



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der
Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von
Schaukals ,Leben und Meinungen des Herrn Andreas von
Balthesser““

verfasst von / submitted by

Dott. Davide Gnoato

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Masterarbeit: „Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von Schaukals „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser““
Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Davide Gnoato
Adresse:	Schumanngasse 18 /21, 1180, Wien, Österreich
Telefon:	+43 660 8412622
e-mail-Adresse:	gnoato.davide@gmail.com
Familienstand	Verlobt
Staatsangehörigkeit	Italien
Geburtsdaten:	12. Juni 1990 in Bassano del Grappa, Italien

Studium

02.2021 – 03.2021	Ausbildung "Grundkurs freies Radio" als Radiomoderator und -redakteur bei Radio Orange 94.0
02.2018 – 03.2018	Ausbildung als Schreibmentor am CTL (Center for Teaching and Learning), Universität Wien
2017 – 2022 (Schlussphase)	Bachelorstudium Slawistik-Russisch (Hauptfach)/Orientalistik-Iranistik und Arabistik/Judaistik (Nebenfächer), Universität Wien
2016 – 2017	Auslandssemester (Erasmus Stipendium), Université Rouen [FR]
2016 – 2022	Bachelorstudium Romanistik-Französisch (Hauptfach)/Philosophie und Japanologie (Nebenfächer), Universität Wien
2015 – 2022	Masterstudium Deutsche Philologie, Universität Wien
2013 – 2014	Auslandsjahr (Erasmus Stipendium), Technische Universität Dresden [DE]
2011 – 2015	Bachelorstudium Moderne Sprachen und Literaturen (L-11, im Fach Anglistik, Germanistik und allg. Sprachwissenschaft), Universität Trient [IT]
2009 – 2011 (abgebrochen)	Diplomstudium Rechtswissenschaften, Universität Trient [IT]
2004 – 2009	Gymnasium "G.B. Brocchi" in Bassano del Grappa mit Schwerpunkt in angewandten Wissenschaften. Abschluß: <i>Diploma di maturità</i> (Abitur).

Berufliche Erfahrungen

08.2020 – 01.2022	Sachverwalter bei der Botschaft Italiens in Wien: Tätigkeit im Standesamt und Meldeamt
10.2018 – 01.2019	Tutor zum wissenschaftlichen Arbeiten am Institut für Romanistik, Universität Wien
03.2018 – 06.2018	Schreibmentor am Institut für Politikwissenschaft im Auftrag des CTL (Center for Teaching and Learning), Universität Wien
03.2018 – 08.2018	Tutorium zum wissenschaftlichen Arbeiten am Institut für Romanistik, Universität Wien
02–09.2013 // 09–11.2014	Studentische Hilfskraft am <i>Dipartimento di Lettere e Filosofia</i> der Universität Trento [IT] im Theaterbereich, Computerarchivwesen und Medienklassifizierung bei Prof. Sandra Pietrini.

Sprachkenntnisse

Italienisch [Muttersprache]; Deutsch [fließend]; Französisch [fließend]; Englisch [fließend]; Russisch [Mittelstufe].

Sonstiges

Schauspieler bei "Teatro Spazio 14" in Trient (Italien) (2012–2013)
Schauspieler bei der Theatergruppe des Instituts für Anglistik der Technischen Universität Dresden (2013–2014)
Schauspieler und Musiker bei dem Theaterverein "Die Scheinwerfer" in Wien (2019–laufend)

Masterarbeit: „Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von Schaukals ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser‘“
Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Für Isabel, meine Eltern und Giorgio.

Inhaltsverzeichnis

Abstract (S. 5)

Einleitung (S. 6)

1 - „*Begriffe, die das Leben der Erscheinungen begraben*“: Entwicklung des Dandys (S. 7)

1.1 - *Arbiter elegantiae, gentleman, Geck* (S. 7)

1.2 - Die Vorgänger des Dandys in England und Frankreich (S. 10)

1.2.1 - Von *beau* zu Dandy: Georges Brummell (S. 10)

1.2.1.1 - *Brummelliana* (S. 11)

1.2.1.2 - Der *Dandy club* (S. 15)

1.2.2 – Anglomanie in Frankreich (S. 19)

1.3 - Die Rezeption Brummells (S. 25)

1.3.1 - Barbey d'Aurevilly: Stilisierung des Dandysmus in Frankreich (S. 25)

