen und in dem angenehmen Gefolge der kleinen nervenstimulierenden Kater manchmal ein Kapitel der „Philosophie des Dandys“ schreiben, etwa „die Crawatte“, „die Weste“, „die Frauen“, „die Bilder“, „die Gegenden“, „die Schriftsteller“ u. s. w.“²⁷⁶

Der Ursprung seiner Bewunderung des Dandy war die Lektüre Barbey d’Aurevillys und insbesondere dessen Werks über den Ur-Dandy Brummell. Dieses daraus gewonnene umfassende theoretische Wissen über die literarische Gestalt des Dandy bildet die Grundlage seiner beiden Arbeiten zu diesem Thema: Sowohl das 1907 veröffentlichte Werk „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten“ als auch die zwei Jahre später herausgegebene Übersetzung von Barbey d’ Aurevillys Traktat „Du Dandysme et de George Brian Brummell“ mit einem ausführlichen Vorwort von ihm kreisen um den Typus des Dandy.²⁷⁷

Schaukal war in Österreich der Erste, der sich mit dem Dandy beschäftigte, und er nahm im gesamten deutschen Sprachraum eine Pionierposition ein. Zuvor gab es in der

²⁷⁴ Schönert, Jörg: Glossen, Gespräche und Geschichten zum „Dandy-Pop“: „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten, mitgeteilt von Richard von Schaukal (1907)“. In: Kerekes, Amália und Magdolna Orosz u. a. (Hg.): Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne. Frankfurt am Main/ Wien [u. a.]: Lang 2007, S. 15-28. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft 11). S. 18.

²⁷⁵ Windthorst, Rolf E.: Richard von Schaukals Begegnung mit der französischen Literatur. In: Sprachkunst 5 (1975), S. 244-267. S. 244.

²⁷⁶ Brief Franz Bleis an Schaukal, zit. nach: Warum, Claudia: Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. Dissertation. Univ. Wien 1993. S. 359.

²⁷⁷ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 359/360.

deutschsprachigen Literatur ausschließlich Variationen des Dandy, die zwar Züge dieses Typus, aber auch Charakteristika anderer Figuren aufwiesen.²⁷⁸

Richard von Schaukal gelingt es, in seinen Werken die Rezeption der westeuropäischen Darstellungen des Dandy und die produktive Gestaltung für den österreichischen kulturellen Kontext zu vereinen: Die „Brummel“-Übersetzung und sein „Balthesser“-Buch zeugen beide davon, dass er sich sowohl eindringlich mit dem westeuropäischen Dandytum beschäftigt als auch versucht hat, die Figur in der deutschen Literatur und Kultur zu etablieren.²⁷⁹ Durch Schaukals Werke gewann dieses Thema im deutschsprachigen Gebiet an Bedeutung und wurde durch ihn dem gebildeten Bürgertum nähergebracht. Schönert bezeichnet die Tatsache, dass Schaukals Werk diesem Phänomen zwar nicht „den Weg in die breitenwirksame Popularkultur“ eröffnete, aber es durch ihn dennoch eine große „literarische Popularität“ gewann, als „Dandy-Pop im bildungsbürgerlichen Milieu“.²⁸⁰ Man kann also sagen, dass Schaukal im Zusammenhang mit dem Dandytum eine entscheidende Rolle spielt, da sich dieses durch seine Werke erst in der deutschen Kultur und Literatur eingebürgert hat.²⁸¹

7.2. Schaukals Dandy-Buch „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten“

Richard von Schaukals Werk „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“, dessen Titel bis zur sechsten Auflage den Zusatz „eines Dandy und Dilettanten“ hatte, wurde 1907 veröffentlicht und war – wie bereits erwähnt – die erste und auch wichtigste deutsche Prosa über den Dandy.²⁸² Es war dem im Juni desselben Jahres verstorbenen Carl Freiherr von Bamberg gewidmet, den Schaukal als unvergesslichen Freund und wahrhaftigen Edelmann bezeichnete.²⁸³ Dieses Porträt des Dandy wurde zu Schaukals wichtigstem Werk, und es schien ihm auch sehr am Herzen zu liegen: Bis zum Jahr 1917 wurden sechs weitere

²⁷⁸ ebda. S. 357/358.

²⁷⁹ Krobb (2000): Schaukal und das Dandytum. S. 96.

²⁸⁰ Schönert (2007): Dandy-Pop. S. 15.

²⁸¹ Krobb (2000): Schaukal und das Dandytum. S. 97.

²⁸² Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 358.

²⁸³ Ludwig, Gernot: Richard von Schaukal. Versuch einer Monographie. Dissertation. Univ. Wien 1948. S. 114.

Ausgaben herausgegeben, von denen er jede überarbeitete und ergänzte.²⁸⁴ Hinterhäuser, demzufolge es nur eine spärliche Anzahl von deutschsprachigen „Dandybüchern“ gibt, nennt Richard von Schaukals Werk als einziges Beispiel für die literarische Auseinandersetzung mit dem Dandytum im deutschsprachigen Raum.²⁸⁵ Pietzker bezeichnet das Werk als „geistvolle Studie des Dandysmus“.²⁸⁶

Während das Werk heute in Vergessenheit geraten ist, wurden die ersten sieben Auflagen breit rezipiert und waren sehr erfolgreich. Es sollte sogar ins Schwedische übersetzt werden, doch der Verlag lehnte das ab. Nach dem Boom um das Werk wurde es um dieses still, da das Dandytum nicht mehr in Mode war.²⁸⁷ Schaukal selbst bezeichnete den Erfolg des „boshaft-überlegenen Büchleins“ als „Mißverständnis“²⁸⁸. Dennoch blieb er seinem Werk auch noch treu, als sich der Verleger weigerte, aufgrund des veralteten Themas eine weitere Auflage herauszugeben, und verteidigte es:

„Nur Moden veralten, wie im Leben so in der Literatur. Nicht aber Bekenntnisse. Denn Bekenntnisse sind, wie im Grunde jede Schöpfung, ein Stück ihres Bekenners, erlebtes Leben. Der „Balthesser“ ist das Bekenntnis eines Weltmannes, der Künstler ist.“²⁸⁹

Das Werk ist in einer leichten, frivolen Sprache verfasst, die nach der Ansicht Schaukals für einen Dandy typisch ist. Darüber hinaus ist in Bezug auf die formale Gestaltung des Textes hervorzuheben, dass dieser in höchstem Maße ironisch ist. Es werden in diesem Werk eine Vielzahl von Themen behandelt, die Härtling als „Urthemen des Dandy“²⁹⁰ bezeichnet: Gesellschaftsspiele, Kunst, Literatur, Kleidung, Monokel, Witze und Damen.²⁹¹ Des Weiteren werden zahlreiche Typen des Kulturlebens, wie zum Beispiel der Snob und der „Literat und Künstler“, vorgestellt und meist kritisch beleuchtet.²⁹² Der fiktive Dandy Andreas von Balthesser steht im Mittelpunkt dieses Werks. Schaukal fingiert, dass er nicht der Verfasser, sondern ausschließlich der Herausgeber des Werks ist. Schaukal selbst sei in dieser fiktiven Welt ausschließlich ein Freund Balthessers, der der Nachwelt einiges über Balthessers Leben

²⁸⁴ Ihrig, Wilfried: Richard von Schaukal: Leben und Meinung des Herrn Andreas von Balthesser. In: Literatur und Kritik 209/210 (1986), S. 471-473. S. 472.

²⁸⁵ Hinterhäuser (1977): *Fin de siècle. Gestalten.* S. 103.

²⁸⁶ Pietzker, Dominik: Das Gedächtnis der Literatur. Paradigmen des Vergessens am Beispiel Richard Schaukals. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft*, Bd. 5/6. Kassel: Richard-von-Schaukal-Gesellschaft 2002, S. 115-123. S. 120.

²⁸⁷ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 389.

²⁸⁸ Schaukal (1965): *Selbstdarstellungen.* S. 30.

²⁸⁹ Ludwig (1948): Richard von Schaukal. S. 119.

²⁹⁰ Härtling, Peter: *Vergessene Bücher. Hinweise und Beispiele.* Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1966. S. 51.

²⁹¹ Härtling (1966): *Vergessene Bücher.* S. 51.

²⁹² Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 359.

und seine Ansichten vermitteln will.²⁹³ Der Dandy Balthesser gewährleistet trotz der Themenvielfalt die inhaltliche Verklammerung des Werks.²⁹⁴

Formal wird dieses Werk meist der Gattung des Romans zugeschrieben, was jedoch irreführend ist, da es sich jeder gattungstypologischen Einordnung entzieht, sondern einen fragmentarischen, offenen Charakter hat.²⁹⁵ Darüber hinaus spricht folgende Aussage Schaukals gegen die Klassifizierung des Werks als Roman:

„1896 schrieb ich [...] meinen ersten und einzigen Roman. Es war ein Buch der Liebeserfahrungen und Frühlingstrauer. Ein Bruchteil davon ist in dem 1901 herausgegebenen „Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen“ enthalten“²⁹⁶

Es handelt sich vielmehr um eine Aneinanderreihung von Glossen, Gesprächen, Briefen, Dialogen und Aphorismen, wobei kein wirklicher Handlungsgang vorhanden ist. Etwa die Hälfte des Werks umfasst Interaktionen des Andreas von Balthesser. Die restlichen Teile sind bis auf die „Ouvertüre“ ihm als Sprecher oder Autor zugeschrieben.²⁹⁷

Die Aphorismen sind ebenfalls von besonders großer Bedeutung. Dabei handelt es sich um eine literarische Form, der Schaukal eine wesentliche Ausdrucksqualität zuordnet. Aufgrund ihrer Knappheit und ihrer durch kühne Übertreibungen ironisierenden Art stellen sie laut Schaukal die ideale Ausdrucksform für den Dandy dar.²⁹⁸ Im Unterschied zu den anderen Aphoristikern fixiert er sich jedoch ausschließlich auf zwei Themen, und zwar die gesellschaftlichen Umgangsformen und die sozialen Typen.²⁹⁹

7.2.1. Verwandtschaft des „Balthesser“ mit der Brummell-Übersetzung

Besonders interessant ist nicht die Tatsache, dass sich Richard von Schaukal sowohl in der Übersetzung des Barbeyeschen „Brummell“ als auch in seinem „Balthesser“ dem Dandytum

²⁹³ Maurer, Maria: Sprache und Stil in der erzählenden Prosa Richard von Schaukals. Dissertation. Univ. Innsbruck 1971. S. 217.

²⁹⁴ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 359.

²⁹⁵ Wicke, Andreas: Der paradoxe Dandy. Richard von Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“. In: Helmes, Günter und Ariana Martin u. a. (Hg.): Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002, S. 147-160. S. 149.

²⁹⁶ Schaukal (1965): Selbstdarstellungen. S. 19.

²⁹⁷ Ihrig (1988): Literarische Avantgarde und Dandyismus. S. 20.

²⁹⁸ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 151.

²⁹⁹ Ihrig (1988): Literarische Avantgarde und Dandyismus. S. 20.

gewidmet hat, sondern dass die beiden Werke in einem engen Zusammenhang stehen.³⁰⁰ Richard von Schaukal hatte das französische Original von Barbey d'Aurevillys Brummel-Buch vor der Arbeit an seinem Werk „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“ bereits kennengelernt, doch er hatte zu dieser Zeit keineswegs im Sinne, dieses Werk zu übersetzen. Er weigerte sich zuerst, da er von dessen Unübersetzbarkeit überzeugt war.³⁰¹ Seinem Verleger Müller gelang es schließlich, Schaukal zu der Übersetzung zu überreden, und sie erschien 1909 unter dem Titel „Jules Amédée Barbey d'Aureville. Vom Dandytum und von G. Brummell. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard von Schaukal“. Neben der Übersetzung umfasst dieses Werk ein Vorwort von Schaukal, in dem er sein Unternehmen begründet und rechtfertigt, und drei biographische Essays über Brummell, Barbey d'Aureville und die Entstehung von Barbey d'Aurevillys Werk.³⁰²

Durch eine Fußnote des „Brummell“ wird klar, wie stark die Vernetzung dieser beiden Werke ist. Zu Brummells Grundsatz „Gut gekleidet sein, heißt nicht auffallen“, den Barbey d'Aureville überliefert, merkt er Folgendes an:

„Der Herausgeber von Balthessers Meinungen kann nicht umhin, diesen Satz, den Andreas von Balthesser, ohne Ahnung, daß ihn schon ein Brummell gebraucht, ja sogar „erfunden“ habe, als eine selbstverständliche Wahrheit zu formeln sich unterstanden und der bei einigen „Kritikern“ als Gravamen der Banalität Anstoß erregt hat, hiermit seinem rechtmäßigen Herrn achtungsvoll wieder zurückzustellen.“³⁰³

Weitere Parallelstellen weisen ebenfalls darauf hin, dass eine Verwandtschaft zwischen diesen beiden Werken besteht. Hier wäre beispielsweise die Reflexion Balthessers über das Gleichgewicht³⁰⁴, das den Dandy ausmacht, zu nennen, die eine Parallelstelle in Schaukals Einleitung zu der Brummell-Übersetzung³⁰⁵ hat, wo ebenfalls von diesem Gleichgewicht die Rede ist.

³⁰⁰ Warum, Claudia: Richard von Schaukal und der Dandyismus. In: Loewe, Sigfried und Alberto Martino u. a. (Hg.): Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth. Frankfurt am Main [u. a]: Lang 1993, S. 441-476. (Wiener Beiträge zur Komparatistik und Romanistik 3). S. 441.

³⁰¹ ebda. S. 443.

³⁰² ebda. S. 446.

³⁰³ Fußnote des Übersetzers. In: Barbey d'Aureville, Jules A.: Vom Dandytum und von G. Brummell. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard von Schaukal. München : [u. a.] Müller 1909. S. 72.

³⁰⁴ Schaukal, Richard: Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser. Dritte neuerlich verbesserte Auflage. München/ Leipzig: Georg Müller³1907. S. 138.

³⁰⁵ Schaukal (1909): Einleitung. S. 16.

7.3. Kritische Aspekte des Werks

Die kritische Tendenz der Werke Richard von Schaukals wird oft übersehen, was fatal ist, da die Kritik in vielen seiner Schriften eine zentrale Stellung einnimmt. Wie Schaukal selbst feststellte, wurde er „bald als Cicerone, bald als Knigge, bald als Dozent, bald als Pädagoge“³⁰⁶ bezeichnet, doch dass er ebenfalls ein scharfsinniger Kulturkritiker war, wurde meist ignoriert. Seine Entwicklung zum Kritiker zeichnet sich bereits im Vorwort zu den „Intérieurs“ ab, in dem er die in der Literatur omnipräsente Unehrlichkeit beklagt. Aus dieser Erkenntnis entwickelte sich eine kritische Sicht auf die Welt, und er besann sich auf folgende Wertprinzipien: Wahrheit und Echtheit.³⁰⁷ Aus dieser Gesinnung heraus wurde Schaukal, wie Ludwig es bezeichnet, zu einem „Apostel [...] der Wahrheit“³⁰⁸.

Zu dieser Reihe von kritischen Schriften ist auch der „Balthesser“ zu zählen, bei dem es sich um eine teils ironische, teils polemische Betrachtung, gekennzeichnet durch verachtende Überlegenheit, handelt.³⁰⁹ Von besonderer Bedeutung im Rahmen seiner Kulturkritik ist Schaukals Kritik am zeitgenössischen Literatentum, das er als Zeichen der in dieser Zeit vorherrschenden Unkultur sieht.³¹⁰ Darüber hinaus finden sich in diesem Werk verstreut kritische Reflexionen über Sprache und Stil, die einen dazu veranlassen, Schaukal ebenfalls als Sprachkritiker zu sehen.³¹¹

7.3.1. Der Dandy Balthesser als Repräsentant von Schaukals Kulturkritik

Bei vielen Werken Richard von Schaukals handelt es sich um eine Reaktion auf die „Unkultur“ seiner Zeit. Von dieser ist in Schaukals Schriften oft die Rede, und er spricht in diesem Zusammenhang auch von „Barbarei“. Er bringt seine Polemik gegen die künstlerisch-kulturellen Niedergangerscheinungen nicht nur in seinen programmatischen Schriften zum Ausdruck, sondern er kritisiert auch in seinem Werk „Leben und Meinungen der Herrn

³⁰⁶ Schaukal, Richard: Vorwort. In: Schaukal, Richard: Vom Geschmack. Zeitgemässe Laienpredigten über das Thema Kultur. München: Georg Müller 1910, S. IX-XII. S. X.

³⁰⁷ Mayer, Karl: Richard von Schaukals Weltanschauung. Dissertation. Univ. Wien 1959. S. 52.

³⁰⁸ Ludwig (1948): Richard von Schaukal. S. 143.

³⁰⁹ Plumer, Karin: Die autobiographischen Schriften von Richard v. Schaukal. Hausarbeit. Univ. Wien 1972. S. 60.

³¹⁰ Mayer (1959): Schaukals Weltanschauung. S. 55.

³¹¹ Huber, Alexander: „Stil ist Wesensausdruck“. Bemerkungen zu Richard Schaukals Verständnis von Sprache und Stil. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 2. Kassel: Böschchen 1998, S. 67-92. S. 70.

Andreas von Balthesser“ die zeitgenössische Unkultur und Barbarei.³¹² Kars beschreibt Schaukals Kulturkritik folgendermaßen:

„Schaukals Originalität liegt in der Unbedingtheit seiner Kulturkritik. Sie bleibt nicht an den Übelständen haften, sondern setzt die Axt an der Wurzel an: im Denkerischen bei Descartes, im Geschichtlichen bei der Französischen Revolution. Dazu gehört viel Mut, nicht nur ziviler, sondern auch moralischer: denn die Gefahr Lebenswertes zu zerstören, ist groß. Vielleicht ist Schaukals Kritik sogar exzessiv: aber in extremen Situationen sind Exzesse geboten. Die extreme Not seiner Zeit so klar wie wenige erkannt zu haben, darin liegt das Große im Denken Richard Schaukals.“³¹³

In Mittelpunkt der Kulturkritik dieses Werkes steht das Literatentum. Schaukal sieht das Schriftentum der Neunzigerjahre als Zeichen der von ihm kritisierten Unkultur.³¹⁴ Die Literatur- und Kulturkritik, die im „Balthesser“ omnipräsent ist, wurde in der früheren Forschung und von der literarischen Kritik oft übersehen.³¹⁵ Dass diese Kritik allerdings auch schon von Einzelnen früh erkannt worden ist, beweist folgende Aussage von Dora Hohlfeld aus dem Jahre 1923:

„[...] ohne Anlage zur Geistesverwirrung gibt Schaukal, im Grimm und Hohn über den Mangel an Kultur unserer Zeit, im gewissen erzieherischen Sinne, uns und der Nachwelt das satirische Spiel „Andreas von Balthesser“, seinen Dandy und Dilettanten (1907).“³¹⁶

Welch große Rolle der literaturkritische Aspekt des Werkes spielt, lässt sich auch aus einem 1906 verfassten Brief Schaukals an Hugo Salus erkennen:

„In kurzer Zeit gedenke ich, mich mit 3 neuen Büchern einzustellen, die mich von drei neuen Seiten zeigen sollen: Literatur [...], 3 Gespräche [...] Andreas von Balthesser (ironische Confessio des literarischen Outsider: eine Bonboniere voller Knallerbsen).“³¹⁷

Was Balthesser über das zeitgenössische Literatentum sagt, spiegelt Schaukals kritische Meinung zu diesem Thema wider. Beispielsweise lässt Schaukal seinen Andreas von Balthesser einen Vortrag vor jungen Menschen halten, in dem er seine Abneigung gegen die zeitgenössische Literatur und deren Verfasser klar zum Ausdruck bringt. Die Zuhörer des Vortrags charakterisiert er folgendermaßen: Sie seien durch die

³¹² Müller, Karl J.: 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. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 28). S. 80/82.

³¹³ Kars, Gustav: 1874 (Hofmannsthal/ Schönberg/ Schaukal/ Karl Kraus). In: Literatur und Kritik 9 (1974), S. 144-161. S. 152.

³¹⁴ Plumer (1972): Autobiographische Schriften Schaukals. S. 61.

³¹⁵ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 367.

³¹⁶ Hohlfeld, Dora: Richard von Schaukal. Würzburg: Wolfram Verlag 1923. (Dichter der Gegenwart). S. 23.

³¹⁷ Brief Schaukals an Hugo Salus vom 23. 10. 1906, zit. nach: Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. Dissertation. Univ. Wien 1993. S. 367.

„ [...] bequeme und einschläfernde Werkelei unserer `führenden Geister`, als da sind: Gelehrte, Dichter, Zeitungsschreiber, in einer Art Traumwandelei befangen.“³¹⁸

Ohne Umschweife wird darauf verwiesen, was Balthesser von einem möglichen literarischen Schaffen der jungen Leute hält:

„Ob einer von Ihnen ein Gedicht, das ist eine willkürliche und offenbar eitle Zusammenstellung von unzulänglichen Worten des sogenannten Sprachschatzes, in einer vom Herkömmlichen abweichenden Weise zustande bringt oder nicht, ob er seine minderbemittelten Wünsche an das Leben in gleich langen oder verschiedenen langen Verszeilen in einer obskuren Revue drucken läßt oder sie seiner Hausbesorgerin [...] in kürzerer Fassung mitteilt: die Kultur hat mit dem einen so wenig wie mit dem anderen zu schaffen.“³¹⁹

Sie glauben einem inneren Drang, der jedoch ausschließlich Schein der Kuriosität ist, folgen und schreiben zu müssen. Diese Literaten sind keineswegs selbstständig, sondern sie stehen unter dem Einfluss der Meinung der „Gebildeten“ und sind somit verstrickt in Manier und Pose, die es ihnen unmöglich macht, die Kunst in ihrer Tiefe zu erfassen und sie wirklich zu fühlen. Andreas von Balthesser ist im Gegensatz zu diesen selbstständig: Er macht sich nicht von den Formen der Zeit abhängig und ist somit nur sich selbst und seinem Sinn für das Selbstverständliche verpflichtet. Daher fühlt Balthesser sich seinen Zuhörern überlegen und berechtigt, sie zu verhöhnen.³²⁰

Schaukal kritisiert jedoch nicht nur die Literaten, sondern auch Künstler im Allgemeinen. An einer Stelle des Werks greift Balthesser das „Künstlerische“ scharf an, „dessen Eleganz den schnöden Charakter des Surrogats zeigt“³²¹. Laut ihm sei für die Künstler ihre „scheußliche“ Mähne typisch, aber sie sei – fügt Balthesser ironisch hinzu – immerhin „künstlerisch“.³²² Diesem für Schaukal pejorativ besetzten Künstlertum steht der Dandy Balthesser als Vertreter „echter Kultur und vollkommenen Stils“³²³ gegenüber.

Schaukal kreierte also diesen fiktiven Dandy, um seine literatur- und kulturkritischen Ansichten zum Ausdruck zu bringen und Balthesser wird so zum Repräsentant seiner Kritik. Der Typus des Dandy erscheint dafür besonders geeignet, da er eine oppositionelle Figur ist. Schaukals fiktiver Dandy steht im bewussten Gegensatz zur zeitgenössischen Unkultur und

³¹⁸ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 8.

³¹⁹ ebda. S. 8.

³²⁰ Mayer (1959): Schaukals Weltanschauung. S. 56.