1.3.2 - *Être* und *paraître*: die Lösung Byrons (S. 30)

1.3.3 - *Parêre* in Frankreich: "Dandy" wird eine Identität (S. 35)

1.3.3.1 - Verlust des Heiligenscheins: Gautier und Baudelaire (S. 39)

1.3.3.2 - Der Dandy als Aristokrat des Geistes (S. 49)

1.4 - Der dekadente Dandy (S. 54)

1.4.1 - Kult der Kälte und künstliche Paradiese (S. 54)

1.4.2 - Der Schwanengesang Wildes: die Notwendigkeit des Scheiterns (S. 59)

Intermezzo - Der Dilettantismus-Begriff (S. 65)

2 - Der Dandy in Wien (S. 68)

2.1 - „*Wie ich sehe*“: Solipsismus, Impressionismus und die Grenzen des Ich (S. 70)

3.2 - Richard von Schaukal: ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser‘ (S. 79)

Fazit und Ausblick (S. 90)

Literaturverzeichnis (S. 94)

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der Entstehung des Dandys als empirische und literarische Figur und versucht, seine Stilisierung im Laufe des 19. Jahrhunderts zu erklären und ihrer Rezeption in der Wiener Moderne zu folgen. Die Schilderung des Dandys erfolgt auf zwei Ebenen: der des gelebten Dandyismus und der, dandyhafter literarischer Charaktere. Die erste werden wir mit der Vorstellung der wichtigsten und einflussreichsten Dandys und deren Charakterzüge und die zweite durch eine literarische Analyse solcher fiktionalisierten Merkmale erfüllen. Die Vermischung von den zwei Ebenen, das sog. *parêtre*, wird ebenfalls Teil unserer Analyse sein, insofern als es einen wichtigen Schritt nach vorne für die Stilisierung sowohl des empirischen als auch des literarischen Dandys bedeutet. Zielpunkt dieser Befassung ist der Dandy, wie sie innerhalb des Kulturraumes Wiens Fin de Siècle adoptiert wurde. Die Arbeit setzt sich deshalb mit der Rezeptionsgeschichte des Dandy-Typuses auseinander und untersucht seine theoretischen Grundlagen, sowie wie diese Grundlagen in drei verschiedenen Sprach- und Kulturräumen reflektiert und rezipiert wurden. Die Arbeit zielt auch auf eine Beschränkung des Begriffes ab, um ihn von verwandten und oft verwechselten Gestalten wie dem Geck, dem Exzentriker und dem Gentleman zu differenzieren.

Ce mémoire s'occupe de l'émergence du dandy en tant que figure empirique et littéraire et tente d'expliquer sa stylisation au cours du XIX^e siècle et sa réception dans le modernisme viennois. Notre représentation du dandy se situe à deux niveaux : celui du dandysme vécu et celui des personnages littéraires aux traits dandyesques. Nous accomplirons le premier en présentant les dandys les plus importants et les plus influents et leurs traits et le second par une analyse littéraire de ces traits romancés. La fusion des deux niveaux, le soi-disant « parêtre », fera également partie de notre analyse dans la mesure où il représente une avancée importante dans la stylisation du dandy empirique et du dandy littéraire. Le but final de ce travail est le « dandy » tel qu'il était adopté dans l'espace culturel de Vienne de fin de siècle. Notre travail traite donc de l'histoire de la réception du type « dandy » et examine ses fondements théoriques, ainsi que la manière dont ils ont été réfléchis et reçus dans trois aires linguistiques et culturelles différentes. Notre travail vise également à limiter l'utilisation du terme « dandy » afin de le différencier de figures apparentées et souvent confuses comme le « Geck », l'excentrique et le « gentleman ».

La presente tesi affronta la nascita del "dandy" come figura empirica e letteraria e si propone di spiegare la sua stilizzazione nel corso del XIX^o secolo e la sua ricezione nel modernismo viennese. La nostra descrizione del dandy avviene su due livelli: quello del dandismo vissuto e quello dei personaggi letterari con tratti dandystici. Realizzeremo il primo presentando i dandy più importanti e influenti e i loro tratti caratteristici e il secondo mediante un'analisi letteraria di questi tratti all'interno di un'opera di finzione. Farà parte della nostra analisi anche la fusione dei due livelli, il cosiddetto "parêtre", in quanto ciò rappresenta un importante passo avanti nella stilizzazione del dandy empirico e del dandy letterario. L'obiettivo finale di questo studio è il "dandy" così come è stato adottato nello spazio culturale viennese di fine secolo. Il nostro lavoro affronta quindi la storia della ricezione del tipo "dandy" ed esamina i suoi fondamenti teorici, nonché il modo in cui questi sono stati pensati e implementati in tre aree linguistiche e culturali diverse. Il nostro lavoro mira anche a limitare l'uso del termine "dandy" per differenziarlo da figure affini e spesso confuse come il "Geck", l'eccentrico e il "gentleman".