³²¹ ebda. S. 56.

³²² Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 8.

³²³ Mayer (1959): Schaukals Weltanschauung. S. 56/S. 57.

zu dem daraus resultierenden Schriftentum, was Schaukal in seinen Beiträgen zur Selbstdarstellung explizit sagt:

„Sein Gegensatz ist das Literarische, das Gemachte. Einer, dem der Schriftsteller als Literat einen Ausdruck der Unkultur bedeutet, lehnt diesen im deutschen Schriftentum seit den neunziger Jahren überhandnehmenden, ja vorherrschenden Vertreter einer zur Schau getragenen halbschlächtigen Bildung ab und verkündet den 'Dandy und Dilettanten' als dessen bewussten Gegensatz.“³²⁴

7.3.1.1. Die Sprachkritik eines Dandy

Bei einem Dandy handelt es sich um einen Individualisten, was auch der Grund dafür ist, dass er keine Individuen neben sich akzeptiert. Er will einzigartig sein und sieht in den anderen nur Gruppen und Kollektive.³²⁵ Als Folge dieser Sicht bevorzugt er eine „typologische Begriffswahl“³²⁶. Zum Beispiel ist im „Balthesser“ eine Reflexion über Snobs, Philister, Zeitungsschreiber und Bücherleser enthalten. Das Dandytum zeigt sich also auch wesentlich in der Sprache. Ihrig spricht in diesem Zusammenhang von einer „Sprachkritik aus dem Geiste des Dandysmus“³²⁷. Die Sprachkritik des Werks wurde vor allem in der Forschung der letzten Jahrzehnte immer wieder erläutert. Warnke schrieb beispielsweise einen Aufsatz darüber und bezeichnete das Werk als „Traktat vom Zeichen“³²⁸. Obwohl es nicht zu leugnen ist, dass der sprachkritische Aspekt eine wichtige Rolle spielt, erscheint diese Bezeichnung zu einseitig, da durch sie die anderen Aspekte, die einen ebenso wichtigen Stellenwert einnehmen, in den Hintergrund gerückt werden.

Im Rahmen einer der vielen Sprachreflexionen des Werkes tut Balthesser seine Meinung zu Begriffen kund:

„Wenn Kurzsichtige in mir einen Gecken zu erblicken meinen und ihre primitive Erfahrung in dem Begriffe Dandy endgültig festzulegen, also zu begraben unternehmen,- denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen, während sie andererseits den Gedanken gleichsam erstarren machen, und man braucht solche Krystalle zu Zwecken des vereinfachten Verkehrs – [...]“³²⁹

³²⁴ Schaukal, Richard von: Beiträge zu einer Selbstdarstellung. Eine Auswahl von Versuchen. Zum 27. Mai 1934, dem 60. Geburtstag des Dichters. Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt 1934. S. 67.

³²⁵ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 155.

³²⁶ Ihrig (1988) : Literarische Avantgarde und Dandyismus. S. 24.

³²⁷ ebda. S. 22.

³²⁸ Warnke, Ingo: Über die Worte hinweg, durch sie hindurch. Richard Schaukals „Andreas von Balthesser“ als Traktat vom Zeichen. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft. Bd. 1. Kassel: Börschen 1997, S. 45-64.

³²⁹ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 21.

Seine „Kritik der Abstraktion“³³⁰ hat den Zweck, diejenigen zu degradieren, die ihn verachten. In den Begriffen wird die Erfahrung, die aber sowieso primitiv ist, begraben. Die „Kurzsichtigen“, wie Balthesser sie bezeichnet, verlieren bei einem „vereinfachten Verkehr“ nicht viel. Einerseits besteht ein Mangel, andererseits eine Notwendigkeit von Begriffen, wobei diese beiden Dinge keineswegs in einem Gegensatz zueinander stehen. Ihrig nennt folgendes Beispiel dafür:

„Wo man ein >aber< erwarten könnte, leitet >und man braucht< die distanzierte Feststellung einer anspruchslosen Umgangsform ein. Ihr kann auch der Dandy nicht immer entgehen, er hat sich ja ständig kurzsichtiger Leute zu erwehren, wie schon das Zitat zeigt. Doch beanspruchte er das alleinige Bewusstsein fehlender Differenziertheit.“³³¹

Auffällig ist bei dieser Stelle des „Balthesser“, dass er die „Kurzsichtigen“ für die Verwendung kollektiver Bezeichnungen „Geck“ und „Dandy“ verhöhnt, während er sich selbst als Dandy betitelt.

Ihrig vergleicht Schaukals Werk in diesem Kontext mit Hugo von Hofmannsthals „Ein Brief“, dessen fiktiver Verfasser Lord Chandos ist: Der gemeinsame Nenner dieser beiden Werke ist, dass bei beiden „Dandies die geistigen Urheber einer literarischen Sprachkritik“³³² sind. Während Hofmannsthals Lord Chandos die Darstellungsfunktion von Sprache ganz und gar negiert, merkt Balthesser in diesem Zusammenhang Folgendes an:

„Ich finde nicht, dass Begriffe dehnbar seien. Dehnbar, elastisch sind die von den Begriffen zugedeckten Dinge. Der Begriff ist aber sehr hart, sehr hölzern, sehr ‚Deckel‘.“³³³

Hier wird die im Strukturalismus gängige Unterscheidung von Signifikant, dem Begriff, und Signifikat, dem durch den Begriff bezeichneten Ding, übernommen und ein Missverhältnis zwischen beiden festgestellt. Balthesser akzeptiert jedoch im Gegensatz zu Chandos die Sprache, auch wenn sie lediglich als Hilfsmittel zur Abbildung der Wirklichkeit fungiert.³³⁴ Aus der Tatsache, dass sowohl der einzige anerkannte „österreichische“ Dandy als auch Hofmannsthals Lord Chandos, der viele dandyhafte Züge aufweist, die „Urheber einer literarischen Sprachkritik“³³⁵ sind, folgert Warum, dass der österreichische Dandyismus

³³⁰ Ihrig (1988) : Literarische Avantgarde und Dandyismus. S. 21.

³³¹ ebda. S. 21.

³³² ebda. S. 23.

³³³ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 46/ 47.

³³⁴ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 155.

³³⁵ Ihrig (1988) : Literarische Avantgarde und Dandyismus. S. 23.

„relativ moderat, nicht ausgesprochen sozialkritisch“ sei und „nicht mehr im radikalen `coque` seine Mission“³³⁶ erfülle.

Huber vergleicht Schaukals Sprachkritik mit der seines Freundes Karl Kraus: Sowohl im „Balthesser“ als auch in Kraus´ Schriften ist von einem Verfall der Sprache und des Stils die Rede, der eine Folge der allgemeinen Dekadenz von Kultur und Lebensstil sei.³³⁷

7.3.2. Andreas von Balthesser und die zeitgenössische Gesellschaft

Balthesser verachtet die in seinen Augen vulgäre Gesellschaft und die von ihr vertretenen Werte. Er verhöhnt sie und betrachtet ihre Konventionen und Verhaltensweisen ironisch. Lediglich einzelne gesellschaftliche Gruppen scheinen für ihn akzeptabel zu sein. So bevorzugt er beispielsweise den Umgang mit „gebürtigen Aristokraten“³³⁸, da deren Großteil sich zu benehmen weiß.

Die von ihm verachtete Gesellschaft ist jedoch eine Voraussetzung für seine Existenz. Sie ist unverzichtbar, da Balthesser die gesellschaftliche Welt als Umsetzungsraum für seine ästhetische Selbstinszenierung benötigt.³³⁹ Er braucht sie, wie Mann es bezeichnet, als „Material seiner Wirksamkeit“³⁴⁰ Balthesser steht also in dem für einen Dandy typischen widersprüchlichen Verhältnis zu der Gesellschaft: Einerseits blickt er auf sie herab und will sich über deren Trivialität erheben, andererseits kann er nur auf der Folie eben dieser als Dandy bestehen.³⁴¹

Dasselbe gilt für die von der bürgerlichen Gesellschaft vertretenen Werte und die von ihnen praktizierten Rituale. Diese lehnt Balthesser ebenfalls ab, fügt sich aber zugleich diesen. Ein Beispiel für Balthessers Akzeptanz der gesellschaftlichen Konventionen ist sein Tod im Duell. Dieser Heldentod übernimmt aber eine weitere Funktion: Balthesser stirbt den Heldentod und kann somit einem Abstieg und einem unrühmlichen Ende, wie es bei Brummell der Fall

³³⁶ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 368.

³³⁷ Huber(1998): Bemerkungen zu Richard Schaukals Verständnis von Sprache und Stil. S. 71.

³³⁸ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 95.

³³⁹ Tinhof (1997): „Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. S. 81.

³⁴⁰ Mann (1962): Der Dandy. S. 67.

³⁴¹ Krobb (2000): Schaukal und das Dandytum. S. 94.

ist, entgehen. Durch dieses Ende wird die „Intaktheit und die Idealität des Dandy-Bildes garantiert“.³⁴²

Der Grund für Balthessers Missachtung der Gesellschaft liegt darin, dass er unter den herrschenden Zeitumständen leidet. Er sagt der Zeit und deren Gesellschaft, die seiner Ansicht nach in jeder Hinsicht einem Verfall preisgegeben ist, den Kampf an. Der Niedergang resultiert aus der Industrialisierung und dem damit einhergehenden Fortschrittsdenken. Jeder ist nur noch auf seinen eigenen Profit bedacht. Die Folge dieses Verhaltens ist laut Balthesser die totale Unkultur der Gesellschaft.³⁴³

Als Gegenteil dieser im Verfall begriffenen Gegenwart und als Ideal wird die Vergangenheit präsentiert.³⁴⁴ Der Dandy Balthesser wird zum Repräsentanten dieses Ideals, indem er sich mit seiner konservativen, aristokratischen Lebenshaltung der modernen Industriegesellschaft entgegenstellt und so als Gegenkonzept zu dieser fungiert.³⁴⁵ Balthesser steht also in der für den Dandy typischen Opposition.

Es stellt sich nun noch die Frage, ob die Stellung Balthessers der eines Brummell oder der des französischen Dandy entspricht. Sonnleitner merkt an, dass „unauffällige Integration in die gute Gesellschaft [...] das Ziel“³⁴⁶ Balthessers sei. Demnach ähnelt die Position Balthessers in der Gesellschaft der Brummells, der beispielsweise zum modischen Vorbild seiner Zeitgenossen wurde und über den Barbey d’Aurevilly noch Folgendes sagte:

„Die Gesellschaft schenkte ihm alle Glückseligkeit, die sie zu vergeben hat, und es ging ihm nichts darüber.“³⁴⁷

Die Auffassung Sonnleitners spiegelt sich im „Balthesser“ nicht wider, sondern vielmehr eine gegenteilige. Balthesser zieht sich, wie Warum feststellt, „mehr und mehr auf seine gesellschaftlich exklusive und isolierte Position zurück“³⁴⁸. Während Brummell eine Modeikone ist, kleidet Balthesser sich, wie es ihm gefällt, wobei sein Stil teilweise von seinen Mitmenschen abgelehnt wird. So stellt ein anderer Literat in einem Gespräch mit ihm

³⁴² ebda. S. 102.

³⁴³ Tinhof (1997): „Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. S. 81.

³⁴⁴ ebda. S. 82.

³⁴⁵ Krobb (2000): Schaukal und das Dandytum. S. 106.

³⁴⁶ Sonnleitner, Johann: Eherne Sonette. Richard von Schaukal und der Erste Weltkrieg. In: Amann, Klaus und Hubert Lengauer (Hg.): Österreich und der große Krieg. Die andere Seite der Geschichte. Wien: Brandstätter 1989, S. 152-157. S. 155.

³⁴⁷ Barbey d’Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 83.

³⁴⁸ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 366.

beispielsweise fest, dass er sich mit seiner Aufmachung lächerlich mache.³⁴⁹ Brummells Auffassung zu anderen Bereichen des Lebens ist für die Ansichten seiner Mitmenschen ebenfalls wegweisend. Sie folgen ihm also blind. Balthessers kritische Meinungen, die er in seinen Gesprächen zum Besten gibt, stoßen hingegen immer wieder auf Widerspruch bei seinen Konversationspartnern. Andreas von Balthesser ist also nicht wie Brummell ein „Publikumsliebbling“, sondern er nimmt vielmehr die Position des gesellschaftlichen Außenseiters ein.

7.3.3. Die Ironie als Mittel zum Ausdruck der Kritik

Schaukal bringt seine Kritik jedoch nicht in Form einer ungehaltenen Polemik vor, sondern er greift zu diesem Zweck auf andere, feinere, aber nicht weniger wirksame Mittel zurück: Mithilfe von Ironie, Spott, Satire und Hohn versucht er, die Missstände seiner Zeit aufzuzeigen.³⁵⁰ Durch Einsatz des rhetorischen Mittels der Ironie gelingt es Schaukal, das Gemeinte geschickt zu verhüllen und eine Äußerung durch die darauf folgende wieder zu falsifizieren.

Balthessers durch Ironie gekennzeichnete Haltung kommt sprachlich auf verschiedene Weisen zum Ausdruck. Beispielsweise spricht er von belanglosen und belangvollen Dingen, als ob diese gleichwertig wären, oder er stellt sie bewusst einander gegenüber, wobei er die unwichtigen besonders hervorhebt.³⁵¹ In seiner kurzen Biographie findet sich ein Beispiel dafür:

„Mit 15 Jahren schrieb ich eine kleine Studie über den Neuplatonismus, die von der schwedischen Akademie preisgekrönt wurde. Mein um ein Jahr älterer Bruder war damals mit der so amüsanten Lektüre des Cooperschen 'Lederstrumpf' beschäftigt, die ihm in einer Ausgabe für die reifere Jugend von unserer guten Mama zu Weihnachten war geschenkt worden.“³⁵²

³⁴⁹ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 59.

³⁵⁰ Mayer (1959): Schaukals Weltanschauung. S. 55.

³⁵¹ Maurer (1971): Sprache und Stil in Schaukals erzählender Prosa. S. 219.

³⁵² Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 17/18.

Des Weiteren fungiert das „In-Anführungszeichen-Setzen“ von Wörtern und Ausdrücken als Mittel zur Ironisierung und Verhöhnung der Mitmenschen. Dabei handelt es sich häufig um gebrauchte Schlagwörter und Redewendungen:³⁵³

„Es kann einer das Herz „auf dem rechten Fleck“, aber eben nur dort, nicht – überall haben.“³⁵⁴

Außerdem bringt er seine Ironie durch seine Wortwahl zum Ausdruck, indem er beispielsweise besonders oft das Wort „sogenannt“ verwendet, wie zum Beispiel in dem Vortrag vor den jungen Leuten:

„Meine Herren! Sie haben mich durch Ihren sehr geehrten Vorsitzenden, Herrn Dr. Robert Schaffer, in liebenswürdigster Weise eingeladen, Ihnen in einem sogenannten Vortrag etwas über Kunst zu sagen.“³⁵⁵

Ihrig beschreibt den Grund für das „In-Anführungszeichen-Setzen“ und die wiederholte Verwendung des Begriffs „sogenannt“ folgendermaßen:

„Damit demonstriert er seine vornehme Allergie gegen Wendungen, die durch allgemeinen Gebrauch abgegriffen sind wie Münzen. Schaukals Dandy ergreift das Wort gern mit symbolischen Handschuhen, um sich vor dem Schmutz der Menge zu schützen.“³⁵⁶

Aus der Tatsache, dass die stark ironische Tendenz meist nicht erkannt worden ist, resultiert eine falsche Sicht auf dieses Werk. Schaukal selbst hat die Gefahr eines Missverständnisses um dieses Buch erkannt und in seinen „Beiträgen zu einer Selbstdarstellung“ explizit darauf hingewiesen:

„1907 schließt sich aus älteren satirischen Stücken und neuen ironischen Variationen über das Thema Dandy, Snob und Literat das herausfordernde Capriccio „Andreas von Balthesser. Leben und Meinungen eines Dandy und Dilettanten“ zur schillernden Einheit. Er hat das größte Aufsehen erregt, ist ebenso heftig angegriffen wie begeistert gepriesen, aber kaum verstanden worden. Denn unter der selbstgefälligen Hülle eines hocherfahrenen Spötters birgt sich die ernste Weltanschauung: der intellektualistischen Schriftstellerei, der angemessenen Überlegenheit der verkünstelten Ästheten, die sich Kultur dünkt und sich als lebensfremde Mache erweist, wird die unbefangene Sicherheit selbstverständlicher Form als das echte in Gebundenheit freibewegte Dasein entgegenstellt.“³⁵⁷

Die zeitgenössischen Kritiker erkannten die Ironie des „Balthesser“ keineswegs. Es wurden zahlreiche Lobeshymnen auf das Werk geschrieben, in denen die Feinsinnigkeit und der

³⁵³ Maurer (1971): Sprache und Stil in Schaukals erzählender Prosa. S. 219.

³⁵⁴ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 145.

³⁵⁵ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 4.

³⁵⁶ Ihrig (1988) : Literarische Avantgarde und Dandyismus. S. 21.

³⁵⁷ Schaukal (1934): Beiträge zu einer Selbstdarstellung. S. 121.

erlesene Geschmack des Autors gepriesen wurden, aber die Kritiker ließen ohne Ausnahme die Ironie des Buches außer Acht. Um dieses Missverständnis zu tilgen, verfasste Schaukal das „Notgedrungene Nachwort des Herausgebers“, das der 5. Auflage hinzugefügt wurde.³⁵⁸

7.4. Richard von Schaukal, ein Dandy?

Es ist immer wieder der Versuch unternommen worden, nicht nur in Schaukals literarischer Figur Andreas von Balthesser, sondern in Schaukal selbst einen Dandy zu sehen und ihn mit seinem dandyhaften Protagonisten gleichzusetzen. Viele Forscher, die sich wissenschaftlich mit diesem Werk beschäftigt haben, scheinen der Meinung zu sein, dass nur ein Dandy selbst dandyistische Literatur verfassen könne. In diesem Sinne behauptet Kars Folgendes:

„Wenn nach der Schönberg-Webern'schen Ästhetik die Ökonomie der Mittel einen Maßstab für ästhetischen Wert abgibt, dann steht Österreich stolz und großartig da: wir hatten einen Bohemien, Altenberg, und einen Dandy, Schaukal.“³⁵⁹

Härtling vertritt ebenfalls diese Meinung, der sich auch Plumer³⁶⁰, ohne sie zu hinterfragen, anschließt:

„Im Balthesser porträtiert Schaukal sich und seine literarische Konversation im Wunschbild des Dandy.“³⁶¹

Demnach hat Schaukal den fiktiven Dandy Balthesser erschaffen, um seine eigenen narzisstischen Phantasien auf diesen zu projizieren und so zum Ausdruck zu bringen.

Es sprechen tatsächlich einige Dinge für diese Lesart des Werks: Es liegt in Anbetracht der vielen Bemerkungen, die auf eine biographische Nähe zum Autor hinweisen, nahe, Schaukal mit Andreas von Balthesser gleichzusetzen. Hier führt aber Schaukal seine Leser bewusst auf eine falsche Fährte und stiftet gezielt Verwirrung. Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass nachweisbare biographische Fakten vertauscht worden sind.³⁶² Eines der vielen Beispiele dafür findet sich in der Selbstbiographie von Balthesser: Er wird erzählt, dass Balthessers Bruder von seiner Mutter zu Weihnachten den Cooperschen „Lederstrumpf“ bekommen

³⁵⁸ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 374-376.

³⁵⁹ Kars (1974): 1874. S. 90.

³⁶⁰ Plumer (1972): Autobiographische Schriften Schaukals. S. 60.

³⁶¹ Härtling (1966): Vergessene Bücher. S. 51.

³⁶² Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 372.

hat.³⁶³ Schaukal selbst hatte jedoch keinen Bruder, sondern seine Mutter schenkte ihm dieses Buch.³⁶⁴

Des Weiteren ähneln viele von Schaukals Vorlieben und Charakteristika, von denen wir aus seinen Briefen an verschiedene Persönlichkeiten wissen, denen Balthessers sehr. So schreibt er beispielsweise in einem 1905 verfassten Brief an Schnitzler Folgendes:

„[...] bin vor allem Mensch der Contenance, der Form, Weltmann aus Erziehung, Neigung und Umgang.“³⁶⁵

In einem Brief an Hugo Salus bekennt er seine Schwäche für folgende Luxusgüter:

„[...] und Cigaretten und gute und weiße Blüten, gut gemachte Kleider, dünne Strümpfe und famose Rasiermesser und englische Seidensachen und stille treue Hunde.“³⁶⁶

Einige Wochen später bezeichnet er sich in einem Brief an denselben Adressaten als „Ästhet“³⁶⁷. Besonders während seiner Studienzzeit dürfte er seinem fiktiven Dandy sehr geähnelt haben. Laut Plumer sei er zu dieser Zeit ein „überheblicher Dandy“³⁶⁸ gewesen, der großen Ehrgeiz besessen habe und besonders darauf bedacht gewesen sei, zu einer gesellschaftlichen Größe zu werden. Hochmut und Eitelkeit haben sowohl Balthesser als auch Schaukal als Jusstudent gemein.³⁶⁹

1907, in dem Jahr, in dem Schaukal seinen „Balthesser“ verfasst hat, ist Schaukal jedoch keineswegs mehr der Mann mit den dandyhaften Zügen, der er in seiner Studienzzeit gewesen ist, sondern bevorzugt einen ganz und gar anderen Lebensstil: Er arbeitet als k.u.k. Ministerialbeamter und ist Familienvater. Aus einem „Planungsbericht“ aus dem Jahr 1905 geht hervor, dass die „Eierschalen der Entwicklung“, also offenbar die beschriebenen vergangenen Allüren, „ironisch abgetan“³⁷⁰ werden sollen. Schaukal scheut also auch durchaus nicht vor Selbstironie zurück.

³⁶³ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 17/18.

³⁶⁴ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 372.

³⁶⁵ Brief Schaukals an Arthur Schnitzler vom 2. Mai 1905. zit. nach: Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 372.

³⁶⁶ Brief Schaukals an Hugo Salus vom 3. Juni 1903. zit. nach: Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 372.

³⁶⁷ Brief Schaukals an Hugo Salus vom 1. Juli 1903. zit. nach: Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 372.

³⁶⁸ Plumer (1972): Autobiographische Schriften Schaukals. S. 72.

³⁶⁹ Plumer (1972): Autobiographische Schriften Schaukals. S. 72.

³⁷⁰ „Planungsbericht“ vom 15. April 1905. zit. nach: Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 381.

Außerdem spricht gegen die Gleichsetzung Schaukals mit Balthesser, dass der Autor selbst ein anderes lebendes Vorbild präsentiert, und zwar Hugo von Hofmannsthal, was ebenfalls in diesem „Planungsbericht“ bereits belegt ist und worauf Schaukal auch später wiederholt hingewiesen hat:

„Andreas von Balthesser, Das Buch vom Dandy; Vorbild: Hofmannsthal, viel Eigenes dazu [...]“³⁷¹

Das Verhältnis der beiden war Zeit ihres Lebens durch eine gegenseitige Abneigung gekennzeichnet. Hugo von Hofmannsthal war sich durchaus bewusst, dass er selbst an einigen Stellen des Werkes ironisch beschrieben werde, was ihn in Rage brachte. Er versuchte das Werk zu sabotieren, indem er unter anderem Hofmiller davon abbringen wollte, eine Rezension darüber zu schreiben.³⁷²

Man kann also nicht sagen, dass Schaukal zum Zeitpunkt der Arbeiten an dem „Balthesser“ ein Dandy gewesen ist und Andreas von Balthesser sein Abbild darstellt, sondern dieser fungiert lediglich als Sprachrohr für Schaukal zum Ausdruck seiner kritischen Ansichten. Außerdem rechnet Schaukal durch die Erschaffung dieser Figur gleichzeitig mit seiner abgeschlossenen Vergangenheit und dem von ihm nicht sehr geschätzten Hofmannsthal ab.