This work deals with the emergence of the dandy as an empirical and literary figure and attempts to explain its stylisation in the course of the 19th century and its reception in Viennese modernism. The depiction of the dandy takes place on two levels: that of lived dandyism and that of dandy-like literary characters. We shall fulfil the first by presenting the most important and influential dandies and their traits, and the second by a literary analysis of such fictionalised traits. The merging of the two levels, the so called “parêtre”, will also be part of our analysis inasmuch as it represents an important step forward in the stylisation of both the empirical and the literary dandy. The aim of this study is the “dandy” as adopted within the fin de siècle culture of Vienna. The work therefore deals with the history of reception of the dandy type and examines its theoretical foundations, as well as how these foundations were reflected and received in three different language and cultural areas. The work also aims to limit the term usage of the word “dandy”, in order to to differentiate it from related and often confused figures such as the “Geck”, the eccentric, and the gentleman.

Einleitung

Dandy: fünf Buchstaben, die in sich ein Rätsel verschließen. Die verschiedensten disziplinären Ansätze könnten uns eine Seite, ein Fragment dieses Rätsels verraten und es dennoch in seiner Vollständigkeit nicht weiter erläutern. Die Kultur- sowie die Literaturwissenschaft, die Sozialwissenschaften und die Philosophie, die Psychologie und die Kunstgeschichte; keine Disziplin hat den Dandy außer Acht gelassen. Wir dürfen nicht fatalistisch sein, wenn wir nach einer wissenschaftlichen Behandlung dieses Begriffes streben aber wir dürfen uns ebenfalls nicht hochmutig zeigen: Den Dandy wird diese Arbeit, wie jede andere, nicht vollständig erklären. Unser größtes Interesse besteht darin, die Attribute eines Dandys aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu definieren, die Entwicklung und Stilisierung dieser Attribute zu erklären und ihre finale Landung in die Wiener Literatur in einem bestimmten Zeitalter, der Wiener Moderne, zu beschreiben.

Wir möchten keine Trennlinie zwischen dem sog. empirischen, dem literarischen und dem literarisierten Dandysmus ziehen, da wir der Meinung sind, dass diese "Erscheinungen" nicht von drei verschiedenen Dandysmen sondern immer von demselben zeugen. Diese enge Beziehung zwischen Wahrem und Fiktionalem, zwischen Leben und Literatur, kommt dem und der Literaturwissenschaftler*in günstig vor, da wir der Ansicht sind, dass die Entschlüsselung des Dandys am besten genau durch einen literaturwissenschaftlichen Ansatz, dessen Fragestellung auf Ebene der Beziehung Text - Kontext beruht, erfolgt. Die Reibung zwischen Leben und Literatur löst der Dandy, wie wir im nächsten Kapitel beobachten werden, auf einer sehr eigenen Art und Weise auf. Unsere letzte Forschungsfrage richtet sich danach, diese Auflösung des Dandys im Text zu untersuchen im Zusammenhang mit der Kontextualisierung dieser Figur in einer Zeit, in der die Grenzen des Ich eine neue wissenschaftliche und literarische Aufmerksamkeit gewannen.

Die Figur des Dandys kann nicht ohne ihre Epoche, in der das "Moderne" sich als Begriff¹ und gesellschaftliche Norm etabliert, betrachtet werden. Diese Figur, die das Bleibende im Flüchtigen aufspürt², stellt eine mögliche Antwort der neueren Verhältnisse, die im taumeln-

¹ Geprägt durch Baudelaires ‚Schriften über Kunst‘

² vgl. Jauß (1970), S. 53–55.