7.5. Dandyistische Züge des Andreas von Balthesser

Der Zusatz zum Titel „Dandy und Dilettant“ weist bereits darauf hin, dass ein Dandy im Mittelpunkt des Werks steht. Was macht Andreas von Balthesser aber zu einem Dandy? Welche Charakteristika des klassischen Dandy-Typus, wie ihn Barbey d’Aurevilly beschreibt und mit dem sich Schaukal eindringlich beschäftigt hat, weist Balthesser auf?

Trotz der Eindeutigkeit des Titels entgeht auch dieser Dandy aufgrund seines gewählten Kleidungsstils dem gängigen Vorurteil nicht, er sei ein Snob, was u. a. folgende Aussage Hohlfelds beweist:

„Ein lieber guter Kerl ist der Snob Andreas [...]“³⁷³

³⁷¹ ebda. S. 381.

³⁷² Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 148.

³⁷³ Hohlfeld (1923): Richard von Schaukal. S. 23.

Obwohl die Bezeichnung als Snob Balthesser nicht gerecht wird, kann man diese Aussage durchaus nachvollziehen, da die Grenzen zwischen Snob und Dandy in diesem Werk als fließend dargestellt werden.³⁷⁴ Deshalb versucht Schaukal in dem Kapitel „Andreas von Balthesser über den Dandy und Synonima“³⁷⁵ die Begriffe „Snob“, „Parvenu“, „Gentleman“ und „Dandy“ zu bestimmen und voneinander abzugrenzen. Obwohl Balthesser zwar größtenteils die Verhaltensweisen eines Dandy an den Tag legt, kann er die „Freude an der stilisierten Pose“³⁷⁶ nicht leugnen, was als Parodie auf den Snobismus zu verstehen ist.³⁷⁷

Die snobistischen Züge Balthessers werden hier außer Acht gelassen, und der Fokus liegt ausschließlich auf dem dandyhaften Aussehen, Wesen und Verhalten Balthessers.

7.5.1. Balthessers äußere Erscheinung und sein Auftreten

Wie der klassische Dandy ist auch Balthesser sehr auf sein äußeres Erscheinungsbild bedacht. Er wendet täglich mehrere Stunden für die Toilette auf, um seinem eigenen Idealbild gerecht zu werden.³⁷⁸ Wie wichtig ihm diese ist, geht aus dem Kapitel „Andreas von Balthesser an die Gräfin F.“ hervor: Er ist wütend, da er bei seiner Toilette, mit der er sich auf die Oper, die er an diesem Abend besuchen will, vorbereitet, durch den Besuch von Herrn von Haller gestört wird. Er schreibt dazu in dem Brief an die Gräfin Folgendes:

„Nun wußte ich zunächst, ich würde eine unbequeme, weil beobachtete Toilette machen, die notwendigerweise in meinem Sinne unvollkommen geraten müßte [...]“³⁷⁹

Des Weiteren nimmt er sich für die Auswahl der Kleidung und der Krawatte und für das Binden derselben besonders viel Zeit. Ein äußerst wichtiges Accessoire stellt für ihn das Monokel dar. Es wird an mehreren Stellen des Buches erwähnt und in einem Gespräch mit einem Literaten weist er explizit darauf hin, dass es ihm sehr gut gefalle. Bei der Kleiderfrage verlässt er sich ganz auf seinen eigenen erlesenen Geschmack, was aus folgender Aussage hervorgeht:

³⁷⁴ Mayer (1959): Schaukals Weltanschauung. S. 57.

³⁷⁵ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 19-30.

³⁷⁶ Mayer (1959): Schaukals Weltanschauung. S. 57.

³⁷⁷ ebda. S. 57.

³⁷⁸ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 151.

³⁷⁹ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 33.

„Ich [...] tue doch, was mir gefällt. Ich trage zum Beispiel ziemlich hohe Stöckel und sehr enge Beinkleider. Es gefällt mir.“³⁸⁰

Das Resultat seiner Kostümierung soll jedoch keinesfalls geckenhaft wirken³⁸¹:

„Gut gekleidet sein, heißt vor allem nicht auffallend gekleidet sein.“³⁸²

Balthesser hält sich dabei also ganz und gar an Brummells Grundsatz, nach dem man, um gut gekleidet zu sein, nicht auffallen müsse. Wie bereits erwähnt, merkt Schaukal in seiner Brummell-Übersetzung an, dass sich Balthesser diesem Grundsatz unterstellt habe, ohne zu wissen, dass dieser auch Brummells Devise war.³⁸³ Balthesser akzeptiert jedoch in Bezug auf die Aufmachung Auffälligkeit, wenn jemand „auffallend gut“³⁸⁴ gekleidet ist. Eine besondere Abneigung empfindet Balthesser jedoch für die Extravaganzen der so genannten Künstler, wie zum Beispiel ihre „Löwenmähne“³⁸⁵.

Balthesser legt auch besonderen Wert auf sein Auftreten, seine Mimik und Gestik. Er neigt daher zu posiertem Verhalten, was typisch für einen Dandy ist:

„Herr Andreas von Balthesser [...] erschien in dem verräucherten Klubzimmer des Hotels Pirsch, mit der ihm eigenen nachlässigen Eleganz gekleidet, um die schmalen rasierten Lippen das ein wenig mokante und gleichzeitig hilflose Lächeln, das er an sich so liebte, leicht vornübergebeugt, hastig und verspätet. Er hatte einen Freund mitgebracht, den er mit stark auswärts gedrehtem Daumen der Linken dem Vorsitzenden präsentierte [...]“³⁸⁶

Dieses ist nicht nur für einen Dandy, sondern auch für einen Snob von großer Bedeutung und daher sind die Verhaltensweisen beider nicht zufällig, sondern bewusst. So schreibt Schaukal in seiner Novelle „Die Sängerin“ über den Snob Alexander Schreiner Folgendes:

„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'“³⁸⁷

Bei dem Snob Schreiner wirken die bewussten Gesten jedoch äußerst artifiziell, während der Dandy Balthesser niemals unnatürlich wirkt, da er die Kunst der Selbstinszenierung perfekt beherrscht.³⁸⁸

³⁸⁰ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 59.

³⁸¹ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 151.

³⁸² Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 89.

³⁸³ Barbey d'Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 72.

³⁸⁴ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 52.

³⁸⁵ ebda. S. 53.

³⁸⁶ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 3.

³⁸⁷ Schaukal, Richard von: Die Sängerin. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Mimi Lynx. Die Sängerin. Novellen. Siegen: Börschen 1999, S. 41-101. (Schriften der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft 1). S. 47.

7.5.1.1. Die Selbstverständlichkeit einer dandyhaften Existenz

Die „natürliche Grazie und die selbstverständliche Eleganz“³⁸⁹ spielen für den Dandy Balthesser eine zentrale Rolle. Diese beiden Aspekte zeichnen den Dandy aus und sind weder er- noch verlernbar, da sie angeboren sind. Der Dandy wird also als Dandy geboren.³⁹⁰ Man kann in diesem Zusammenhang von einer „existenziellen Selbstverständlichkeit“³⁹¹, die auch auf Brummell zutrifft, sprechen. Schaukal verweist darauf auch in seiner „Selbstdarstellung“:

„Der `Balthesser` ist das Bekenntnis eines Weltmannes, der Künstler ist. Es lautet, auf die kürzeste Formel gebracht: Eines tut not, das Selbstverständliche.“³⁹²

Balthesser lehnt nicht nur an sich selbst, sondern allgemein das „Gemachte“, das Gegenteil des Selbstverständlichen, ab:

„Alles aber, was gemacht ist, ist geschmacklos. [...] Das Selbstverständliche ist alles.“³⁹³

Auch in diesem Aspekt setzt sich der Dandy vom Snob ab. Während der Dandy sich nicht hinter einer Fassade versteckt, besteht der Snob nur aus dieser. Der Snob lebt nach Regeln, der Dandy verlässt sich auf seinen angeborenen Geschmack und Geist.³⁹⁴ Dementsprechend stellt auch Hinterhäuser fest:

„Dandytum ist Kunst, Snobismus ist eine erlernbare Wissenschaft.“³⁹⁵

Die Selbstverständlichkeit des dandyhaften Daseins wird also als entscheidendes Merkmal des Dandytums dargestellt.

7.5.2. Balthessers Charaktereigenschaften

Die dandyhafte Einstellung Balthessers äußert sich nicht nur in seinem Bemühen um seine äußere Erscheinung, sondern auch dadurch, dass er seinen „Geist zu überlegener,

³⁸⁸ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 152.

³⁸⁹ ebda. S. 152.

³⁹⁰ ebda. S. 154.

³⁹¹ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 363.

³⁹² Schaukal (1965): Selbstdarstellung. S. 24.

³⁹³ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 52/54.

³⁹⁴ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 152/153

³⁹⁵ Hinterhäuser (1977): Fin de siècle. Gestalten. S. 95.

formbeherrschender Sicherheit³⁹⁶ bildet. Balthesser weist selbst darauf hin, dass er beides für gleich wichtig hält:

„Der Mann, der etwas auf sich hält, im Geistigen wie im Physischen, wird ebenso seinen Intellekt wie seine Nägel pflegen, seine Wäsche ebensowenig wie seine Gedanken vernachlässigen [...]“³⁹⁷

Der Dandy Balthesser zeichnet sich ebenfalls durch sein „ironisiertes Bewusstsein“³⁹⁸ aus. Das Bewusstsein spielt für ihn eine zentrale Rolle. Dadurch wird auch die immerwährende Selbstkontrolle des Dandy gewährleistet. So befindet sich der Dandy, wie Balthesser selbst einräumt, beispielsweise nie in einem berauschten Zustand, sondern er ist ständig bei vollem Bewusstsein.³⁹⁹ Aus diesem Bewusstsein resultiert Balthessers Überlegenheit seinen Mitmenschen gegenüber.⁴⁰⁰

Balthesser ist ebenfalls ein Ironiker. Mithilfe der Ironie gelingt es dem Dandy, seine Mitmenschen zu täuschen und zu erstaunen und sich selbst zu verhüllen und so seine wahren Gefühle zu verstecken.⁴⁰¹ Diese Eigenschaft ist eine weitere Gemeinsamkeit mit Brummell: Barbey d’Aurevilly zufolge war Brummells „ganze Persönlichkeit höchste Ironie“⁴⁰²

Balthessers Verhältnis zu seinen Mitmenschen ist durch Verachtung seinerseits gekennzeichnet, weshalb er also Charakteristika des Misanthropen⁴⁰³ aufweist. Tinhof definiert die Misanthropie folgendermaßen:

„Die Misanthropie ist eine so bedingungslose wie zumeist demzufolge unbegründete Unduldsamkeit gegen die Mitmenschen, denen der Menschenfeind, was sein ganzes Wesen und Handeln ausfüllt und ausmacht, mit erbittertem Hass gegenübersteht und deren Existenz er sich vom Halse wünscht [...]“⁴⁰⁴.

³⁹⁶ Maurer (1971): Sprache und Stil in Schaukals erzählender Prosa. S. 221.

³⁹⁷ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 22.

³⁹⁸ ebda. S. 23.

³⁹⁹ ebda. S. 24.

⁴⁰⁰ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 152.

⁴⁰¹ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 379.

⁴⁰² Barbey d’Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 71.

⁴⁰³ Tinhof, Markus: Richard Schaukals „Leben und Meinungen der Herrn Andreas von Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft. Bd. 1. Kassel: Börschen 1997, S. 65-88. S. 70.

⁴⁰⁴ ebda. S. 69.

Balthesser versteckt seine Verachtung keineswegs, sondern er bringt seine Abneigung gegen seine Mitmenschen schamlos zum Ausdruck.⁴⁰⁵ Gleich in der Ouverture „Herr von Balthesser hält einen Vortrag vor wissbegierigen jungen Menschen“⁴⁰⁶ zeigt er ohne Umschweife, dass er von seinen Zuhörern nichts hält und stellt sie als dumm dar. Diese haben das keineswegs erwartet, sind wie vor den Kopf gestoßen und wissen nicht, wie sie reagieren sollen. An anderen Stellen des Werks macht er seinem Hass gegenüber bestimmten Kollektiven von Menschen Luft. Neben den bereits erwähnten „Künstlern“ sind Balthesser die „Elegants“ verhasst, die „Bewegungen des Rückgrats, die verstimmend auf den Magennerv spielen“⁴⁰⁷, haben. Das Resultat aus Balthessers Misanthropie ist ein „von Verachtung und Arroganz getragenes Überlegenheitsgefühl.“⁴⁰⁸

Tinhof folgert aus der Tatsache, dass Balthesser seine Mitmenschen nur verbal angreift und nicht mit körperlicher Gewalt gegen diese vorgeht, dass Balthesser ein Stoiker ist.⁴⁰⁹ Auch Hohlfeld behauptet, dass Andreas von Balthesser ständig seine „nachlässig-elegante Ruhe“⁴¹⁰ beibehalte. Die Annahme, dass er ein Vertreter des Stoizismus sei, ist nicht gerechtfertigt, da der Stoizismus Unbewegtheit und Affektkontrolle impliziert. Balthesser wird diesen Anforderungen des Stoizismus nicht gerecht, da er leidenschaftlich und ungehalten ist, wenn er seine Abneigung den Mitmenschen gegenüber verbal zum Ausdruck bringt. Balthesser ist außerdem beim Vorbringen seiner zahlreichen Kritikpunkte äußerst leidenschaftlich und ungehalten.⁴¹¹ Dabei bricht er mit der obersten Dandy-Devise „nil admirari“, demnach der Dandy immer ruhig und ungerührt bleibt. Balthesser gelingt es jedoch angesichts des Verfalls der Kultur seiner Zeit nicht, teilnahmslos zu bleiben und seine Affekte zu kontrollieren, sondern er lässt seinen Gefühlen freien Lauf.

Die Eitelkeit stellt eine weitere charakterliche Komponente des Andreas von Balthesser dar,⁴¹² was ebenfalls eine typisch dandyistische Eigenschaft ist. Barbey d’Aureville bezeichnet das Dandytum als Frucht der Eitelkeit. Er sieht diese jedoch nicht als negative

⁴⁰⁵ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 152.

⁴⁰⁶ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 1-14.

⁴⁰⁷ ebda. S. 98/99.

⁴⁰⁸ Maurer (1971): Sprache und Stil in Schaukals erzählender Prosa. S. 218.

⁴⁰⁹ Tinhof (1997): „Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. S. 71.

⁴¹⁰ Hohlfeld (1923): Richard von Schaukal. S. 23.

⁴¹¹ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 369.

⁴¹² Tinhof (1997): „Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. S. 73.

Eigenschaft, sondern als das für die Gesellschaft nützlichste aller Gefühle, da ein eitler Mensch ständig nach Anerkennung und Beifall strebt.⁴¹³

Balthesser ist also sehr auf sich selbst bedacht, woraus neben der Eitelkeit folgende weitere Charaktereigenschaften resultieren: Arroganz, Narzissmus und Überheblichkeit.⁴¹⁴ Zusammen mit den anderen erwähnten charakterlichen Bestandteilen machen diese Balthessers Gesamtcharakter aus, der den dandyistischen Charakterkonzeptionen weitgehend entspricht.

7.5.3. Andreas von Balthesser und die Frauen

Die ablehnende Einstellung gegenüber dem weiblichen Geschlecht, wie wir sie beispielsweise bei Baudelaire und auch in weiteren bekannten „Dandy-Büchern“ von Huysmans und Oscar Wilde finden, und deren Auffassung von Frauen, dass diese die reine Verkörperung der Natur und somit abstoßend seien, spiegelt sich in Schaukals Werk nicht wider.⁴¹⁵ Für Andreas von Balthesser ist die Dame vielmehr „eine virtuelle Vollkommenheit, die Mängel nicht ausschließt.“⁴¹⁶

Im Laufe des Werks erfährt der Leser aus Briefen von zwei erotischen Affairen Balthessers, die jedoch keine Bedeutung für ihn haben.⁴¹⁷ Balthesser vermeidet als Dandy den Zustand der Verliebtheit, da ihn dieser aus dem Gleichgewicht bringen könnte. Auch Brummell soll zwar flüchtige Affairen, aber keine offizielle Freundin gehabt haben.⁴¹⁸ Im Nachwort des „Balthesser“ findet sich im Zusammenhang mit Balthessers Einstellung zu Frauen eine eindeutige Anspielung auf Brummell:

„Da sah er an ihrem Kinn ein Haar [...] und ihm ekelte es so vor ihr, daß er sie nicht nur nach einer mühsamen Konversation an dem Abend völlig im Stich ließ, sondern von nun an jeder Gelegenheit, sie wieder zu sehen, auswich, so zwar, daß er sie von dem Tag an gar nicht mehr gesprochen hat...“⁴¹⁹

⁴¹³ Barbey d'Aureville (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 13-15.

⁴¹⁴ Tinhof (1997): „Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. S. 74.

⁴¹⁵ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 158.

⁴¹⁶ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 115.

⁴¹⁷ Krobb (2000): Schaukal und das Dandytum. S. 102.

⁴¹⁸ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 158.

⁴¹⁹ Schaukal, Richard: Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage mit einem überflüssigen Nachwort. München: Georg Müller 1911. S. 221.

Brummell soll sich laut seinem Biographen Jesse von einer Frau abgewandt haben, da er sie beim Kohlessen sah, was er ekelerregend fand.⁴²⁰

Außerdem verhindert auch die Selbstverliebtheit des Dandy Balthesser, dass er sich der Liebe zu einer anderen Person hingeben kann.⁴²¹ Sigmund Freud beschreibt dies folgendermaßen:

„Die Abhängigkeit vom geliebten Objekt wirkt herabsetzend; wer verliebt ist, ist demütig. Wer liebt, hat sozusagen ein Stück seines Narzißmus eingebüßt und kann es erst durch das Geliebtwerden ersetzt erhalten.“⁴²²

Die eigene Demütigung des Narzissten kann also nur aufgehoben werden, wenn die Liebe vom Partner im gleichen Ausmaß erwidert wird. Da dies nicht in der eigenen Hand, sondern in der des Partners liegt, stellt die Liebe einen unsicheren Faktor dar und ist für den Dandy daher keine Option.

Der Narzissmus des Dandy resultiert auch aus seinem androgynen Wesen, das Andreas von Balthesser ebenfalls hat.⁴²³ Er wird in der Ouverture als Verfasser eines Werkes namens „Androgyne“⁴²⁴ vorgestellt. Da er selbst über weibliche Attribute verfügt, bedarf er der Frau als Gegenstück nicht.⁴²⁵

7.6. Das Dandytum als Maske Balthessers

Balthesser tritt also auf Dandy auf, und auch seine Lebenshaltung ist dandyistisch geprägt. Dennoch ist das Dandytum nicht im Kern seines Wesens begründet⁴²⁶, was folgende Aussage belegt:

„Man nennt mich einen Dandy. Die Bezeichnung will ich gelten lassen. Aber die Meinung ist falsch. Ich bin ein Dandy. Freilich noch einiges mehr; aber das Äußerlichste an mir, die für die Menschen sichtbare `Zwiebelschale` meiner Persönlichkeit ist das Dandytum.“⁴²⁷

⁴²⁰ Jesse (1893): The Life of George Brummell. S. 85.

⁴²¹ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 158.

⁴²² Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus. In: Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Mit einer Einleitung von Alex Hodler. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag⁶1998, S. 49-77. S. 73.

⁴²³ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 159.

⁴²⁴ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 3.

⁴²⁵ Wicke (2002): Der paradoxe Dandy. S. 159.

⁴²⁶ Maurer (1971): Sprache und Stil in Schaukals erzählender Prosa. S. 221.

⁴²⁷ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 21.

Hier wird eine eindeutig relativierende Position zum Dandytum eingenommen. Das Dandytum fungiert also in diesem Werk als Maske. Andreas von Balthesser verbirgt sich hinter ihr, um sich vor den Zeitumständen und der vorherrschenden Unkultur zu schützen.⁴²⁸ Balthesser fühlt sich durch die Zeitumstände genötigt, auf diese Komstümierung zurückzugreifen. Für Andreas von Balthesser ist das Dandytum „Notwehr“⁴²⁹, wie es Schaukal im Nachwort bezeichnet.

Weiters merkt Balthesser Folgendes an:

„Die Leute fassen jedoch den Begriff ganz oberflächlich auf; dies ist wörtlich zu nehmen: sie begreifen nur seine Oberfläche. Man verwechselt den Dandy mit dem Gecken, dem fat. Wenn Kurzsichtige in mir einen Gecken zu erblicken meinen und ihre primitive Erfahrung im dem Begriff Dandy endgültig festzulegen, also zu begraben unternehmen [...], dann sehen die Menschen an mir nichts als etwa den tadellos geschnittenen Rock, den niemals gesprungenen Lack meiner Schuhe, den täglich frisch gebügelteten Zylinder und dergleichen Zeichen, die ihren vom empörten Gefühl des Unvermögens getrübteten Augen als die Merkmale eines Gecken gelten müssen, weil sie selbst nicht imstande sind, sich auch nur menschlich zu kleiden [...]“⁴³⁰

Balthesser geht also auf die Oberflächlichkeit seiner Beurteilung und die Reduktion seiner Person auf das Äußere ein. Diese Anmerkung innerhalb des Werks verhinderte jedoch weder, dass die Kritiker Balthesser auf das Dandytum reduzierten, noch dass sie ihn mit einem Snob gleichsetzten. Daher fühlte Schaukal sich genötigt, ein Nachwort zu diesem Werk mit dem Titel „Dandy, Literat und Snob. Eine Rettung“ zu verfassen, das in der 5. Auflage erstmals veröffentlicht wurde.⁴³¹ In diesem merkt Schaukal Folgendes an:

„Der da, der sich aufgeworfen hatte, war überhaupt kein Dandy [...] Es ist einer da, redet und zeigt sich [...], der zuweilen wie ein Dandy, zuweilen wie ein unmittelbarer Mensch aussieht, einer, der seine Weltmaske manchmal tändelnd in der Hand hält, einer, der an euch vorbei lebt, sich dreht, weggeht, kommt, aber gar keine Pflichten gegen eine streng aus Papier geschnittene Silhouette zu haben meint, die ihn `festhalten` soll.“⁴³²

Außerdem schreibt Schaukal:

„Es gibt viele Kurzsichtige, die den Snob mit dem Dandy, den Dandy mit dem Gecken, den Weltmann mit dem Arrivierten verwechseln. [...] Diese, die Kurzsichtigen, schimpfen meinen Andreas einen Snob, weil er, der einen jungen Herrn aus einer sehr deutlich sich abhebenden Gesellschaftsschicht vorstellt, Zustände und Dinge beim Namen nennt, die ihm gewohnt sind,

⁴²⁸ Maurer (1971): Sprache und Stil in Schaukals erzählender Prosa. S. 221.

⁴²⁹ Schaukal (1911): Andreas von Balthesser. S. 215.

⁴³⁰ Schaukal (1907): Andreas von Balthesser. S. 21/ 22.

⁴³¹ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 375/ 376.

⁴³² Schaukal (1911): Andreas von Balthesser. S. 204/205.

woraus die blindwütig folgern, daß sie ihm, der eben beobachtet, gut beobachtet, sich und anderen zusieht, neu seien!“⁴³³

Des Weiteren strich er die Apposition „eines Dandy und Dilettanten“, da diese seiner Meinung nach zur fehlerhaften Beurteilung des Andreas von Balthesser beigetragen hatte.⁴³⁴

Alles in allem kann man sagen, dass Andreas von Balthesser durchaus dandyhafte Züge aufweist. Man muss allerdings anerkennen, dass er sich durch die Zeitumstände genötigt fühlt, auf das Dandytum als letzten Ausweg zurückzugreifen. Außerdem darf man ihn nicht auf das „Dandysein“ reduzieren, sondern das Dandytum kann nur als eine Facette des Andreas von Balthesser gesehen werden.

8. Thomas Manns Felix Krull: Der dandyistische Hochstapler in seiner Kindheit und Jugendzeit

8.1. Die Frühfassung der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“

Der Roman „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ beschäftigte Thomas Mann ein Leben lang. Der dandyistische Hochstapler Felix Krull schildert darin, im Alter von vierzig Jahren und zurückgezogen lebend, in der Ich-Form seinen Werdegang von der Kindheit bis zu seinem Aufenthalt in Portugal im Rahmen seiner Weltreise in der Rolle des Marquis von Venosta. Mann konzipiert Krull als eine Parodie des Künstlers, wobei er Folgendes anmerkt:

„Es handelt sich natürlich um eine neue Wendung des Kunst- und Künstlermotivs, um die Psychologie der unwirklich-illusionären Existenzform. Was mich aber stilistisch bezauberte, war die noch nie geübte autobiographische Direktheit, die mein grobes Muster mir nahelegte, und ein phantastischer geistiger Reiz ging aus von der parodistischen Idee, ein Element geliebter Überlieferung, das Goethe-Selbstbildnerisch-Autobiographische, Aristokratisch-Bekennnerische, ins Kriminelle zu übertragen.“⁴³⁵

Dieses Werk blieb jedoch unvollendet, wobei aus Notizen Manns hervorgeht, dass er vermutlich gar nicht mehr im Sinn hatte, das Ende zu schreiben. Auch wenn er es gewollt hätte, wäre es nicht mehr möglich gewesen, da die weitere Arbeit an diesem Werk durch

⁴³³ ebda. S. 210/ 211.

⁴³⁴ Warum (1993): Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. S. 376.

⁴³⁵ Mann, Thomas: Lebensabriß. In: Mann, Thomas: Essays, Bd 3.: Ein Appell an die Vernunft. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 177-222. S. 201.

seinen Tod verhindert wurde.⁴³⁶ Ab 1905 begann Mann, Werke zu lesen, die ihm als Grundlage für seinen „Krull“ dienten, Material zu sammeln und Notizen zu machen. Von besonderer Bedeutung war seine Lektüre der Memoiren des Hochstaplers Georges Manolescu, die er als Vorbild für den Entwurf seines „Krull“ heranzog.⁴³⁷ Als Gattungs- und Stilvorbild wählte Mann Goethes Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“.⁴³⁸

In den Jahren 1908 und 1909 verfasste er nur einzelne Einträge in seinem Notizbuch zu diesem Projekt, da er den Großteil seiner Aufmerksamkeit dem Werk „Königliche Hoheit“ widmete.⁴³⁹ 1909 hatte Thomas Mann einen Gesamtplan für den Roman ausgearbeitet und die gesamte Handlung in Stichworten festgehalten.⁴⁴⁰ Zu diesem Zeitpunkt war die Erzählung noch als Novelle geplant, da er den Gesamtumfang unterschätzte. 1910 begann die intensive Auseinandersetzung mit dem „Krull“-Stoff, und er fing an zu schreiben. Die Arbeit ging voran, und im Oktober dieses Jahres entschied er, dass das Endprodukt keine Novelle, sondern ein Roman sein solle. Im Sommer 1911 stellte der Autor das „Buch der Kindheit“ fertig.

1911 wurde die Arbeit durch das Schreiben an der Novelle „Tod in Venedig“ unterbrochen, zu der ihn ein Aufenthalt in Venedig inspirierte. Ab 1912 widmete er sich wieder dem „Krull“, bis er das Projekt 1913 vorerst zu Gunsten des „Zauberberg“ endgültig auf Eis legte. Bis dahin waren die ersten fünf Kapitel und das unvollendete sechste Kapitel des zweiten Buches fertig.⁴⁴¹ Auf die Frage, warum er seinen „Krull“ abbrach, gab Mann selbst verschiedene Antworten. Häufig wird darauf verwiesen, dass der parodistische Stil des Werkes an der Weiterarbeit hinderte:

⁴³⁶ Curtius, Mechthild: Erotische Phantasien bei Thomas Mann. Wälsungenblut – Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull – Der Erwählte – Die vertauschten Köpfe – Joseph in Ägypten. Königstein: Athenäum 1984. S. 21.

⁴³⁷ Kashiwagi, Kikuko: Festmahl und frugales Mahl. Nahrungsrituale als Dispositive des Erzählens im Werk Thomas Manns. Freiburg im Breisgau: Rombach 2003. (Rombach Wissenschaften : Reihe Cultura 36). S. 137.

⁴³⁸ Frizen, Werner: Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. München: Oldenbourg ³1999. (Oldenbourg Interpretationen 25). S. 12/13.

⁴³⁹ Schulz, Kerstin: Identitätsfindung und Rollenspiel in Thomas Manns Romanen „Joseph und seine Brüder“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2000. (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 55). S. 378.

⁴⁴⁰ Diederichs, Rainer: Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman. Eine Untersuchung an den Romanen von Thomas Mann „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ und Günter Grass „Die Blechtrommel“. Dissertation. Univ. Zürich 1971. S. 37.

⁴⁴¹ Bussmann, Monica/ Sprecher, Thomas: Kommentar. In: Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil, Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2012, S. 9-702. (Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher 12.2). S. 19-27.

„Der Stil dieses kuriosen Buches, von dem nur ein größeres Fragment übriggeblieben ist, war eine Art von Parodie auf die große Memoiren-Literatur des achtzehnten Jahrhunderts auf Goethes ‚Dichtung und Wahrheit‘, und sein Ton war auf lange Zeit schwer durchzuhalten.“⁴⁴²

Manns Wunsch nach „Meisterlichkeit und Klassizität“⁴⁴³ soll der Arbeit ebenfalls im Weg gestanden sein. Des Weiteren kann man vermuten, dass das Künstlerthema, das im Mittelpunkt steht, und der damit zusammenhängende starke autobiographische Gehalt, der dem Literaten erst allmählich bewusst wurde, ihn zum Abbruch brachten.⁴⁴⁴

Obwohl das Werk unvollendet war, wurde 1922 das erste Buch „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Buch der Kindheit“ erstmals veröffentlicht.⁴⁴⁵ Dieser Druck wurde 1937 um die vorliegenden Fragmente des zweiten Buches, und zwar die ersten fünf Kapitel, erweitert und beim Exil-Verlag Querido publiziert. 1948 erschien bei demselben Verlag die Neuausgabe, die mit der von 1937 übereinstimmte.⁴⁴⁶

Nachdem Thomas Mann bereits in den Jahren 1943 und 1947 erwägt hatte, die Arbeit an dem „Krull“ wiederaufzunehmen, rang er sich erst 1951 endgültig dazu durch.⁴⁴⁷ 1954 wurde das Gesamt-Fragment, also alle drei Bücher, veröffentlicht. Es wurde sowohl von den Lesern als auch von den Kritikern positiv aufgenommen und feierte große Erfolge.⁴⁴⁸

Dass das Buch jahrzehntelang zur Seite gelegt worden war und erst in den 50er Jahren vollendet wurde, blieb nicht ohne Auswirkungen auf die Ausführung des ursprünglichen Konzepts. Bei der bereits vorliegenden Fassung überarbeitete Thomas Mann nur das vierte und das bisher ungedruckte sechste Kapitel des zweiten Buches.⁴⁴⁹ Die äußere Handlung und viele Motive, wie sie bereits zwischen 1905 und 1911 notiert worden waren, konnten verwendet werden. Die „Grunderfahrungen, Grundspannungen und Grundkonflikte“⁴⁵⁰ des Protagonisten wurden wiederaufgegriffen und blieben unverändert. Dennoch sind bei der

⁴⁴² Mann, Thomas: Einführung in den „Zauberberg“. Für Studenten der Universität Princeton. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 11. Oldenburg: Fischer 1960, S. 602-617. S. 606.

⁴⁴³ Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 8. Oldenburg: Fischer 1960, S. 444-525. S. 455.

⁴⁴⁴ Koopmann, Helmut: Das schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen: Max Niemeyer 1988. S. 147.

⁴⁴⁵ Görner, Rüdiger: Thomas Mann. Der Zauber des Letzten. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005. S. 197.

⁴⁴⁶ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 43/50.

⁴⁴⁷ Wagner, Gottfried: Thomas Manns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“: ein Bildungs- oder Schelmenroman? Hausarbeit. Univ. Wien 1975. S. 1.

⁴⁴⁸ Jendrieik, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf: Bagel 1977. S. 513/514.

⁴⁴⁹ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 61.

⁴⁵⁰ ebda. S. 57.

späten Fassung zahlreiche neue Einflüsse spürbar, die das Ergebnis von Manns persönlicher und literarischer Entwicklung sind.

Besonders auffällig ist bei der Wiederaufnahme des Stoffes die Mythologisierung der Hauptfigur, die aus der „in den Joseph-Romanen von Thomas Mann programmatisch bewußt vollzogenen Ausbildung des Mythischen als epische Fundamental-Kategorie resultiert.“⁴⁵¹

Die Voraussetzung dafür war die Erweiterung seiner mythologischen Kenntnisse, die durch die Auseinandersetzung mit der Schrift „Das göttliche Kind“ des ungarischen Philologen und Religionswissenschaftlers Karl Kerényi stark gefördert wurde.⁴⁵² Der Hermes-Mythos ist von besonderer Bedeutung, da Felix Krull zahlreiche Eigenschaften des griechischen Gottes eigen sind und er daher mit diesem identifiziert wird.⁴⁵³

Darüber hinaus spielen Freuds Psychoanalyse und Manns eigene Reflexionen, durch die er zu psychoanalytischen Ergebnissen gekommen ist, eine entscheidende Rolle für die Spätfassung. Von zentraler Bedeutung ist Freuds 1914 erschienene Studie „Zur Einführung des Narzißmus“, wobei anzumerken ist, dass im frühen „Krull“ zahlreiche Erkenntnisse Freuds vorweggenommen worden sind.⁴⁵⁴

Des Weiteren lässt sich feststellen, dass sich der Stil Manns im Laufe der Jahre verändert hat, wobei folgende Aussage Manns belegt, dass er dies verhindern wollte:

„Ein junger Autor hat es begonnen, ein alter setzt es fort, und ich bin neugierig, ob man die Naht spüren, den Stilbruch bemerken wird. Ich habe mich bemüht, ihn möglichst wenig merken zu lassen und den alten Ton festzuhalten gesucht.“⁴⁵⁵

Die Naht ist jedoch sehr wohl spürbar: In dem späteren Teil ist das Erzähltempo langsamer, die Zeitspannen sind verkürzt, und er hat die Kapitel ausgedehnt, womit eine Reduktion der Handlung und eine Erweiterung der Gespräche einhergehen. Sowohl der Stoff als auch der Wortschatz sind historisch und geographisch ausgeweitet worden. Am meisten ins Gewicht fällt, dass Mann dem parodistischen Stil des frühen „Krull“ den Rücken zukehrt.⁴⁵⁶

⁴⁵¹ Jendreich (1977): Mann. Der demokratische Roman. S. 515.

⁴⁵² Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 118.

⁴⁵³ Schulz (2000) Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 579.

⁴⁵⁴ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 115/116.

⁴⁵⁵ Mann, Thomas: [Rückkehr]. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 11. Oldenburg: Fischer 1960, S. 527-531. S. 530.

⁴⁵⁶ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 55.

Abschließend muss man noch erwähnen, dass sich sogar Manns Auffassung bezüglich der Gattung geändert hat. Während der frühen Arbeiten plante er den Roman als Parodie auf den deutschen Bildungsroman. Vor Beginn der zweiten Arbeitsphase stellte Mann die Ähnlichkeit mit dem Schelmenroman fest. Während der Arbeit an dem Roman in den fünfzigeren Jahren verglich er sein Werk dann mit dem Abenteuerroman á la „Simplicissimus“, an anderer Stelle betonte er den mythologischen Gehalt des Werks.⁴⁵⁷ Darüber hinaus hob er auch immer wieder das autobiographische und das parodistische Element des Romans hervor. Wie Manns eigene Aussagen belegen, fehlt dem Roman also eine feststehende Gesamtkonzeption, weshalb er selbst die Zuordnung zu einer bestimmten Gattung vermied.

Obwohl der Handlungszeitraum des gesamten Werks das Fin de siècle ist und ein Zeitgemälde der Belle époque geliefert wird, können ausschließlich das „Buch der Kindheit“ und die bis 1913 verfassten Teile zur Dekadenzliteratur gezählt werden, da der Rest erst Jahre später, in einer anderen literarischen Epoche und Schaffensperiode Manns, entstand. Da das Augenmerk dieser Arbeit auf der Literatur des Fin de siècle liegt, werden für die folgende Beschäftigung mit diesem Werk nur die Teile des Werks, die bis 1913 verfasst worden sind, herangezogen. Diese umfassen das gesamte „Buch der Kindheit“ und den größten Teil von Krulls Aufenthalt in Frankfurt am Main, inklusive der Musterungsszene, jedoch exklusive der Rosza-Episode. Darüber hinaus werden die in diesem Zeitraum niedergeschriebenen Notizen zu den späteren Teilen des Werks berücksichtigt.

8.2. Autobiographische Aspekte des „Krull“

Bei dem Werk „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ handelt es sich um eine fiktive Autobiographie, weshalb man davon ausgehen muss, dass eine Aufspaltung des Autors Thomas Mann und des fiktiven Erzählers Krull existiert. Man kann also nicht von einem autobiographischen Bekenntnis Manns sprechen.⁴⁵⁸ Obwohl man sich nicht verleiten lassen darf, den Literaten mit Krull gleichzusetzen, finden sich in dem Werk zahlreiche autobiographische Aspekte. Koopmann beschreibt das Verhältnis des Autors zu der von ihm geschaffenen Figur treffend:

⁴⁵⁷ Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen. S. 38.

⁴⁵⁸ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 425.

„Nichts könnte sich mehr unterscheiden als das Leben des Hochstaplers Felix Krull, der, von etwas zweifelhafter Abkunft, die Daseinsbahn eines Schwindlers zurücklegt, der Dieb ist und Betrüger, der unter falschem Namen reist und zweifelhaften Amouren nachgeht, der eine Zeitlang im Domestikenbereich tätig ist und den Dienst an der Gemeinschaft verweigert – von seinem von täglicher Selbstprüfung gequälten, sich als Gewissen seiner Nation verstehenden, protestantisch tief geprägten, bis in Äußerlichkeiten stets überaus korrekten und den Ethos der Arbeit, der Selbstdisziplin, der Formstrenge huldigenden Autor. Und dennoch ist kein Roman direkter, autobiographischer, bekenntnishafter als Thomas Manns letztes Werk, dessen Anfänge bis in das Jahr 1905 fallen und das ihn also über ein halbes Jahrhundert hin begleitet hat.“⁴⁵⁹

Auf die allgemeine Thematik blickend, kann man feststellen, dass sich der autobiographische Bezug vor allem in dem gestalteten Künstlerbild erkennen lässt, in dem sich Manns eigene Befürchtungen und Verdächtigungen widerspiegeln.⁴⁶⁰ Aber nicht nur die omnipräsente Thematisierung der Künstlerexistenz verweist auf eine Verbindung des Werks zu Manns Leben, sondern auch einzelne biographische Details der Hauptfigur stimmen mit denen des Autors überein. Besonders viele Parallelen bestehen in der Kindheit der beiden: Sie widmen sich als Kinder beide mit Vorliebe dem Rollenspiel und nehmen dabei die Position des Prinzen ein. Weitere Gemeinsamkeiten sind der Hass auf die Schule, die Vorliebe für den Schlaf und die Liebe zum Theater. Sowohl Krulls als auch Manns Mutter verlassen früh die Heimat, nachdem der Vater gestorben und das Geschäft aufgelöst worden ist. Die Musterungsszene hat auch einen stark biographischen Gehalt, da es nicht nur Krull, sondern auch Mann gelingt, die militärische Laufbahn zu umgehen.⁴⁶¹ Auch der Raum der Kindheit weist beträchtliche Ähnlichkeiten auf: Es handelt sich in beiden Fällen um besonders liebliche Orte.⁴⁶²

Weiters lassen sich auch charakterliche Übereinstimmungen feststellen: Bei genauerer Betrachtung des Lebens und des Werks Manns erkennt man, dass dieser von seiner eigenen Wichtigkeit überzeugt gewesen ist. Aus der Lektüre seiner Tagebücher lässt sich ableiten, dass sowohl Narzissmus als auch Egozentrik charakterliche Bestandteile des Literaten gewesen sind, zwei Charakterzüge, die auch Felix Krull ausmachen.⁴⁶³ Die „Travestie des

⁴⁵⁹ Koopmann, Helmut: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 516-533. S. 516.

⁴⁶⁰ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 452.

⁴⁶¹ Frizen (1999): Interpretation von Krull. S. 70.

⁴⁶² Curtius (1984): Erotische Phantasien bei Mann. S. 23.

⁴⁶³ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 447.

Narzissthaften ins Kriminelle⁴⁶⁴ dient dazu, den persönlichen Gehalt dieses Aspekts zu verhüllen.

Thomas Mann gelingt es jedoch mithilfe der parodistischen Färbung, seine Erfahrung gleichzeitig zu Papier zu bringen, sich selbst dem Leser preiszugeben und sich gleichzeitig zu verhüllen.⁴⁶⁵ Durch dieses „erzählerische Versteckspiel“⁴⁶⁶ wird man nie eindeutig sagen können, ob Krull Manns „alter ego“ ist oder nicht.

Felix Krull weist zahlreiche dandyhafte Charakteristika auf, wie in den folgenden Kapiteln noch gezeigt werden wird. Es stellt sich die Frage, ob man seinen Schöpfer aufgrund der Gemeinsamkeiten als Dandy bezeichnen kann. Obwohl Manns narzisstische und egozentrische Züge darauf hinweisen, kann dies ganz und gar verneint werden. Ein Dandy widmet seine ganze Aufmerksamkeit sich selbst und stilisiert sich zu einem Kunstwerk. Manns Kunst hingegen ist nicht sein Leben, wie es bei Krull der Fall ist, sondern die Literatur. Er will nicht durch sein Auftreten und sein Aussehen, sondern durch seine Werke Gefallen erregen. Darüber hinaus widersprechen seine familiäre Situation und gesellschaftliche Position der Lebensweise eines Dandy. Während ein Dandy Bindungen vermeidet und die anderen Menschen auf Distanz hält, verdrängt Mann seine homosexuelle Neigung und sucht in der Ehe mit Katia Stabilität.⁴⁶⁷ Der Dandy sucht die Opposition zur Gesellschaft und verachtet diese, Mann hingegen gibt vor allem nach seinem durch die Hochzeit bedingten Aufstieg in das Bürgertum darauf Acht, was er veröffentlicht, da er für die Gesellschaft akzeptabel bleiben will.⁴⁶⁸

8.3. Felix Krull als Dandy und Lebenskünstler

Felix Krull sind zahlreiche Rollen zugeschrieben worden, unter anderem die des Erwählten, die des Hermes, die des kriminellen Betrügers und Schelms⁴⁶⁹, welche am häufigsten untersucht worden ist. Zahlreiche Versuche, den Roman als Schelmenroman zu

⁴⁶⁴ Koopmann (1988): Das schwierige Deutsche. S. 146.

⁴⁶⁵ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 452.

⁴⁶⁶ Frizen (1999): Interpretation von Krull. S. 70.

⁴⁶⁷ Banuls, André: Thomas Mann. Leben und Persönlichkeit. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 1-17. S. 11.

⁴⁶⁸ Frizen (1999). Interpretation von „Krull“. S. 10.

⁴⁶⁹ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 492.

klassifizieren⁴⁷⁰, haben dazu geführt, dass Krulls Leben als Schelm in den Vordergrund gestellt wird, während seine ästhetische Existenz, die laut Frizen dominierend ist⁴⁷¹, weniger Beachtung gefunden hat. Diese steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Krulls dandyistischem Dasein und den Charakteristika, die in den folgenden Kapiteln erläutert werden.

Den Namen „Thomas Mann“ und auch seine Werke bringt man gewöhnlich nicht mit dem Dandytum in Zusammenhang. Einige Aussagen Manns weisen jedoch darauf hin, dass dieser literarische Trend der Jahrhundertwende nicht spurlos an ihm vorbeigegangen ist. An erster Stelle ist hier seine Lektüre von Richard von Schaukals Werk „Leben und Meinungen des Andreas von Balthesser“ zu nennen. Obwohl die beiden Autoren ein schwieriges Verhältnis gehabt haben und Mann in „Kunst und Geist“ über Schaukal herzieht, der sich vorher abfällig über sein Drama „Fiorenza“ geäußert hat, geht aus einer Notiz Manns hervor, dass er trotzdem das Dandy-Buch „Balthesser“ gelesen hat.⁴⁷² Die Gemeinsamkeiten zwischen Balthesser und Krull wie die Auffassung des Lebens als Schauspiel, der Narzissmus, das Streben nach Macht und die aristokratische Umgebung weisen darauf hin, dass er sich bei der Konzeption des Krull an Schaukals Werk angelehnt hat.

Weitere Äußerungen Thomas Manns zeigen, dass er sich mit Autoren beschäftigt hat, die sich theoretisch oder literarisch mit dem Dandytum auseinandersetzen. 1896 kam er in der Zeitschrift seines Bruders Heinrich, „Das Zwanzigste Jahrhundert“, kurz auf „Cosmopolis“ von Bourget zu sprechen, der sich selbst eindringlich mit Baudelaire beschäftigt hatte. Im Jahr 1901 notierte er Folgendes:

„Lesen: ‚Dorian Gray‘ von Oskar Wilde. Aus dem Engl. v. J. J. Gaulke. Max Spohr. Leipzig“⁴⁷³

Er widmete sich also wahrscheinlich einer der wichtigsten Darstellungen des Dandyismus. In seinem Nietzsche-Vortrag, den er 1947 hielt, verglich er diesen mit Wilde:

⁴⁷⁰ u. a. Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen – Wagner (1975): „Krull“: Ein Bildungs- oder Schelmenroman?

⁴⁷¹ Frizen (1999): Interpretation von „Krull“. S. 37.

⁴⁷² Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzformen. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann²1995. (Thomas-Mann-Studien 5). S. 52.

⁴⁷³ Mann, Thomas: Notizbuch 7. S. 38. zit. nach: Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzformen. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann²1995. (Thomas-Mann-Studien 5). S. 53.

„Natürlich hat die Zusammenstellung Nietzsche’s mit Wilde etwas fast Sakrilegisches, denn dieser war ein dandy, der deutsche Philosoph aber etwas wie ein Heiliger des Immoralismus. Und doch gewinnt durch das mehr oder weniger gewollte Märtyrertum seines Lebensendes, das Zuchthaus von Reading, Wilde’s dandyism einen Anflug von Heiligkeit, der Nietzsche’s ganze Sympathie erweckt hätte.“⁴⁷⁴

Wysling zufolge ist hier „das tertium comparationis die Lüge der Kunst, der Wille zur Täuschung“⁴⁷⁵, zwei zentrale Aspekte des „Krull“. Obwohl Manns Aussagen zum Dandytum Raritäten sind, kann man aus diesen ableiten, dass Thomas Mann selbst wahrscheinlich seinen Krull in der Tradition des Dandytums gesehen hat.⁴⁷⁶

8.3.1. Krulls äußere Vorzüge

Der Erzähler Felix Krull zeichnet sich durch besondere äußerliche Schönheit und eine feingliedrige, zarte Beschaffenheit aus, und er wird nicht müde, sein gewinnendes Aussehen zu preisen.⁴⁷⁷ Man kann jedoch auch der Reaktion seiner Umgebung entnehmen, dass er bei seinen Lobgesängen auf sich selbst nicht übertreibt. Gleich am Anfang des Romans zählt Krull seine sichtbaren Vorzüge auf:

„Ich [...] besass seidenweiches Haar, wie man es nur selten beim männlichen Geschlecht findet, und welches, da es blond war, zusammen mit graublauen Augen, einen fesselnden Gegensatz zu der goldigen Bräune meiner Haut bildete: so, dass es gewissermaßen unbestimmt blieb, ob ich nun eigentlich blond oder brünett von Erscheinung sei [...]. Meine Hände [...] waren, ohne überschmal zu sein, angenehm im Charakter, niemals schweissig, sondern mässig warm, trocken, mit geschmackvoll geformten Fingernägeln versehen und sich selbst ein Wohlgefallen; und meine Stimme hatte [...] etwas Schmeichelhaftes für das Ohr [...]“⁴⁷⁸

Eine weitere Aussage Krulls weist darauf hin, dass er von besonderer körperlicher Wohlbeschaffenheit sei:

„[...] ich war überaus angenehm und göttergleich gewachsen, schlank, weich und doch kräftig von Gliedern, goldig von Haut und fast ohne Tadel in Hinsicht auf schönes Ebenmass.“⁴⁷⁹

Felix entspricht mit seinem Körper ganz und gar der Ästhetik einer klassischen Skulptur. In der Spätfassung wird zusätzlich erwähnt, dass er wunderschöne Zähne hätte. Dies kann als

⁴⁷⁴ Mann, Thomas: Nietzsche’s Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 9. Oldenburg: Fischer 1960, S. 675-712. S. 692.

⁴⁷⁵ Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenzformen. S. 53.

⁴⁷⁶ ebda. S. 53.

⁴⁷⁷ Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen. S. 43.

⁴⁷⁸ Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Amsterdam: Querido Verlag 1937. S. 20/21.

⁴⁷⁹ Mann (1937): Felix Krull. S. 40.

Signal für seine Stärke und seine Vitalität gedeutet werden.⁴⁸⁰ Der späte Krull ist also eindeutig kein dekadenter Schwächling wie Tazio aus Manns „Tod in Venedig“, dessen schlechte Zähne darauf hinweisen, dass er lebensschwach ist.⁴⁸¹

Des Weiteren zeichnet sich das Aussehen der Hauptfigur durch Kindlichkeit aus, die keinem Wandel unterliegt, sondern die Krull auch in den späteren Teilen des Werks beibehält. Er verharrt sozusagen im Zustand der Jünglingshaftigkeit, also zwischen Knabe und Mann. Außerdem macht die Androgynität Krulls seinen äußerlichen Reiz aus, wodurch er nicht nur Frauen, sondern auch Männern gefällt.⁴⁸² Bei der Androgynie handelt es sich Schulz zufolge um „die Idealvorstellung des Narzissmus“⁴⁸³, da sie der erotischen Besetzung des eigenen Körpers und der ausschließlichen Liebe zu sich selbst zu Gute kommt. Krulls androgyne Züge weisen ebenfalls auf seine dandyistische Seite hin: Schon Barbey d’Aureville konstatierte, dass die Frau und der Dandy viele Sachen gemein hätten. Der Barbeysche Dandy ist das idealtypische androgyne Wesen, da er sowohl über die weibliche Anmut als auch über männliche Stärke verfügt. Eine weitere weibliche Eigenschaft des Dandy ist seine Sorgfalt, die er aufwendet, um seine äußere Erscheinung zu perfektionieren.⁴⁸⁴

Felix ist sich seiner äußerlichen Wohlbeschaffenheit bewusst und führt immer wieder an, dass er aus „feinerem Holz geschnitzt“⁴⁸⁵ sei als die anderen. Er hebt sich durch sein Äußeres von den anderen, gewöhnlichen Burschen ab und merkt dies auch immer wieder an. Dass sich Krull innerlich von diesen absondert und die Einsamkeit der Gesellschaft dieser vorzieht, lässt sich auf sein Gefühl der Außerordentlichkeit und Auserwähltheit zurückführen.⁴⁸⁶ Die Schönheit fungiert als das äußerliche Zeichen dieser Auserwähltheit. Dadurch wird seine Sonderstellung den anderen Menschen gegenüber für alle sichtbar, und sie zieht sogleich alle Menschen in seinen Bann.⁴⁸⁷ Neben der Schilderung der Wirkung, die Felix auf die weiblichen Gäste seiner Eltern ausübt, ist die Szene, in der er den Geistlichen Rat Chateau aufsucht, bezeichnend. Dieser lobt außer Krulls Stimme die wohltuende Wirkung seiner

⁴⁸⁰ Kashiwagi (2003): Festmahl und frugales Mahl. S. 145.

⁴⁸¹ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 549.

⁴⁸² ebda. S. 550.

⁴⁸³ ebda. S. 552.

⁴⁸⁴ Rossbach (2002): Des Dandys Wort als Waffe. S. 145.

⁴⁸⁵ Mann (1937): Felix Krull. S. 21.

⁴⁸⁶ Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenzformen. S. 97.

⁴⁸⁷ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 546.

Person und bezeichnet ihn als „[g]lücklich Angetretenen“⁴⁸⁸ und als einen von denen, „die angenehm sind vor Gott“⁴⁸⁹.

Die Aussage des Geistlichen Rats hängt mit dem Glücksbegriff zusammen, der in dem Werk immer wieder präsentiert wird. Aufgrund seiner äußeren und inneren Vorzüge glaubt Felix, dass er ein Glückskind sei:⁴⁹⁰

„Oft hörte ich aus dem Munde der Meinen, dass ich ein Sonntagskind sei, und obgleich ich fern von allem Aberglauben erzogen worden bin, habe ich doch dieser Tatsache, in Verbindung mit meinem Namen Felix [...] sowie mit meiner körperlichen Feinheit und Wohlgefälligkeit, immer eine geheimnisvolle Bedeutung beigemessen. Ja, der Glaube an mein Glück, und dass ich ein Vorzugskind des Himmels sei, ist in meinem Innersten stets lebendig gewesen, und ich kann sagen, dass er im ganzen nicht Lügen gestraft worden ist.“⁴⁹¹

Felix' Gewissheit darüber, über eine gewinnende, außergewöhnliche Schönheit zu verfügen und dadurch den anderen überlegen zu sein, und das Bewusstsein seiner eigenen Auserwähltheit zeugen davon, dass sein Blick auf sich selbst narzisstisch und selbstgefällig ist. Dieses Selbstbild weist aber ebenfalls darauf hin, dass er wie ein Dandy denkt und auftritt: Typisch dandyistisch hebt er sich von der Masse ab und fühlt sich dieser durch sein Äußeres überlegen. Was jedoch Dandys wie Brummell vor allem durch ihre Garderobe, ihre Ausstrahlung und ihr Auftreten geschafft haben, gelingt ihm schon durch seine einzigartige Schönheit. Er verlässt sich jedoch nicht nur auf diese. Auch seine Ausstrahlung, die vor allem durch sein narzisstisches Bewusstsein genährt wird, hat einen wichtigen Anteil an seiner Wirkung. Felix Krull legt vor allem in der Spätfassung dandyistische Verhaltensweisen an den Tag, indem er sich selbst inszeniert: Zu der Zeit, als er als Kellner arbeitet, aber aufgrund eines Diebstahls über ein gewisses Vermögen verfügt, investiert er das Geld in eine Dandygarderobe. Außerdem mietet er sich eine Wohnung, um seine Kleidung angemessen aufbewahren zu können und vor seinen Ausflügen als Dandy, bei denen er sich in Schale wirft und die Nähe der höheren Gesellschaft sucht, eine gründliche Toilette machen zu können.

⁴⁸⁸ Mann (1937): Felix Krull. S. 113.

⁴⁸⁹ ebda. S. 113.

⁴⁹⁰ Lippa, Annelies: Die Verbrechergestalt im Zeitalter des Realismus von Fontane bis Mann. New York [u. a.]: Lang 1995. (Studies in European thought 10). S. 131.

⁴⁹¹ Mann (1937): Felix Krull. S. 17.

8.3.1.1. Krulls natürlicher Adel

Felix' Gewissheit bezüglich des ihm eigenen feinen und lieblichen Aussehens nährt sein Bewusstsein eines natürlichen Adels. Er sieht seinen späteren Aufstieg als logische Folge seiner angeborenen Aristokratie, die ihn von dem gemeinen Menschen abhebt.⁴⁹² Diese Gedanken führen dazu, dass er die sozialen Standesunterschiede in Frage stellt und die Meinung vertritt, dass eine natürliche Rangordnung existiere, bei der er an oberster Stelle stehe. Dieses Verständnis findet sich ihm zufolge vor allem in hierarchischen Rangordnungen wieder, wie sie beim Militär besteht.⁴⁹³ Er bezeichnet das Militär als

„[...] eine Welt, in welcher der Sinn für natürlichen Rang fein entwickelt ist.“⁴⁹⁴

Damit in enger Verbindung steht die These von der Willkür des Reichtums und des Adels, die in der späteren Fassung immer wieder angesprochen wird. Diese Idee wurde aber bereits 1916 entwickelt, als Thomas Mann eine Ansichtskarte an seine Mutter schicken wollte, was er jedoch nie tat, da ihn das Bild auf dieser zum Nachdenken brachte.⁴⁹⁵ Dazu notierte er sich Folgendes:

„Hôtel-Halle. Moderne 'Aristokratie'. Der Kellner könnte ebenso gut 'Herrschaft' sein und jemand von der Herrschaft Kellner. Es ist der reine Zufall, daß es umgekehrt ist.“⁴⁹⁶

Das Konzept der natürlichen Aristokratie erinnert an das der Selbstverständlichkeit des dandyistischen Daseins, das Schaukal in „Leben und Meinungen des Herrn von Balthesser“ präsentiert. Sowohl der Adel als auch das Dandytum werden als etwas Angeborenes dargestellt.

8.3.2. Krulls dandyhafter Charakter

Der Held des Romans zieht nicht nur durch die außergewöhnliche Schönheit die Menschen in seinen Bann, sondern auch dessen facettenreicher Charakter macht ihn zu einer

⁴⁹² Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenzformen. S. 148.

⁴⁹³ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 556.

⁴⁹⁴ Mann (1937): Felix Krull. S. 188.

⁴⁹⁵ Scherrer, Paul: Vornehmheit, Illusion und Wirklichkeit. Belege zu drei Grundmotiven des „Felix Krull“ aus den Materialien des Züricher Thomas Mann-Archivs. In: Thomas Mann-Gesellschaft (Hg.): Blätter der Thomas Mann-Gesellschaft, Nummer 1. Zürich 1958. S. 4.

⁴⁹⁶ Mann, Thomas: Notizblatt 571. zit. nach: Scherrer, Paul: Vornehmheit, Illusion und Wirklichkeit. Belege zu drei Grundmotiven des „Felix Krull“ aus den Materialien des Züricher Thomas Mann-Archivs. In: Thomas Mann-Gesellschaft (Hg.): Blätter der Thomas Mann-Gesellschaft, Nummer 1. Zürich 1958. S. 4.

einzigartigen Figur. Viele Charaktereigenschaften, die schon im frühen „Krull“ beschrieben werden, helfen ihm bei seinem sozialen Aufstieg, der im späten Teil dargestellt wird.

Bereits in der Kindheit stellt sich heraus, dass Felix über eine reiche Phantasie verfügt. Diese zeigt sich beispielsweise in seinen Rollenspielen, in denen er sich in die Rolle des Prinzen versetzt. Krulls große Vorstellungsgabe trägt auch dazu bei, dass der Wunsch in ihm erwacht, ein anderes, besseres Leben zu führen.⁴⁹⁷ Felix ist sich seiner Begabung zum phantastischen Denken durchaus bewusst, was folgende Bemerkung im Rahmen einer seiner Selbstreflexionen belegt:

„Die Bedingung, unter der ich einzig zu leben vermag, ist Ungebundenheit des Geistes und der Phantasie [...].“⁴⁹⁸

Krulls „ausserordentliche Neigung und Begabung zum Schlafe“⁴⁹⁹, die immer wieder erwähnt wird, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Phantasie, da er sich in diesem seinen Träumen hingeben kann und die Grenzen zur Realität verwischen.⁵⁰⁰

Nicht nur Felix' Phantasie, sondern auch seine „Weltsehnsucht“ tragen dazu bei, dass er sich hohe Ziele setzt. Er hält die Welt für eine „grosse und unendlich verlockende Erscheinung“⁵⁰¹. Er sucht daher die Welterfahrung und die Liebe der Welt.⁵⁰² Obwohl diese Ambitionen bereits im „Buch der Kindheit“ erwähnt werden, spiegeln sie sich vorerst nicht in seinem Verhalten wider. Er ist ein Außenseiter und nicht gewillt, diese Position aufzugeben. Erst in der Episode, als er als Geigenspieler auftritt und dabei das Gefallen der Umstehenden erregt, was er genießt, zeigt sich erstmals, wie sehr er die Aufmerksamkeit und die Zuneigung der anderen benötigt. Hier wird die „Weltsehnsucht“ also bereits angedeutet, doch erst in der Spätfassung kommt sie dann in ihren vollen Zügen zum Ausdruck und wird zuletzt von Mann auf die Formel der „Pan-Erotik“ gebracht. Notizen und Entwürfe, die bis 1911 verfasst worden sind, beweisen jedoch, dass er bereits bei den frühen Arbeiten am „Krull“ das Konzept von Krulls „Weltsehnsucht“ entwickelt hat und auch geplant hat, wie sich diese im Verlauf seines Lebens äußern soll.⁵⁰³

⁴⁹⁷ Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen. S. 48

⁴⁹⁸ Mann (1937): Felix Krull. S. 21.

⁴⁹⁹ Mann (1937): Felix Krull. S. 15/16.

⁵⁰⁰ Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen. S. 48.

⁵⁰¹ Mann (1937): Felix Krull. S. 25.

⁵⁰² Kashiwagi (2003): Festmahl und frugales Mahl. S. 163.

⁵⁰³ Curtius (1984): Erotische Phantasien bei Mann. S. 22.

Die wichtigste Eigenschaft, die später zur Erreichung von Felix Krulls Zielen beiträgt, ist seine Selbstkontrolle. Bereits bei der Beschreibung seiner Zeit im Elternhaus sind zahlreiche Selbstanalysen und -reflexionen enthalten, auf die man zusammen mit seiner Willensstärke und seinem rationalen Denkvermögen die immer fortwährende Selbstkontrolle zurückführen kann. Besonders bezeichnend sind die Passagen, in denen Felix beschreibt, wie es ihm gelungen ist, mithilfe seiner Willenskraft die Kontrolle über seinen Körper, wie zum Beispiel über seine Pupillen, zu gewinnen:

„Man weiss, dass die Pupillen unseres Auges in ihren Bewegungen [...] abhängig sind von der Stärke des Lichts. [...] Ich nun hatte es mir in den Kopf gesetzt, diese unwillkürliche Bewegung eigensinniger Muskeln unter dem Einfluss meines Willens zu beugen. Vor meinem Spiegel stehend und indem ich jeden anderen Gedanken auszuschalten suchte, versammelte ich meine ganze innere Kraft auf den Befehl an meine Pupillen, sich nach meinem Belieben zusammenzuziehen oder zu erweitern, und meine hartnäckigen Übungen wurden, wie ich versichere, wirklich von Erfolg gekrönt.“⁵⁰⁴

Die Selbstkontrolle ist bereits in seiner Kindheit von Nutzen, beispielsweise als er Krankheiten vorspielt, um von der Schule fernbleiben zu können. Sie kommt ihm nicht nur bei seinen Täuschungen zugute, die in der Spätfassung beschrieben werden, sondern sie ermöglicht es ihm auch, Distanz gegenüber seinen Mitmenschen zu wahren.⁵⁰⁵ Aus diesem berechnenden und kontrollierten Verhalten resultiert auch die scheinbare Gefühllosigkeit des Erzählers: Auch bei aufkommenden Emotionen bleibt er nach außen hin kühl und distanziert und gibt seine stoische Gelassenheit nicht auf.⁵⁰⁶ In diesem Aspekt verhält sich Krull ganz und gar wie ein Dandy.

Ein weiterer dandyistischer Charakterzug Krulls ist seine offensichtliche Vorliebe für Luxus. In dem späteren Teil nehmen der Glanz und die Extravaganz der Luxuswelt einen wichtigen Stellenwert in seinem Leben ein. Dieses Lebensmoment Krulls spiegelt sich aber bereits in den Bildern wider, die Thomas Mann bei seiner Materialsammlung bis 1913 zusammengetragen hat. Sie zeigen unter anderem Salondampfer, Luxuszüge und vornehme Hotels. Darüber hinaus belegen folgende Stichwörter, mit denen der Autor einige der Dossiers und Notizabteilungen beschriftet hat, dass er das luxuriöse Leben Krulls bei seiner

⁵⁰⁴ Mann (1937): Felix Krull. S. 22.

⁵⁰⁵ Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen. S. 48.

⁵⁰⁶ ebda. S. 53.

ersten Beschäftigung mit diesem Stoff bereits bis ins kleinste Detail geplant hat: „Reisen“, „Kur- und Lustorte“, „Elegante Festlichkeiten“, „Weiblichkeit“ und „Interieurs“.⁵⁰⁷

Besonders in Gewicht fällt Felix' Narzissmus, der seinen Charakter sehr prägt und der auch in der Forschung immer wieder als Deutungsmuster aufgegriffen worden ist.⁵⁰⁸ Wenn Felix sich selbst porträtiert, geschieht dies in einem selbstverliebten und selbstgefälligen Ton, was es unmöglich macht, sein narzisstisches Wesen zu leugnen. Der Narzissmus ist bereits in der früheren Fassung von zentraler Bedeutung. Frizen zufolge liegt im früheren Romanteil sogar eine „Aufwertung der narzisstischen Perspektive Krulls“⁵⁰⁹ vor. Es steht außer Frage, dass in diesem Aspekt die mythische Figur des Narziß als Vorbild gedient hat. Dieser hat dem Mythos zufolge, den unter anderem Ovid in seinen „Metamorphosen“ erzählt, sein Spiegelbild im Quellwasser erblickt und sich unsterblich in sich selbst verliebt.⁵¹⁰ Daher fehlt es dem Roman nicht an „narzißhaften Accessoires“⁵¹¹, wobei der Spiegel von besonderer Bedeutung ist. Das Spiegelmotiv findet sich bereits in der Beschreibung von Krulls Jugend und taucht im gesamten Roman immer wieder auf.⁵¹²

Krull interessiert sich vor allem für das für das Auge sichtbare Schöne.⁵¹³ Sein ausgeprägter Schönheitssinn führt dazu, dass er sich von den gemeinen Menschen abwendet, die seinen ästhetischen Ansprüchen nicht gerecht werden, und sich ausschließlich auf sich selbst und seine äußere Schönheit konzentriert.⁵¹⁴ Er glaubt an seine Andersartigkeit und seine Auserwähltheit und wird nicht müde, seine äußere Wohlbeschaffenheit zu preisen. Obwohl er deshalb die Einsamkeit bevorzugt, geht mit seiner Liebe zu sich selbst das Bedürfnis einher, auch von den anderen geliebt und bewundert zu werden.⁵¹⁵ Er liebt die Welt, um von ihr geliebt zu werden. Es besteht also ein Zusammenhang zwischen seiner Ich- und seiner Weltliebe.⁵¹⁶ Dies hat Mann bereits in einer frühen Notiz vermerkt:

⁵⁰⁷ Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenzformen. S. 84.

⁵⁰⁸ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 531.

⁵⁰⁹ Frizen (1999): Interpretation von Krull. S. 82.

⁵¹⁰ Stein (1984): Felix Krull. Künstler und Komödiant. S. 51.

⁵¹¹ Koopmann (1988): Das schwierige Deutsche. S. 160.

⁵¹² ebda. S. 160.

⁵¹³ Kashiwagi (2003): Festmahl und frugales Mahl. S. 147.

⁵¹⁴ Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen S. 48.

⁵¹⁵ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 236.

⁵¹⁶ Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenzformen. S. 98.

„Wer die Welt liebt, der gefällt ihr.“⁵¹⁷

Krulls narzisstische Ausstrahlung wirkt also anziehend und isolierend zugleich. Auch Krulls Sehnsucht nach Macht und Reichtum, die sich in seinen kindlichen Prinzenspielen widerspiegelt, hängt mit seinem Narzissmus zusammen. Bereits als Kind träumt er davon, dass seine wahre Größe und natürliche Vornehmheit anerkannt wird. Man kann seine Wünsche unter dem Begriff „narzißtische Erhöhungsträume“⁵¹⁸ zusammenfassen.

Krulls Charaktereigenschaften wie seine Phantasie und seine Selbstkontrolle zeigen sich bereits in dessen Kindheit und tragen in der Zeit als Hochstapler dazu bei, dass er die hochgesteckten Ziele erreicht. Sie bilden also die Basis für sein kriminelles Dasein. Er behält sowohl in seiner Kindheit als auch in der Jugendzeit immer die Kontrolle über sich selbst und lässt sich nicht von den Gefühlen lenken, wie es auch ein Dandy macht. Aufgrund seiner narzisstischen Denkweise, die einem Dandy ebenfalls eigen ist, glaubt er, alles erreichen zu können. Man kann also sagen, dass er das Leben mithilfe seiner dandyistischen Charaktereigenschaften besser bewältigt.

8.3.3. Felix Krull als Künstler

Thomas Mann bezweckte mit seinem Hochstapler-Roman, wie er es später formulierte, die „unwirklich-illusionäre Existenzform“ des Künstlers⁵¹⁹ darzustellen. Diese Künstler-Thematik ist nicht nur ein zentrales Thema der Jahrhundertwende, sondern für Mann die zentrale Frage seiner Existenz, die ihn sein Leben lang beschäftigt hat.⁵²⁰ Die Auseinandersetzung mit Schopenhauer und Nietzsche hat sein Künstlerbild entscheidend geprägt.⁵²¹

Bei der Konzeption des Krull spielt Nietzsches Wagner-Kritik eine zentrale Rolle. Nietzsche stellt Wagner als das Musterspiel des dekadenten Künstlers im negativen Sinne dar, der den Stil der „décadence“ nur aufgrund seiner mangelnden schöpferischen Kraft entwickelt habe. Er wirft dem Künstler Lügenhaftigkeit vor und dass er nur ein Schauspieler sei. Die Kunst

⁵¹⁷ Mann, Thomas: [Einführung in ein Kapitel der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“]. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 11. Oldenburg: Fischer 1960, S. 704-706. S. 704.

⁵¹⁸ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 237.

⁵¹⁹ Mann (1960): Lebensabriß. S. 122.

⁵²⁰ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 108.

⁵²¹ Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenzformen. S. 67.

wird somit auf das Rollen- und Maskenspiel reduziert. Innerhalb der Gesellschaft nehme der Künstler eine Außenseiterposition ein. Er sei ein Abenteurer und Bohemien.⁵²² Des Weiteren stellt Nietzsche den Künstler als degenerierten Neurotiker und Kriminellen dar, zu dem ihn die fortschreitende Zivilisation macht und wogegen er sich nicht wehren kann, da es ihm an Willenskraft fehlt. Nietzsche verbindet also bereits das Künstlertum mit dem Kriminellen.⁵²³ Thomas Mann selbst stand Wagner ambivalent gegenüber: Einerseits bewunderte und genoss er Wagners Musik, andererseits hatte Nietzsches Polemik, die er mit 19 Jahren las, großen Einfluss auf ihn.⁵²⁴

Von diesen Eindrücken beeinflusst, begann Thomas Mann, den Künstler als Schauspieler und das Schauspiel als Verwandlung von Schein in Sein zu sehen. Aus diesen Überlegungen entstand die Idee, den Künstler als Betrüger und Hochstapler darzustellen.⁵²⁵ Er erschuf Krull als einen „anderen Wagner, der als Hochstapler Wagner-Kunst ins Werk setzen sollte“⁵²⁶. Felix sollte jedoch nicht unter seiner Natur als Künstler leiden, sondern Glück besitzen. Zu diesem Zweck passte Mann seinen Erzähler Goethe an, der als Gegenfigur zu Wagner fungiert: Er machte ihn zu einem Sonntagskind á la Goethe und stattete ihn mit den angeborenen Vorzügen desselben aus.⁵²⁷ Außerdem soll Krull auf die moralische Deutung der Welt verzichten, sondern die Welt als ästhetische genießen, was Wagner nicht gelungen ist. Nicht zuletzt soll die Abtrennung des Künstlers vom Leben aufgehoben werden, unter der dekadente Künstler leiden, indem das Leben selbst zu Krulls Kunstwerk wird.

Thomas Mann parodiert zunächst den dekadenten Künstler und somit auch Wagner. Felix wächst in einer feierwütigen und genussüchtigen Bohème auf, und in seinem Elternhaus herrscht eine dekadente Atmosphäre vor.⁵²⁸ Felix lernt bereits in seiner Kindheit, dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Kunst und Betrug besteht: Durch die künstlerische Gestaltung des schlechten, gepantschten Sekts seines Vaters wird das Produkt ästhetisch aufgewertet, und dadurch werden die Käufer von der schlechten Qualität abgelenkt und

⁵²² Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 83.

⁵²³ ebda. S. 83.

⁵²⁴ Reed, Terence J.: Thomas Mann und die literarische Tradition. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 95-136. S. 122/123.

⁵²⁵ Jendreich (1977): Mann. Der demokratische Roman. S. 526.

⁵²⁶ Frizen (1999): Interpretation von „Krull“. S. 38.

⁵²⁷ ebda. S. 40.

⁵²⁸ ebda. S. 38.

getäuscht.⁵²⁹ Auch sein Pate Schimmelpreester, ein so genannter Professor und Maler mit fragwürdiger Vergangenheit, spielt für Felix' Entwicklung eine entscheidende Rolle.⁵³⁰ Er stellt sich als „Priester von Fäulnis und Schimmel“⁵³¹ vor und verkörpert somit die Dekadenz. Er erzählt dem jungen Felix von Phidias, einem diebischen antiken Maler, und will ihm mit dieser Geschichte die Sonder- und Außenseiterstellung des Künstlers vermitteln. Schimmelpreester fungiert als Felix' Mentor und erkennt früh dessen schauspielerisches Talent und seine Anpassungsfähigkeit. Felix steht in verschiedenen Kostümen Modell für die Kunstwerke seines Paten. Die Vorstellung, in verschiedene Rollen schlüpfen und seine Identität ablegen zu können, übt auf Felix einen besonderen Reiz aus, da ihm dadurch ermöglicht wird, die Wirklichkeit zu verleugnen und die Langeweile des Alltags zu überwinden.⁵³² Schimmelpreester nennt seinen Zögling „Kostümkopf“⁵³³, da jede Verkleidung wie für ihn gemacht zu sein scheint.

Nicht nur in den Episoden mit seinem Paten Schimmelpreester, sondern auch in anderen Sequenzen seiner Kindheit, die er schildert, zeigen sich bereits seine schauspielerischen Qualitäten. So zeigt er beispielsweise seine Schauspielkunst bei den Krankheitsdarstellungen, um von der ihm verhassten Schule fernbleiben zu können.⁵³⁴ Sein erster großer Auftritt findet in Tivoli im Alter von acht Jahren statt: Dort ahmt er bei einem Konzert des Kurorchesters mithilfe eines präparierten Bogens das Geigenspiel nach. Das Publikum durchschaut seinen Betrug nicht und feiert ihn als Wunderkind. Hier wird der Zusammenhang von Kunst und Trug schon besonders deutlich.⁵³⁵

Der Theaterbesuch des jungen Felix übertrifft die restlichen Erlebnisse an bildendem Einfluss. Der Schauspieler Müller-Rosé, der im Mittelpunkt dieser Episode steht, kann mit Wagner identifiziert werden. Er verkörpert den Typus des Schauspielers, der „mit allen Mitteln von Nietzsches Entlarvungspsychologie abgeschminkt wird“⁵³⁶. Während der Vorstellung beobachtet Felix sowohl die Darbietung als auch die verschiedenen Reaktionen des Publikums darauf. Das entscheidende Erlebnis für Felix findet jedoch nicht auf, sondern

⁵²⁹ Curtius (1984): *Erotische Phantasien bei Mann*. S. 24.

⁵³⁰ Luppá (1995): *Die Verbrechergestalt im Realismus*. S. 126.

⁵³¹ Mann (1937): *Felix Krull*. S. 37.

⁵³² Diederichs (1971): *Strukturen des Schelmischen*. S. 43.

⁵³³ Mann (1937): *Felix Krull*. S. 41.

⁵³⁴ Jendreiék (1977): *Mann. Der demokratische Roman*. S. 532/534.

⁵³⁵ Kashiwagi (2003): *Festmahl und frugales Mahl*. S. 165.

⁵³⁶ Frizen (1999): *Interpretation von „Krull“*. S. 39.

hinter der Bühne statt. Zusammen mit seinem Vater besucht er den Schauspieler hinter den Kulissen. Die abstoßende und ekelhafte Erscheinung des abgeschminkten Müller-Rosé steht in einem starken Kontrast zu seiner glamourösen Darbietung.⁵³⁷ Krull wird durch diesen Anblick desillusioniert und merkt dazu Folgendes an:

„Dies also – so gingen damals meine Gedanken – dies verschmierte und aussätziges Individuum ist der Herzensdieb, zu dem soeben die graue Menge sehnsüchtig emporträumte! Dieser unappetitliche Erdenwurm ist die wahre Gestalt, in welchem eben noch tausend betrogene Augen die Verwirklichung ihres heimlichen Traumes von Schönheit, Leichtigkeit und Vollkommenheit zu erblicken glaubten.“⁵³⁸

In der Müller-Rosé-Episode wird auch die Komplizenschaft der Zuschauer mit dem trügerischen Künstler bereits angedeutet. Das Publikum bildet die Plattform für den Betrug und es trägt zu diesem bei, denn es will Schein und Lüge, es will getäuscht werden.⁵³⁹ Die Blendung dient also ausschließlich der Erfüllung der Bedürfnisse des Publikums.⁵⁴⁰ Folgende Notiz Manns beweist dies:

„Die Welt, diese geile und dumme Metze will geblendet sein – und das ist eine göttliche Einrichtung, denn das Leben selbst beruht auf Betrug und Täuschung. Es würde versiegen ohne die ‚Illusion‘.“⁵⁴¹

Den philosophischen Unterbau dieser Annahme stellt Schopenhauers Philosophie dar. Dieser vertritt die Maxime „mundus vult decipi“.⁵⁴² Der Motiv-Komplex von Täuschung und Betrug steht im Zeichen Schopenhauers und seiner Illusionsthematik. Die Welt ist nur in der Vorstellung schön. Demzufolge kann der Mensch nur glücklich sein, wenn er nach der Erlösung vom Leben strebt oder gewillt ist, sich den irrealen Vorstellungen hinzugeben. Sowohl das Publikum in der Müller-Rosé-Episode und auch diese, die in der Spätfassung Felix' Hochstaplerei zum Opfer fallen, geben sich bereitwillig der Illusion hin. Durch die Annahme, dass der Wille der Menschen zur Täuschung besteht, werden Felix' spätere hochstaplerische Tätigkeiten moralisch gerechtfertigt.⁵⁴³

⁵³⁷ Stein (1984): Felix Krull. Künstler und Komödiant. S. 27.

⁵³⁸ Mann (1937): Felix Krull. S. 52.

⁵³⁹ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 238.

⁵⁴⁰ Jendreich (1977): Mann. Der demokratische Roman. S. 533.

⁵⁴¹ Mann, Thomas: Notizblatt 582. zit. nach: Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzformen. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann 21995. (Thomas-Mann-Studien 5). S. 417.

⁵⁴² Koopmann (1988): Das schwierige Deutsche. S. 145.

⁵⁴³ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 111.

Während Felix Krull in seiner Kindheit nur episodisch als Schauspieler fungiert, verkörpert er als Hochstapler diesen Typus in der späteren Fassung fortwährend. Die Künstlerproblematik wird also in den frühen Teilen des Werks vorbereitet, indem das Motiv des Künstlers als Schauspieler bereits eingeführt wird. Später greift Thomas Mann dieses wieder auf.⁵⁴⁴ Obwohl Felix selbst kein Kunstwerk schafft, ist er, wenn man Nietzsches Philosophie bedenkt, der Künstler schlechthin. Man kann seine Selbstinszenierung und sein gesamtes Leben als Kunstwerk bezeichnen.⁵⁴⁵ Hier lässt sich, wie bei dem vertretenen Glücksbegriff, eine Annäherung an Goethe feststellen, da Felix Krull wie Goethe ein Lebenskünstler ist. Dadurch unterscheidet er sich vom dekadenten Künstlertypus, der vom Leben abgetrennt ist. Die Hinwendung zu Goethe bedeutet jedoch keine Abwendung von Nietzsche und Schopenhauer, sondern das Gedankengut der Philosophen ist – wie bereits gezeigt – im „Krull“ ebenfalls omnipräsent.⁵⁴⁶ Die „alten Hausgötter“⁵⁴⁷, wie Busmann und Sprecher sie bezeichnen, werden durch Goethe nicht ersetzt, sondern nur ergänzt.

Wenn man Krull als Künstler betrachtet, lässt sich auch eine Verbindung zur dandyistischen Existenz herstellen, die beträchtliche Ähnlichkeiten mit seinem Künstlerdasein aufweist. Bei dem Dandy handelt es sich nämlich ebenfalls um einen Typus des Künstlers. Wie Krull widmet er seine ganze Aufmerksamkeit sich selbst und seiner Selbstinszenierung und tritt als Gesamtkunstwerk auf. Schon Barbey d'Aurevilly hat festgestellt, dass der Ur-Dandy Brummell „ein grosser Künstler“ gewesen sei, dessen Kunst „sein Leben selbst“⁵⁴⁸ gewesen sei.

8.3.4. Krull und seine erotischen Abenteuer

Felix Krulls Narzissmus und seine distanzierte Haltung den Mitmenschen gegenüber verhindern, dass er sich auf ernste Liebesbeziehungen einlässt.⁵⁴⁹ Diese Charaktereigenschaften stehen ihm jedoch nicht im Weg, wenn er sich erotischen Phantasien und Abenteuern hingibt. Sein Liebesdrang stellt eine zentrale charakterliche

⁵⁴⁴ Pils, Holger: Thomas Manns „geneigte Leser“. Die Publikationsgeschichte und populäre Rezeption der „Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ 1911-1955. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012. S. 407.

⁵⁴⁵ Frizen (1999): Interpretation von „Krull“. S. 39.

⁵⁴⁶ Busmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 114.

⁵⁴⁷ ebda. S. 114.

⁵⁴⁸ Barbey d'Aurevilly (1909): Vom Dandytum und von G. Brummell. S. 72.

⁵⁴⁹ Diederichs (1971): Strukturen des Schelmischen. S. 55.

Komponente des Erzählers dar. Dieser ist bereits in seiner Kindheit stark ausgeprägt⁵⁵⁰, was folgende Bemerkung belegt:

„[...] lange nämlich, bevor ich irgendeinen Namen dafür besass oder mir auch nur von ihrer weiteren und allgemeinen Bedeutung ein Bild machen wusste, so dass ich die lebhaft Neigung zu gewissen Vorstellungen und das durchdringende Vergnügen daran durch geraume Zeit für eine ganz persönliche und anderen gar nicht verständliche Eigentümlichkeit hielt, über die ihrer Sonderbarkeit halber lieber nicht zu sprechen sei.“⁵⁵¹

Er nennt diese Empfindung „‘Das Beste’ oder ‘Die große Freude’“ und hütet sie „als ein köstliches Geheimnis“⁵⁵². Er beteuert sogar, diese Gefühle schon im Säuglingsalter gekannt zu haben.

Seine erste Liebeserfahrung macht Felix mit seiner Amme Genovefa. Felix kommt bereits bei seinem ersten Liebesvollzug zu folgender Überzeugung:

„In der Tat grenzte meine Begabung zur Liebeslust ans Wunderbare; sie übertraf, wie ich noch heute glaube, das gemeine Ausmass bei Weitem.“⁵⁵³

Er sieht hier seine Stellung als Auserwählter bestätigt. Bei der Schilderung von Krulls erstem Liebesabenteuer ist bereits das Motiv der Ungleichheit der Partner enthalten, das in allen Beschreibungen seiner Beziehungen aufgegriffen wird. Er handelt sich bei ihnen um keine gleichberechtigten Beziehungen, die auf eine gewisse Dauer ausgelegt sind. Hier äußert sich dies in dem Alters- und Standesunterschied. Besonders auffällig ist seine Vorliebe für ältere Frauen. Eine solche sexuelle Neigung lässt sich meist auf die Mutter-Sohn-Beziehung zurückführen. Im „Krull“ werden die Mutter und seine Beziehung zu ihr jedoch nur am Rande erwähnt und scheinen belanglos zu sein. In diesem Aspekt kann man eine Desintegration des ersten Buches in das gesamte Werk feststellen.⁵⁵⁴

Diese Szene ereignet sich, als er nach dem Maskenspiel mit seinem Paten Schimmelpreester angesichts der darauffolgenden Langeweile des Alltags eine innere Leere empfindet, die er durch den Liebesakt verdrängen will.⁵⁵⁵ Auf seine Depression folgt die „große Freude“⁵⁵⁶. Curtius sagt dazu Folgendes:

⁵⁵⁰ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 561.

⁵⁵¹ Mann (1937): Felix Krull. S. 87.

⁵⁵² ebda. S. 88.

⁵⁵³ ebda. S. 89.

⁵⁵⁴ Curtius (1984): Erotische Phantasien bei Mann. S. 28.

⁵⁵⁵ Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenz. S. 86.

⁵⁵⁶ Mann (1937): Felix Krull. S. 88.

„Er erfährt den Liebesakt als Fortsetzung seiner Entrückung durch das künstlerische Erlebnis des Kostümzaubers und also die Verwandtschaft von Liebe und Kunstgenuß.“⁵⁵⁷

Man kann sogar sagen, dass er während der erotischen Vereinigung mit einer Frau seine Rolle als Schauspieler nicht ablegt und die Liebe so zu einem Moment seiner Darstellungskunst wird. Dies zeigt sich dann in der Rosza-Episode besonders deutlich, die Thomas Mann in der ersten Phase fragmentarisch geschrieben und später noch einmal überarbeitet hat. Das Freudenmädchen wird zur Lehrerin der Liebeskunst, und Krull ist bestrebt, in den Lektionen viel zu lernen und dies auch praktisch umzusetzen.⁵⁵⁸

Des Weiteren fällt auf, dass Felix sowohl in diesen als auch in späteren Liebesepisoden rücksichtslos vorgeht und es ihn nicht interessiert, ob er damit jemandem schadet. Im Fall der Genovefa ist der Geschädigte ein Bahnvorstand, dem sie versprochen ist, aber ihre Heirat ist aufgrund des fehlenden Geldes noch nicht möglich. Auch Rosza führt eine Beziehung mit einem Metzgergesellen, der wegen einer Bluttat im Gefängnis sitzt. Seine Rivalen greifen niemals handelnd ins Geschehen ein.⁵⁵⁹

Außerdem erweist sich Felix im Laufe des gesamten Werks als bindungsunfähig. Davon zeugt nicht nur die Suche nach ungleichen Partnerinnen, sondern auch sein Gefühl, sich überall zu Hause zu fühlen. Er will sich weder auf eine Frau noch auf einen Ort festlegen.⁵⁶⁰ Dass er eine andauernde Bindung meidet, lässt sich auch auf den Narzissmus zurückführen. Darüber hinaus lässt er bei seinen Liebesepisoden keine Gefühle zu.⁵⁶¹ Krulls Verhalten in Liebesbeziehungen weist dandyistische Merkmale auf, da er immer gefühllos und kalt bleibt, auch wenn er sich nach außen hin anderes gibt, um das Objekt seiner Begierde zu verführen und zu beglücken. Im Unterschied zum Dandy meidet er die erotische Begegnung mit Frauen nicht, sondern ihm gelingt es trotz dieser, die Distanz zu wahren und seine Freiheit beizubehalten.

⁵⁵⁷ Curtius (1984): Erotische Phantasien bei Mann. S. 30.

⁵⁵⁸ Jendreich (1977): Mann. Der demokratische Roman. S. 534.

⁵⁵⁹ Wysling (1995): Narzissmus und illusionäre Existenz. S. 91.

⁵⁶⁰ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 233.

⁵⁶¹ Stein (1984): Felix Krull. Künstler und Komödiant. S. 54.

8.3.5. Krull und die Gesellschaft

8.3.5.1. Krull als Repräsentant der Fin de siècle-Gesellschaft

Der Handlungszeitraum des gesamten Hochstapler-Romans ist das Fin de siècle und man kann ihm die Funktion als Epochenporträt zuschreiben. Bei der Veröffentlichung des gesamten Fragments in den 50er Jahren sprach es als solches vor allem die älteren Leser an, die bei der Lektüre nostalgisch in Erinnerungen an diese Zeit schwelgen konnten.⁵⁶² Georges Schlocker sagt dazu, die ältere Generation

„wird sich an der minutiösen Beschreibung und sublimen Ironisierung einer versunkenen Welt ergehen, sie wird darin eine genussvolle Lebenskultur und artige Umgangsweise wiederfinden, die unwiederbringlich entschwunden sind.“⁵⁶³

Dem Roman wird ein besonders repräsentativer Charakter zugeschrieben, da er die historische Wirklichkeit detailgetreu und realistisch erfasst. Die Hauptfigur Felix ist demnach ein Repräsentant der Fin de siècle-Gesellschaft.⁵⁶⁴ Dadurch wird die gesellschaftskritische Tendenz des Werkes erkennbar: Als Hochstapler, dem mithilfe von kriminellen Mitteln der soziale Aufstieg gelingt, kann er als Symptom der sozialen Missstände gesehen werden. Sein Leben basiert auf den unzumutbaren gesellschaftlichen Zuständen der Zeit, in der Großmannssucht omnipräsent ist und die überwiegend von Neureichen beherrscht wird, die sich auf Kosten anderer bereichert haben. Die Aristokratie hat ihre Glanzzeiten hinter sich gelassen. Genuss- und luxussüchtig lebt die höhere Gesellschaftsschicht in den Tag hinein.⁵⁶⁵ Semmer erkennt den exemplarischen Charakter dieser Hauptfigur des Romans und beschreibt ihn folgendermaßen:

„Felix Krull ist [...] eine exemplarische Figur: er ist der vorbildliche Parasit, ein Herabkömmling und Heraufkömmling, ein Mitglied des internationalen Mobs, wie ihn die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als Abfallprodukt hervorbrachte. [...] Vollendet kopiert er die 'überfütterte Luxusgesellschaft' der Parasiten. Ihr gemeinsames Feld ist die Welt als Hotel, Operette, Zirkus, Amüsierbetrieb, Vergnügungsreise, als das große Bett, in dem man sich bedienen läßt. Das Mittel ihrer Freiheit heißt Geld.“⁵⁶⁶

⁵⁶² Pils (2012): Der „geneigte Leser“. S. 441.

⁵⁶³ Schlocker, Georges: Erneute Hochstapleien und andere Wiederentdeckungen. In: Schweizer Monatshefte 35, Heft (1934), S. 251-253. S. 253.

⁵⁶⁴ Pils (2012): Der „geneigte Leser“. S. 442/443.

⁵⁶⁵ Stein (1984): Felix Krull. Künstler und Komödiant. S. 38/39.

⁵⁶⁶ Semmer, Gerd: Felix Krull und das Genie der Pose. In: Deutsche Volkszeitung (29.01.1955), zit. nach: Pils, Holger: Thomas Manns „geneigte Leser“. Die Publikationsgeschichte und populäre Rezeption der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ 1911-1955. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012. S. 444.

Im Gegensatz zum Dandy steht Krull der Gesellschaft also nicht oppositionell gegenüber, sondern er ist ein Produkt der gesellschaftlichen Umstände und als solches auf eben diese angewiesen.

8.3.5.2. Krulls Verhältnis zur Gesellschaft

Felix Krull ist in seiner Kindheit ein gesellschaftlicher Außenseiter. Trotz seines Gefallen erregenden Äußeren meiden ihn die anderen Kinder, und er hat unter seinen Altersgenossen keinen einzigen Freund. Die Ablehnung der anderen lässt sich einerseits mit Krulls kalter Ausstrahlung und seiner distanzierten Haltung, andererseits mit dem schlechten Ansehen der Familie und der Ablehnung dieser, die sich nach dem Selbstmord des Vaters noch verstärkt, erklären. Er leidet jedoch nicht an dieser Einsamkeit, sondern er sucht sie, da er zu große Nähe als Schwächung sieht, die seine Überlegenheit gefährdet⁵⁶⁷. Diese Denkweise ist typisch dandyistisch. Auch während des Aufenthalts in Paris, der in der späteren Fassung beschrieben wird, gibt Krull seine isolierte Position nicht auf. Diese wird durch den Rollen- und Namenswechsel noch gefördert.⁵⁶⁸

Das Erfolgserlebnis als betrügerischer Geigenspieler leitet eine neue Sicht Krulls auf die Gesellschaft ein und wird für seinen späteren Kontakt mit der Außenwelt bestimmend. Weiterhin isoliert, aber von der Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung der Welt getrieben, sucht er den Kontakt mit der Welt. Sie wird zu seiner Bühne, und er begeistert sein Publikum.⁵⁶⁹ Thomas Mann stellt seine Hauptfigur, die den Wunsch hegt, Gefallen zu erregen, in diesem Aspekt in die Tradition des Dandyismus. Dieses Streben nach Anerkennung steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem nach Herrschaft und Überlegenheit, da er, indem er die Mitmenschen in seinen Bann zieht, Macht über diese gewinnt.⁵⁷⁰

Das Verhältnis Krulls zur Gesellschaft bleibt ebenso widersprüchlich wie das des Dandy: Obwohl er der Gesellschaft als Bühne bedarf und die Zuneigung der Angehörigen dieser sucht, verachtet er sie gleichzeitig. Dieses ambivalente Verhältnis Krulls, das sich vor allem im späten „Krull“ zeigt, hat Thomas Mann bereits in der frühen Arbeitsphase geplant. Zum

⁵⁶⁷ Schulz (2000): Identitätsfindung und Rollenspiel. S. 559.

⁵⁶⁸ Luppá (1995): Die Verbrechergestalt im Realismus. S. 134.

⁵⁶⁹ Kashiwagi (2003): Festmahl und frugales Mahl. S. 165.

⁵⁷⁰ Bussmann/ Sprecher (2012): Felix Krull. Kommentar. S. 57.

einen zeigt sich das in der Frühfassung selbst, wenn Felix sich an dem Applaus bei seinem Geigenspiel erfreut und trotzdem seine distanzierte Haltung nicht aufgibt, zum anderen weist folgende Notiz Manns darauf hin:

„Sein gefährdetes, angespanntes Leben im Gegensatz zum [...] allgemeinen, *bürgerlichen im Sicherheitsstaate*, das er verachtet.“⁵⁷¹

Krull bleibt also sein Leben lang seinem Einzelgängertum treu, während er trotzdem die Nähe der großteils von ihm verachteten Gesellschaft sucht, um Bestätigung zu bekommen.

9. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei dandyhaften Protagonisten

Ein sensibler Lebemann auf der Suche nach Liebesabenteuern, ein Literat, der immerfort Kultur- und Gesellschaftskritik übt, und ein Hochstapler, dessen Leben auf Lüge und Trug aufgebaut ist. Auf den ersten Blick wird man zu der Annahme verleitet, dass die Protagonisten der drei behandelten Werke unterschiedlicher nicht sein könnten. Dennoch sind sie alle Vertreter des Dandytums und weisen somit viele Gemeinsamkeiten auf. Da es sich um unterschiedliche Variationen dieses Typus handelt, lassen sich dennoch bezüglich ihrer Denkweise und ihrer Lebensweise nichtsdestotrotz zahlreiche Unterschiede feststellen. Im Folgenden sollen daher sowohl die Übereinstimmungen als auch die Divergenzen zwischen den Figuren herausgearbeitet werden.

Bevor der Fokus auf die dandyhaften Hauptfiguren gelegt wird, muss ein Blick auf deren Schöpfer geworfen werden. Alle Werke weisen zahlreiche autobiographische Züge auf. In der Forschungsliteratur wird häufig die These vertreten, dass der Autor dandyistischer Literatur selbst ein Dandy sein müsse, was die Frage aufwirft, ob dies auch auf Schnitzler, Schaukal und Mann zutrifft. Arthur Schnitzler weist zahlreiche dandyhafte Charakteristika auf: Vor allem während seiner Militärzeit wendet er viel Mühe dafür auf, sich gewählt zu kleiden und sich selbst zu inszenieren. Des Weiteren ist ihm die dandyistische Kälte eigen, die dazu führt, dass der Großteil seiner sozialen Beziehungen oberflächlich bleibt. Der junge Schnitzler weist eindeutige Eigenschaften eines Dandy auf, doch sein Skeptizismus und seine

⁵⁷¹ Thomas, Mann: Notizblatt 594. zit. nach: Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzformen. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann 21995. (Thomas-Mann-Studien 5). S. 467.

naturwissenschaftliche Sicht auf das Leben verhindern, dass er das Leben eines Dandy führt. Vor allem bei Schaukal ist man versucht, ihn vorbehaltlos als Dandy zu bezeichnen. Diese Bezeichnung ist durchaus berechtigt, wenn man nur seine Studienzeit betrachtet: Als eitler und von sich selbst überzeugter Jusstudent zeigt er seine Vorliebe für Luxus offen und wendet seine ganze Aufmerksamkeit dafür auf, als Teil der höheren Gesellschaftsschichten akzeptiert zu werden. Als er jedoch den „Balthesser“ verfasst, steht er als Ministerialbeamter und Familienvater mitten im Leben, aus dem ehemaligen Dandy ist ein bodenständiger Mann geworden. Trotz der zahlreichen Parallelen zwischen dem „Krull“ und Thomas Manns Leben hat der Autor nur wenige dandyistische Eigenschaften, wie zum Beispiel den Narzissmus, mit der von ihm geschaffenen Figur gemeinsam. Er hat diese vielmehr von gelesenen Dandybüchern, wie zum Beispiels von Schaukals „Bathesser“, übernommen. Von den drei Autoren distanziert sich Thomas Mann am deutlichsten vom Dandytum, da es bei ihm ausschließlich im literarischen Bereich eine Rolle spielt. Man kann also sagen, dass die oben erwähnte Behauptung auf die deutschsprachigen Autoren nicht zutrifft: Schnitzler und Schaukal, die vor allem in ihren jüngeren Jahren dandyhaft gelebt haben, haben zur Zeit der Arbeit an diesen Werken den dandyistischen Lebensstil bereits hinter sich gelassen, für Thomas Mann ist das Dandytum nur als literarisches Thema von Bedeutung.

Im Leben Anatols, Andreas´ von Balthesser und Felix Krulls spielen die ästhetische Selbstinszenierung und das posierte Auftreten eine wichtige Rolle. Im Falle Anatols wird sein Hang zum dramatischen Verhalten hervorgehoben. Die Schauspielerei fungiert bei ihm als Mittel, mithilfe dessen er sein wahres Ich verbirgt. Dass er besonders viel Wert auf sein Aussehen und seine Pflege legt, wird nicht erwähnt. In diesem Aspekt wird Balthesser als das Musterbeispiel eines Dandy präsentiert: Seine Toilette und die Auswahl seiner Kleider und der entsprechenden Accessoires nehmen eine zentrale Position in seinem Leben ein. Die Neigung zum posierten Verhalten hat Balthesser mit Anatol und Krull gemein. Balthesser beherrscht die Selbststilisierung im Schlaf, sodass sein Verhalten dennoch authentisch wirkt. Im „Balthesser“ wird in diesem Zusammenhang die existenzielle Selbstverständlichkeit des Dandy betont, d. h. das Dandytum ist nicht erlernbar, sondern man wird als solcher geboren. Damit vergleichbar ist die Idee des natürlichen Adels, die im „Krull“ entwickelt wird: Dieser existiere neben der sozialen Herrschaft und ist ebenfalls angeboren. In dem Hochstapler-Roman wird nur am Rande Felix´ dandyistische Vorliebe für erlesenes Gewand erwähnt,

vielmehr wird seine natürliche Schönheit betont. Da er sowohl über einen ideal beschaffenen Körper als auch über ein gewinnendes Aussehen verfügt, bedarf er eigentlich keiner anderen Mittel, um sich in Szene zu setzen, sondern er wirkt in jeder Aufmachung anziehend. Nichtsdestotrotz spielt auch hier das schauspielerische Element eine zentrale Rolle. Bereits in seiner Kindheit liebt er es, in verschiedene Rollen zu schlüpfen, und erlernt autodidaktisch die Kunst der Schauspielerei, die die Basis seiner Hochstapler-Laufbahn bildet.

Die Charaktere der drei Hauptfiguren ähneln sich in einzelnen Aspekten. Alle drei sind egozentrisch und nur auf sich bedacht: Anatol spricht ständig über sich und seine Bedürfnisse, Andreas von Balthesser verachtet den Großteil seiner Mitmenschen und idealisiert sich selbst, und Felix Krull handelt nie im Sinne der anderen, sondern ist nur auf seinen Vorteil bedacht. Eitel und narzisstisch gehen sie durchs Leben. Ihr narzisstisches Bewusstsein nährt das Gefühl, den anderen überlegen zu sein. Daraus resultiert der Wille, sich von der Norm absetzen zu wollen. So ist Anatol nicht bereit, seinen kränklichen Zustand gegen einen gesunden einzutauschen, da dieser ihn von allen anderen Gesunden abhebt. Felix fühlt sich durch sein Aussehen dem Rest der Welt überlegen und will nicht mit den anderen in einen Topf geworfen werden. Balthessers Überlegenheitsgefühl resultiert aus der herabwürdigenden Sicht auf seine Mitmenschen. Ein weiterer dandyistischer Charakterzug, und zwar die Ironie, wird vor allem bei Anatol und Balthesser hervorgehoben: Beide machen nicht nur ironische Bemerkungen, sondern die Ironie stellt auch einen Gegenstand ihrer Reflexionen dar. Obwohl sich das Denken aller drei durch Reflexivität auszeichnet, ist die oft daraus resultierende Kontrolliertheit keine Stärke Anatols. Dieser neigt zu pathetischem Verhalten und lässt seinen Gefühlen freien Lauf. Er verfällt dabei oft in einen melancholischen Zustand, daher ist er in diesem Ensemble die „Drama-Queen“. Die Selbstkontrolle, die im Dandytum eine entscheidende Rolle spielt, ist nur eine Eigenschaft Krulls. Krull handelt ständig kontrolliert, bleibt nach außen hin immer gelassen und ist somit als Vertreter des Dandy-Stoizismus zu bezeichnen. Bei Balthesser kann hingegen nicht von immer fortwährender Kontrolle gesprochen werden, da er bei seiner Kritik scharf polemisiert und dabei große Leidenschaft an den Tag legt. Obwohl also alle Figuren mehrere dandyhafte Charaktereigenschaften aufweisen, kann nur Krull als Vertreter des Dandy-Stoizismus bezeichnet werden.

In Bezug auf Frauen verhalten sich Anatol, Balthesser und Krull auf den ersten Blick sehr unterschiedlich: Anatol ist ein Schürzenjäger, der nie aufhört, nach Liebe zu suchen. Wenn er eine Partnerin gefunden hat, gelingt es ihm nicht, die Beziehung zu genießen, sondern er wird von Eifersuchtsanfällen gequält. Obwohl er selbst ein chronischer Fremdgeher ist, verlangt er absolute Treue von seinen Geliebten. Seine Suche nach erotischen Begegnungen und seine Verhalten in Beziehungen widersprechen ganz und gar der Lebensweise eines Dandy. Dies ist bei Balthesser nicht der Fall: Frauen spielen in seinem Leben keine Rolle, nur zwei unbedeutende Affären werden erwähnt. Er schätzt die Frau zwar als ästhetisches Wesen, doch diese Wertschätzung kann durch den geringsten Mangel in Ekel umgewandelt werden, den auch die Dandys Brummell und Baudelaire gekannt haben. Krull verfügt hingegen über eine außerordentliche Begabung, erotische Freuden zu genießen. Seine Liebesabenteuer führen ebenfalls nicht zu ernsthaften Beziehungen, sondern beschränken sich auf eine Nacht. Im Gegensatz zu einem Dandy lässt er sich zwar auf Frauen ein, aber er behält dabei dennoch die dandyistische Kälte bei. Allen gemeinsam ist, dass sie bindungsunfähig sind. Die Entscheidung, keine Beziehung einzugehen, ist bei Balthesser und Krull im Gegensatz zu Anatol eine bewusste, da sie ihre Freiheit nicht gefährden wollen. Anatol ist also auf der Suche nach Liebe, steht sich dabei aber ständig im Weg. Er ist dabei am weitesten von einem dandyhaften Lebensstil entfernt. Die beiden anderen kommen diesem in Bezug auf Frauen zumindest nahe.

Es kursiert die Annahme, dass androgyne Figuren keines weiblichen Gegenstücks bedürfen, da sie selbst weibliche Eigenschaften besitzen. Dies kann als Teilgrund für die Beziehungsunfähigkeit der drei Hauptfiguren gesehen werden, denn sie verfügen alle über weibliche Attribute. Die Androgynie ist auch ein Merkmal, das vor allem für den Dandy der Jahrhundertwende typisch ist. Anatol hat eine äußerst gefühlvolle und sentimentale Art, lässt sich von dieser in seinen Beziehungen leiten und übernimmt daher oft den weiblichen Part. Außerdem zeigen sich an ihm Symptome der Hysterie, die früher als Frauenkrankheit gesehen worden ist. Andreas von Balthessers Wesen ist ebenfalls androgyn. Als Hinweis auf dieses wird er als Verfasser eines Werkes namens „Androgyne“ vorgestellt. Felix Krull weist keine weiblichen Charaktereigenschaften auf, sondern sein Äußeres ist durch Androgynie geprägt.

Der Verhältnis der drei Protagonisten zur Gesellschaft ist ambivalent: Alle drei verachten die Gesellschaft, sind aber dennoch auf diese angewiesen. Die Gründe für die notwendige Suche der Nähe der Gesellschaft sind unterschiedlich: Anatol besucht Massenveranstaltungen, um neue Frauen kennenzulernen. Für Balthesser bildet diese die Basis für seine Selbstinszenierung. Im Falle Krulls ist sie einerseits die Bühne seiner Hochstaplerei, andererseits ist er begierig nach der Liebe dieser. Anatols Streben nach der Nähe der Gesellschaft ist keineswegs dandyistisch, das Balthessers und Krulls schon: Obwohl Andreas von Balthesser für diese nicht akzeptabel ist, da er sie offen kritisiert, und daher – wie der Baudelairsche Dandy – eine Außenseiterposition einnimmt, genießt er ihre Aufmerksamkeit bei seinen inszenierten Auftritten. Krull will Gefallen erregen, was ihm auch gelingt. Seine gesellschaftliche Stellung ist mit der Brummells vergleichbar: Er ist „everyones darling“ und wird bewundert und geliebt.

Balthesser und Felix Krull können keineswegs als dekadente Figuren bezeichnet werden, da sie keinerlei Zeichen des Verfalls oder andere Merkmale dieser aufweisen. Thomas Mann betont sogar Krulls Vitalität, indem er in der späteren Fassung seine schönen Zähne als Symptom davon erwähnt, und setzt ihn sogar klar von einem Dekadenten ab. Anatol hingegen ist zart besaitet und befindet sich immerfort in einem kränklichen und melancholischen Zustand. In seiner Traumwelt lebend, kann er nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Illusion, Wahrheit und Lüge unterscheiden. Bei ihm handelt sich um einen dekadenten Dandy, der bezüglich der Frauen ebenfalls Züge des Casanovas trägt, mit dem Schnitzler sich eindringlich beschäftigt hat. Schaukal stellt seinen Balthesser ganz in die Tradition des Dandytums. Angesichts des Verfalls seiner Zeit gelingt es ihm zwar nicht immer, sein Temperament im Zaum zu halten, aber er wird dennoch als klassischer Dandy präsentiert, der vor allem viele Gemeinsamkeiten mit Brummell aufweist. Der Grund dafür ist die vorangegangene intensive Beschäftigung Schaukals mit Barbey d'Aurevillys „Brummell“. Krull fällt insofern aus dem Rahmen, als dass das Dandytum nicht die seinen Charakter und seine Lebensweise entscheidend bestimmende Komponente ist, sondern der Dandy Krull ist nur eine Seite seiner vielseitigen Persönlichkeit. Thomas Mann hat bei seiner Gestaltung des Felix Krull zwar wahrscheinlich das Dandytum im Hinterkopf, doch sein Hauptanliegen ist, ihn als Künstler zu gestalten. Beeinflusst von dem Gedanken, dass der Künstler nur ein Schauspieler sei, gibt er der Künstlerthematik eine neue Wendung, indem er ihn in einer kriminellen Sphäre auftreten lässt und zu einem Hochstapler macht. Alles in

allem kann man sagen, dass man bei der Betrachtung dieser drei dandyhaften Figuren eine Idee davon bekommt, wie unterschiedlich das Thema „Dandytum“ in der Fin de siècle-Literatur verarbeitet und variiert worden ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Arthur Schnitzler:

Schnitzler, Arthur: Anatol. Berlin: Verlag des Bibliographischen Bureaus 1993

Schnitzler, Arthur: Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu. Mit einem Nachwort von Gerhart Baumann. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co. 1997. (Reclams Universal-Bibliothek 8399)

Schnitzler, Arthur: Briefe 1875-1912. Frankfurt am Main: Fischer 1981

Schnitzler, Arthur: Briefe 1913-1931. Frankfurt am Main: Fischer 1984

Schnitzler, Arthur: Die drei Elixire. In: Schnitzler, Arthur: Die Erzählenden Schriften. Erster Band. Frankfurt am Main: Fischer 1961, S. 79-83

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1927-1930. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1997

Schnitzler, Arthur/ Waissnitz, Olga: Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel. Wien [u. a.]: Verlag Fritz Molden 1970

Richard von Schaukal:

Schaukal, Richard von: Beiträge zu einer Selbstdarstellung. Eine Auswahl von Versuchen. Zum 27. Mai 1934, dem 60. Geburtstag des Dichters. Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt 1934

Schaukal, Richard von: Die Sängerin. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Mimi Lynx. Die Sängerin. Novellen. Siegen: Börschen 1999, S. 41-101. (Schriften der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft 1)

Schaukal, Richard von: Einleitung. In: Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée.: Vom Dandytum und von G. Brummel. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard von Schaukal. München/Leipzig: Georg Müller 1909, S. III-XXXIII

Schaukal, Richard: Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser. Dritte neuerlich verbesserte Auflage. München/ Leipzig: Georg Müller ³1907

Schaukal, Richard: Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage mit einem überflüssigen Nachwort. München: Georg Müller ⁶1911

Schaukal, Richard von: Selbstdarstellung. In: Schaukal, Richard von (Hg. von Lotte von Schaukal): Werke in Einzelausgabe. Um die Jahrhundertwende. München/ Wien: Langen Müller 1965, S. 9-30

Schaukal, Richard: Vorwort. In: Schaukal, Richard: Vom Geschmack. Zeitgemässe Laienpredigten über das Thema Kultur. München: Georg Müller 1910, S. IX-XII

Thomas Mann:

Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Amsterdam: Querido Verlag 1937

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 8. Oldenburg: Fischer 1960, S. 444-525

Mann, Thomas: Einführung in den „Zauberberg“. Für Studenten der Universität Princeton. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 11. Oldenburg: Fischer 1960, S. 602-617

Mann, Thomas: [Einführung in ein Kapitel der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“]. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 11. Oldenburg: Fischer 1960, S. 704-706

Mann, Thomas: Lebensabriß. In: Mann, Thomas: Essays, Bd. 3: Ein Appell an die Vernunft. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 177-222

Mann, Thomas: [Rückkehr]. In: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 11. Oldenburg: Fischer 1960, S. 527-531

Sekundärliteratur:

Aspetsberger, Friedbert: Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert. Frankfurt am Main: Athenäum 1987. (Literatur in der Geschichte - Geschichte in der Literatur 14)

Banuls, André: Thomas Mann. Leben und Persönlichkeit. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 1-17

Barbey d'Aurevilly, Jules A.: Vom Dandytum und von G. Brummell. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard von Schaukal. München [u. a.]: Georg Müller 1909

Baudelaire, Charles: Der Dandy. Teil des Essays: Der Maler des modernen Lebens. In: Aufsätze zur Literatur und Kunst (1857-1860). München/ Wien: Carl Hanser Verlag 1989, S. 241-145. (Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/ Briefe, Herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5)

Braun, Christina von: Nicht ich. Logik, Lüge, Libido. Frankfurt am Main: Aufbau Verlag 1985

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd. 5. Mannheim: Brockhaus¹⁹1988

Bussmann, Monica/ Sprecher, Thomas: Kommentar. In: Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil, Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2012, S. 9-702. (Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher 12.2)

Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte. Essays. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt²⁴2001

Curtius, Mechthild: Erotische Phantasien bei Thomas Mann. Wälsungenblut – Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull – Der Erwählte – Die vertauschten Köpfe – Joseph in Ägypten. Königstein: Athenäum 1984

Diederichs, Rainer: Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman. Eine Untersuchung an den Romanen von Thomas Mann „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ und Günter Grass „Die Blechtrommel“. Dissertation. Univ. Zürich 1971

Doppler, Alfred: Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck: Institut für Germanistik, Univ. Innsbruck 1990. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft : Germanistische Reihe 39)

Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1831. Aus dem Italienischen von Karin Krieger. München: Verlag C. H. Beck 1999

Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co. 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 17653)

Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus. In: Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Mit einer Einleitung von Alex Hodler. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag⁶1998, S. 49-77

Fritsche, Alfred: Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers. Bern: Herbert Lang 1974. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 98)

Frißen, Werner: Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. München: Oldenbourg³1999. (Oldenbourg Interpretationen 25)

Gay, Peter: Das Zeitalter des Doktor Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Aus dem Amerikanischen von Ulrich Enderwitz, Monika Noll und Rolf Schuber. Frankfurt am Main: Fischer 2002

Gnüg, Hiltrud: Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur. Stuttgart: Metzler 1988

Görner, Rüdiger: Thomas Mann. Der Zauber des Letzten. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005

Gruenter, Rainer: Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 46/2 (1952), S. 170-201

Grusková, Anna: Leichtsinniger Melancholiker. Ein Beitrag zur Typologie des mitteleuropäischen Dandys. In: <http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Library/gruskova.htm> (26.01.2012)

Hansen, Klaus P.: Anbiederung des Dandy. In: Pfister, Manfred (Hg.): Alternative Welten. München: Fink 1982. (Texte und Untersuchungen zur englischen Philologie 12)

Härtling, Peter: Vergessene Bücher. Hinweise und Beispiele. Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1966

Hinterhäuser, Hans: Fin de siècle. Gestalten und Mythen. München: Wilhelm Fink Verlag 1977

Hohlfeld, Dora: Richard von Schaukal. Würzburg: Wolfram Verlag 1923. (Dichter der Gegenwart)

Huber, Alexander: „Stil ist Wesensausdruck“. Bemerkungen zu Richard Schaukals Verständnis von Sprache und Stil. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 2. Kassel: Böschen 1998, S. 67-92

Ihrig, Wilfried: Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener. Frankfurt am Main: Athenäum 1988. (Athenäums Monografien: Literaturwissenschaft 90)

Ihrig, Wilfried: Richard von Schaukal: Leben und Meinung des Herrn Andreas von Balthesser. In: Literatur und Kritik 209/210 (1986), S. 471-473

Imbs, Paul (Hg.): Trésor de la Langue. Dictionnaire de la Langue de XIXe et XXe siècle (1789-1960), Bd. 6. Paris: Gallimard 1978

Jendreiek, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf: Bagel 1977

Jesse, Captain: The Life of George Brummell, esq., commonly called Beau Brummel. London: Saunders and Otley 1893

Kashiwagi, Kikuko: Festmahl und frugales Mahl. Nahrungsrituale als Dispositive des Erzählens im Werk Thomas Manns. Freiburg im Breisgau: Rombach 2003. (Rombach Wissenschaften: Reihe Cultura 36)

Kars, Gustav: 1874 (Hofmannsthal/ Schönberg/ Schaukal/ Karl Kraus). In: Literatur und Kritik 9 (1974), S. 144-161

Keller, Ursula: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt am Main: Fischer 2000

Kierkegaard, Sören: Entweder/Oder. Zweiter Teil. Übers. v. Emanuel Hirsch. Düsseldorf: Eugen Dietrichs Verlag 1957

Koebner, Thomas: Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung. Studien. Heidelberg: Winter 1993. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 121)

Koopmann, Helmut: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 516-533

Koopmann, Helmut: Das schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen: Max Niemeyer 1988

Krobb, Florian: „Denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinung“. Über Richard von Schaukals „Andreas von Balthesser“ und die „Eindeutschung“ des Dandy. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 3/4. Kassel: Richard-von-Schaukal-Gesellschaft 2000, S. 89-112

Kühnelt, Harro H.: Österreich – England/ Amerika. Abhandlungen zur Literatur-Geschichte. Wien/München: Verlag Christina Brandstätter 1986

Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. Wien: Passagen Verlag 2007

Lindgren, Irène: „Seh'n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!“. Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Irène Lindgren. Frankfurt am Main/ Wien [u. a.]: Peter Lang 2002

Ludwig, Gernot: Richard von Schaukal. Versuch einer Monographie. Dissertation. Univ. Wien 1948

Luppa, Annelies: Die Verbrechergestalt im Zeitalter des Realismus von Fontane bis Mann. New York [u. a.]: Lang 1995. (Studies in European thought 10)

Mann, Otto: Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne. Vom Verfasser überarbeitete Neuauflage. Heidelberg: Wolfgang Rothe 1962

Maurer, Emil H.: Der Spätbürger. Bern/München: Francke 1958

Maurer, Maria: Sprache und Stil in der erzählenden Prosa Richard von Schaukals. Dissertation. Univ. Innsbruck 1971

Mayer, Karl: Richard von Schaukals Weltanschauung. Dissertation. Univ. Wien 1959

Meyer, Joseph: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Leipzig/ Wien: Bibliographisches Institut 1903

Müller, Karl J.: 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. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 28)

Neun, Oliver: Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zur Arthur Schnitzlers „Anatol“-Zyklus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften: Reihe Literaturwissenschaft 490)

Neumeister, Sebastian: Der Dichter als Dandy. Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard. München: Fink 1973

Offermanns, Ernst L.: Texte und Materialien zur Interpretation. In: Schnitzler, Arthur: Anatol. Anatol-Zyklus – Anatols Größenwahn – Das Abenteuer seines Lebens. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1964, S. 146-201. (Komedia. Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart. Texte und Materialien zur Interpretation 6)

Oosterhoff, Jenneke A.: "Die Männer sind infam, solange sie Männer sind". Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers. Dissertation. Univ. Washington 1998

Pietzker, Dominik: Das Gedächtnis der Literatur. Paradigmen des Vergessens am Beispiel Richard Schaukals. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 5/6. Kassel: Richard-von-Schaukal-Gesellschaft 2002, S. 115-123

Pils, Holger: Thomas Manns „geneigte Leser“. Die Publikationsgeschichte und populäre Rezeption der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ 1911-1955. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012

Plumer, Karin: Die autobiographischen Schriften von Richard v. Schaukal. Hausarbeit. Univ. Wien 1972

Polt-Heinzl, Evelyne/ Schwentner, Isabella: Vorbemerkung. In: Schnitzler, Arthur: Anatol. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Evelyne Polt-Heinzl und Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Gerhard Hubmann, Bd. 1. Wien: De Gruyter 2012, S. 1-14

Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München: Beck 1986

Reed, Terence J.: Thomas Mann und die literarische Tradition. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1990, S. 95-136

Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. Königstein: Athenäum 1985

Roszbach, Susanne: Des Dandys Wort als Waffe. Dandyismus, narrative Vertextungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys. Tübingen: Niemeyer 2002. (Untersuchungen zu der romantischen Literatur der Neuzeit 38)

Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler. Figur-Situation-Gestalt. In: Scheible, Hartmut (Hg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München: Fink 1981, S. 12-33

Scherrer, Paul: Vornehmheit, Illusion und Wirklichkeit. Belege zu drei Grundmotiven des „Felix Krull“ aus den Materialien des Züricher Thomas Mann-Archivs. In: Thomas-Mann-Gesellschaft (Hg.): Blätter der Thomas Mann-Gesellschaft, Nummer 1. Zürich 1958

Schickedanz, Hans-Joachim: Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus. Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2000. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 66)

Schlocker, Georges: Erneute Hochstapeleien und andere Wiederentdeckungen. In: Schweizer Monatshefte 35, Heft 4 (1934), S. 251-253

Schönert, Jörg: Glossen, Gespräche und Geschichten zum „Dandy-Pop“: „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten, mitgeteilt von Richard von Schaukal (1907)“. In: Kerekes, Amália und Magdolna Orosz u. a. (Hg.): Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne. Frankfurt

am Main/ Wien [u. a.]: Lang 2007, S. 15-28. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft 11)

Selling, Gunter: Die Einakter und Einakterzyklen Arthur Schnitzlers. Amsterdam: Rodopi 1975. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 21)

Soerensen, Bengt A. (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: Beck²2002. (Beck'sche Reihe 1217)

Sonnleitner, Johann: Eherne Sonette. Richard von Schaukal und der Erste Weltkrieg. In: Amann, Klaus und Hubert Lengauer (Hg.): Österreich und der große Krieg. Die andere Seite der Geschichte. Wien: Brandstätter 1989, S. 152-157

Schubel, Friedrich: Das englische Dandytum als Quelle einer Romangattung. Uppsala: Lundequist 1950. (Essays and studies on English language und literature 4)

Schulz, Kerstin: Identitätsfindung und Rollenspiel in Thomas Manns Romanen „Joseph und seine Brüder“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2000. (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 55)

The Oxford English Dictionary, Bd. 4. Oxford: Oxford University Press²1989

Tinhof, Markus: Richard Schaukals „Leben und Meinungen der Herrn Andreas von Balthesser“ im Kontext der literarischen Charakterologie. In: Warnke, Ingo und Andreas Wicke (Hg.): Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft, Bd. 1. Kassel: Böschen 1997, S. 65-88

Trunk, Melitta: Das Tragikomische bei Arthur Schnitzler am Beispiel „Anatol“. Diplomarbeit. Univ. Klagenfurt 1979

Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler 1974

Valk, Thorsten: Anatol. Impressionistisches Lebensgefühl und existenzieller Orientierungsverlust. In: Kim, Hee-Ju und Günter Saße(Hg.): Interpretationen. Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co. 2007, S. 19-31. (Reclams Universal-Bibliothek 17532)

Wagner, Gottfried: Thomas Manns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“: ein Bildungs- oder Schelmenroman? Hausarbeit. Univ. Wien 1975

Warum, Claudia: Richard von Schaukal als Kritiker und Übersetzer aus dem Französischen. Dissertation. Univ. Wien 1993

Wicke, Andreas: Der paradoxe Dandy. Richard von Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser“. In: Helmes, Günter und Ariane Martin (Hg.): Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002, S. 147-160

Windthorst, Rolf E.: Richard von Schaukals Begegnung mit der französischen Literatur. In: Sprachkunst 5 (1975), S. 244-267

Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzformen. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: Vittoria Klostermann ²1995. (Thomas-Mann-Studien 5)

Anhang

Abstract

Der Dandy war zu Beginn ausschließlich ein gesellschaftliches Phänomen, das in England zum ersten Mal auftrat. Der Brite Georg Bryan Brummell, der erste und bekannteste Dandy, wurde 1778 geboren. Mithilfe seines gewinnenden Aussehens und seiner erlesenen Kleidung gelang es ihm, sich trotz seines fehlenden angeborenen Adels in der „high society“ einen Namen zu machen.

Anfang des 19. Jahrhunderts gewann das Dandytum in Frankreich an Bedeutung. Während es anfänglich eine oberflächliche Modeerscheinung war, wurde es durch die Beschäftigung damit in geistigen und künstlerischen Bereichen wieder aufgewertet. Zu dieser Entwicklung trugen Barbey d'Aurevillys „Du Dandysme et de George Brummell“ und Charles Baudelaires Arbeiten zum Dandytum wesentlich bei.

Nicht ein einzelnes Merkmal, sondern die Gesamtheit der Charakteristika macht einen Dandy aus. Ein zentraler Aspekt des Dandytums ist die ästhetische Selbststilisierung mit dem Ziel, als Gesamtkunstwerk aufzutreten. Nicht nur die elegante, aber unauffällige Kleidung, sondern auch bestimmte charakterliche Komponenten und die Lebenseinstellung sind von Bedeutung. Der Dandy hält sich strikt an die Maxime „nil admirari“, d. h. er bleibt angesichts jeder Herausforderung, die ihm das Leben stellt, unbewegt und lässt keine Gefühle zu, was ihm mithilfe seines rationalen und selbstreflexiven Denkvermögens gelingt. Daraus resultieren seine kalte Ausstrahlung und die Überlegenheit seinen Mitmenschen gegenüber. Aufgrund dieser Einstellung kann von einem Dandystoizismus gesprochen werden. Dieser prägt auch das Verhältnis des Dandy zu Frauen: Er lässt sich idealerweise nicht auf sie ein, da die Liebe zu diesen seine Unbewegtheit und somit seine Unabhängigkeit gefährden würde. Einen besonders wichtigen Aspekt für das Dandytum stellt die Gesellschaft dar. Bezüglich der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen hat bereits Baudelaire festgestellt, dass das Dandytum in der Übergangsepoche zwischen Aristokratie und Demokratie auftritt. Bei dieser handelt es sich um eine Zeit des Verfalls, in der der Dandy eine Aristokratie des Geschmacks und des Geistes begründet. Das Verhältnis des Dandy zur Gesellschaft ist widersprüchlich, da er diese und deren Konventionen einerseits verachtet, andererseits auf sie angewiesen ist,

da sie ihm als Bühne dient. Während Brummell, der englischen Dandy, den Barbey d'Aurevilly beschreibt, die Gunst der Gesellschaft genießt, ist der Baudelaire'sche Typus des Dandy, der in Frankreich auftritt, ein gesellschaftlicher Außenseiter und steht in Opposition zu dieser.

In der Literatur des Fin de siècle wird der Dandy zu einer der Lieblingsfiguren in ganz Europa und kommt auch in deutschsprachigen Werken vor. Neben dem klassischen Dandy, wie ihn Baudelaire beschreibt, treten Variationen dieses Typus auf, die neben dandyistischen Eigenschaften weitere aufweisen.

Von den drei in der Arbeit behandelten Autoren ist chronologisch gesehen Arthur Schnitzler der erste, der eine dandyistische Figur als Hauptfigur seines 1893 veröffentlichten Einakter-Zyklus „Anatol“ präsentiert. In sieben Episoden wird Anatol in Interaktionen mit verschiedenen Geliebten gezeigt. Sein kränklicher Zustand, seine Flucht in Illusionen und seine melancholische Grundstimmung weisen darauf hin, dass es sich bei Anatol um eine dekadente Figur handelt. Neben diesen dekadenten Zügen sind ihm zahlreiche Charakteristika eines Dandy eigen. Er zieht das posierte Verhalten dem authentischen vor, und man ist sich nie im Klaren darüber, ob er seine wahren Gefühle zeigt oder ob er sich mithilfe von Schauspielerei hinter einer Maske verbirgt. Zu Anatols charakterlichen Komponenten zählen die Egozentrik und die Eitelkeit. Des Weiteren kann man feststellen, dass er in seinen Beziehungen eine gewisse Kälte an den Tag legt. Sein Wunsch, sich von anderen abzusetzen, ist stark ausgeprägt, was sich dadurch zeigt, dass er keineswegs bereit ist, seinen kränklichen Zustand aufzugeben, da er sich durch diesen von der gesunden Norm unterscheidet. Die Selbstreflexivität, die bei Dandys dazu dient, nicht die Kontrolle über sich zu verlieren, wird im „Anatol“ als Qual dargestellt, da sie den von der Hauptfigur sehnlich gewünschten Augenblicksgenuss verhindert. Darüber hinaus ist besonders auffällig, dass Anatol auf die Stimmung fixiert ist und die ihn umgebenden Sachen ausschließlich als Requisiten fungieren, um eine Atmosphäre zu schaffen, die mit seinem eigenen melancholischen Zustand kongruiert. Diese Eigenart kann als Element seiner ästhetischen Existenz eingestuft und somit ebenfalls als dandyistisches Charakteristikum gewertet werden. Das zentrale Thema des „Anatol“ ist seine Jagd nach Liebesabenteuern, was an sich schon atypisch für einen Dandy ist. Wie er sich jedoch in seinen Beziehungen verhält, widerspricht ganz und gar dem dandyistischen Grundsatz, seine Gefühle zu kontrollieren. Er

steigert sich in seine Eifersucht hinein und zeigt seine Empfindungen offen. Seine Beziehungen sind jedoch auch nur Teil seiner Scheinwelt. Anatols Wunsch nach Liebe ist unstillbar, und alle Beziehungen bleiben zeitlich begrenzte, oberflächliche Verhältnisse. Sowohl in Bezug auf Anatols Verhältnis zur Gesellschaft als auch zu Massenveranstaltungen derselben lässt sich feststellen, dass dieses ambivalent ist. Er lehnt deren Wertvorstellungen ab und negiert sie durch seinen verwerflichen Lebenswandel. Dennoch braucht er sie und deren Veranstaltungen, um seinen Lebensstil beizubehalten, denn viele seiner Frauen lernt er bei diesen kennen. Dennoch bevorzugt er eigentlich eine private Atmosphäre und ist in seinem tiefsten Inneren ein Einzelgänger, was ein typisches Charakteristikum einer dekadenten Figur ist. Darüber hinaus ist auffällig, dass er über eine soziale Flexibilität verfügt und er sich daher mit Frauen aus allen Schichten einlässt. Anatol über keinen Beruf aus, besitzt dennoch genügend Geld und kann sich seinem Müßiggang hingeben. Dieser Lebensstil kann als Protest gegen die Arbeitergesellschaft der Moderne interpretiert werden. Die Möglichkeit, frei über seine Zeit verfügen zu können, und eine gewisse Menge an Geld stellen ebenfalls die Voraussetzungen für das Dandytum dar, da man sich dann ganz sich selbst widmen kann. Es lässt sich also feststellen, dass Anatol sowohl dandyhafte als auch dekadente Züge aufweist. Er verkörpert also die dekadente Spielart des Dandy, die in der Fin de siècle- Literatur weit verbreitet ist.

Bei dem darauf folgenden Werk, Richard von Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten“, das 1907 veröffentlicht worden ist, handelt es sich um das bedeutendste deutschsprachige Werk des Dandytums. Dieses steht in einem engen Zusammenhang mit Schaukals Übersetzung des Barbeyschen „Brummell“. Der fiktive Verfasser Andreas von Balthesser reflektiert in diesem Werk sowohl über Themen, die besonders einem Dandy am Herzen liegen, wie zum Beispiel Kleidung, als auch über die Kultur und die Gesellschaft. In Anbetracht nahezu aller erarbeiteten Aspekte kann Balthesser als Dandy bezeichnet werden. Er zeigt sich ausschließlich bis ins kleinste Detail gepflegt und durchgestylt in der Öffentlichkeit und achtet dabei bewusst auf seine Mimik und Gestik, um seinen Auftritt zu perfektionieren. Diese Kunst ist jedoch nicht erlernbar, sondern sie liegt einem richtigen Dandy von Geburt an im Blut, was bei Andreas von Balthesser der Fall ist. Balthessers Charakterkonzeption entspricht im Großen und Ganzen der dandyistischen: Arrogant und überheblich geht er durch das Leben und blickt auf seine Mitmenschen herab. Dass er auf seine Pflege und seine Kleidung so großen Wert legt, weist auf seine Eitelkeit hin.

Des Weiteren ist sein Blick auf sich selbst äußerst narzisstisch. Er führt an, dass es wichtig ist, dass ein Dandy ständig bei vollem Bewusstsein ist, wodurch er die Überlegenheit den anderen gegenüber bewahrt. Balthesser befindet sich niemals in einem Rauschzustand, dennoch gelingt es ihm nicht, die Kontrolle über sich selbst zu behalten: Er ist ein ironischer Polemiker und prangert die Missstände der vorherrschenden Zeit in ungehaltener Weise an. Im Mittelpunkt der Kritik stehen die zeitgenössischen Literaten und Künstler. Der Dandy Balthesser fungiert außerdem als Medium für Schaukals Sprachkritik. In gleicher Weise verpönt er die Gesellschaft und deren Werte. Er steht aber als Dandy in einem widersprüchlichen Verhältnis zu ihr, da er sie trotz seiner Verachtung als Bühne für seine Selbstinszenierung benötigt. Obwohl er von ihr abhängig ist, bringt er seine Kritikpunkte zum Ausdruck und nimmt somit die Position eines Außenseiters ein. Während sein Temperament beim Kritisieren gar nicht dem Typus des Dandy entspricht, agiert er in Bezug auf Frauen ganz und gar als solcher. Sie spielen für ihn mit Ausnahme in ihrer Funktion als gelegentliche Beschäftigung keine Rolle. Balthesser verhält sich also weitgehend wie ein Dandy und kommt von den drei beschriebenen Figuren dem klassischen Dandy am nächsten.

Von dem zuletzt behandelten Werk, Thomas Manns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, sind im Rahmen dieser Arbeit ausschließlich die Teile von Interesse, die bis 1913 verfasst worden sind und somit zur Dekadenzliteratur gezählt werden können. Der Roman handelt von dem Hochstapler Felix Krull, der sein Leben schildert, beginnend mit seiner Kindheit bis zu seiner Tätigkeit als Betrüger. Der Hochstapler-Roman ist vordergründig eine Auseinandersetzung Manns mit dem Künstlertum. Nietzsche, der dieses auf Schauspielerei reduziert hat, und dessen Kritik an dem dekadenten Künstler Wagner waren entscheidend. Mit der Hauptfigur parodiert er den dekadenten Künstler. Im Gegensatz zu diesem wird Felix nicht als leidender Mensch, sondern als Sonntagskind dargestellt. Sein Kunstwerk ist sein Leben, wodurch die Trennung zwischen Leben und Kunst aufgehoben wird, die für das dekadente Künstlertum charakteristisch ist. Thomas Mann hat sich jedoch nicht nur mit philosophischen Schriften, sondern auch mit Schaukals „Balthesser“ und weiterer dandyistischer Literatur beschäftigt, sie als Vorbild herangezogen und sich bei der Gestaltung von Felix Krull an diese angelehnt. Der Hochstapler ist besonders schön anzusehen und die Lieblichkeit seines Äußeren wird durch Androgynie und Jünglingshaftigkeit noch verstärkt. Er verlässt sich jedoch nicht nur auf sein gutes Aussehen, sondern typisch dandyistisch ist auch sein Auftreten ist ein bewusster Akt. Felix sieht seine Schönheit als Symptom seines

natürlichen Adels. Neben seiner äußerlichen Erscheinung helfen bestimmte Charaktereigenschaften bei der Erreichung seiner kriminellen Ziele: Seine Phantasie und seine Weltsehnsucht tragen in seiner Kindheit dazu bei, den Wunsch nach sozialem Aufstieg zu entwickeln. Dass ihm dies mithilfe von Hochstaplerei gelingt, lässt sich auf seine Selbstkontrolle und seine Willensstärke zurückführen. Er denkt rational und reflexiv und verliert nie die Kontrolle über sich selbst, woraus seine kalte Ausstrahlung und seine stoische Gelassenheit resultieren. Diese verliert er auch bei seinen erotischen Begegnungen nicht. Er verfügt über einen ausgeprägten Liebesdrang und lebt ihn meist mit älteren Frauen aus. Krull gibt jedoch niemals seine distanzierte Haltung auf und weiß länger andauernde Beziehungen zu vermeiden, wodurch er sich seine Freiheit bewahrt und ihm keine Steine bei der Erreichung seiner Ziele in den Weg gelegt werden. Der Hochstapler lässt nicht nur keine Frauen, sondern im Allgemeinen keinen Menschen an sich heran. Er fühlt sich wohl in seiner Außenseiterposition. Erst allmählich erwacht in ihm der Wunsch, Gefallen zu erregen. Die Suche nach Liebe treibt ihn zu der Gesellschaft, dennoch gibt er seine isolierte Position nicht auf, da er den Großteil seiner Mitmenschen nach wie vor verachtet. Trotz dieses ambivalenten Verhältnisses kann er als Repräsentant und Produkt der Fin de siècle-Gesellschaft bezeichnet werden: Er kommt mithilfe von kriminellen Mitteln schnell zu Geld und wird zu einem Mitglied der verschwenderischen Luxusgesellschaft. Felix Krull stellt also eine typische Figur des Fin de siècle dar. Er ist äußerst vielseitig und das Dandytum kann nur als eine Facette seiner Persönlichkeit gesehen werden.

Alles in allem kann man feststellen, dass die faszinierende Figur des Dandy, die im 19. Jahrhundert schon zahlreiche französische und englische Literaten in ihren Bann gezogen hat, schließlich im Fin de siècle auch in die deutschsprachige Literatur Eingang findet. Er wird zu einer typischen Figur dieser Epoche, was zur Folge hat, dass in den zeitgenössischen Werken zahlreiche dandyhafte Charaktere dargestellt werden. Wie die besprochenen Werke zeigen, taucht die Gestalt des Dandy in der Dekadenzliteratur nicht mehr in seiner klassischen Form, sondern als Variation dieses Typus auf. Dadurch verliert er jedoch nicht seinen Reiz, sondern die neu gewonnene Vielseitigkeit macht ihn umso mehr zu einer schillernden, interessanten Figur.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Stephanie Inzinger
Adresse: Tautenhayngasse 21/13, 1150 Wien
Nationalität: Österreich
Telefon: +43 664/1643168
Email: steffi-i@gmx.at
Geburtsdatum: 15.03.1990
Religionsbekenntnis: röm. kath.
Familienstand: ledig
Eltern: Dir. Adolf Inzinger (Gesamtleiter der Barmherzigen Brüder)
Mag. Gabriele Inzinger (Deutsch/Geographie-Lehrerin am BG/BRG St.Veit/Glan)

Ausbildung

Juni 2013: *Abschluss des Lehramtsstudiums Deutsch/Latein an der Universität Wien*

Februar 2011 – Februar 2013: *2. Studienabschnitt des Lehramtsstudiums Deutsch/Latein an der Universität Wien*

Oktober 2008 – Februar 2011: *1. Studienabschnitt des Lehramtsstudiums Deutsch/Latein an der Universität Wien*

Juni 2008: *Matura mit Auszeichnung*

September 2000 – Juli 2008: *BG/BRG St.Veit/Glan*

September 1996 – Juli 2000: *Volksschule Kraig*

Weitere Qualifikationen

April 2010 – März 2013: Deutsch/Latein-Nachhilfelehrerin bei Top Learning Wien

Juli 2010: Absolvierung der Ausbildung zur Instruktorin für Snowboarden, Bundesanstalt für Leibeserziehung Wien

Juli 2009 – August 2009: Latein-Nachhilfelehrerin bei der Schülerhilfe St.Veit/Glan