den Europa des *Fin-de-siècle* Fuß fassen. Aus dieser Perspektive scheint der Dandy vom Konzept der Modernität untrennbar zu sein. Diese Attitude des Dandys, die Rolle eines *Grenzgängers* (nach Benennung von Anne Kristin Tietenberg) seiner Zeit zu spielen, gilt ausnahmslos als sein erstes kennzeichnendes Merkmal. Die Gegenüberstellung des Dandys widerspiegelt den sich stets wandelnden Charakter der Modernität, die sich einfach von Allem, was vorher geschah, unterscheidet: „*Statt einer Antike gegenüber gestellt zu werden, findet das jeweilige Moderne seinen Kontrast im gerade Vergangenen, das bereits zum tradierten Ewigen gehört*“.³

„Der Dandy, so die Ansicht in zahlreichen Beiträgen zum Thema, ist die wahre Ikone der Moderne. Dieser Sozialtypus, mit seinem selbstinszenierten Kult, seiner stets als gemacht, gewollt bewußt gehaltenen Pose, seinem Nimbus gar, die ganze als Dandysmus bezeichnete Zeiterscheinung nicht nur in der Realität, sondern auch in literarischer Repräsentation, verkörpere die europäische Moderne in kultureller und sozialer Hinsicht wie kein anderer Typus vorher oder nachher.“⁴

Der historische Anlass, dem Dandy in Österreich Raum schafft, mag laut Florian Krobb⁵ der Zerfall des österreichischen Liberalismus 1873 sein. Infolgedessen erlebt die Gesellschaft eine weitgehende Zersplitterung, die insoweit bis zum Ich reicht. In dieser spannenden Übergangsphase erscheint der Dandy in einer überarbeiteten Gestalt, die zugleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede von ihrer vorherigen "Versionen" aufweist. Wir sollen daher eine Geschichte des Dandys zeichnen, um den literarischen Transfer nach Wien am Besten erklären zu können.

1 - „Begriffe, die das Leben der Erscheinungen begraben“: die Entwicklung des Dandys

1.1 - *Arbiter elegantiae, gentleman, Geck*

Der Weg, der verschiedene menschliche Erscheinungen zum einheitlichen Begriff des "Dandys" führt, erscheint ebenfalls von Unmengen an Begriffen übersät. Viel Zeit musste

³ Ihrig (1988), S. 13.

⁴ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 78.

⁵ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 97.

vergehen, bevor ihm überhaupt eine Bezeichnung zugeordnet worden konnte. Erscheinungen der Antike, seien sie dem griechischen Staatsmanne Alkibiades, der zugleich von seinem Volk gehasst, ersehnt und bewundert wurde⁶, oder dem exzentrischen Politiker Roms Petronius, oder, später in der Renaissance-Zeit noch, dem *Cortegiano*-Modell des Castiglione, wurden Bezeichnungen wie *arbiter elegantiae* wohl zugewiesen, die, im Zusammenhang mit anderen Eigenschaften, das spätere Skelett eines intellektuellen Dandys bilden werden.⁷ Als „Schiedsrichter der Eleganz“ galten bereits Figuren, deren Kampf gegen das Konventionelle sie zu einer gewissen Machtposition erhob – oder die im Namen einer bereits etablierten Machtposition in ihrer Gesellschaft und ihrer Zeit ihren utopischen Kampf ausweiten konnten. Diese "Narzisse", selbstverliebte Gestalter, können wir dem späteren Dandy-Begriff erst insofern zuordnen, als sie bewusst aktive Teilnahme in der Gesellschaft annehmen wollten. Die Frage danach, ob ein utopischer Kampf gegen die Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft sinnvoll zu führen wäre, lässt sich durch einen langen historischen Prozess erklären, während dem sich bestimmte Charakterzüge in leibliche Gestalten niederschlugen, die später Dandys genannt wurden. Diese Charakterzüge dienten in erster Linie den Grundidealen der Eleganz, Individualität und Originalität.⁸

Wir müssen die Einzigartigkeit des Wortes Dandy betonen, denn seine Bedeutung grenzte sich genau durch den schon erwähnten historischen Prozess von der Bedeutung anderer Bezeichnungen wie Geck, Gentleman, oder sogar Exzentriker ab, die oft dem Dandy pauschal und irrtümlich zurückgeschrieben wurden. Diesen Verwechselungen liegt die Tatsache zugrunde, dass der Dandy, sowohl in seiner leiblichen als auch literarischen Form, längst schwer zu greifen schien. Die Rätselhaftigkeit des Dandysmus stellt nicht nur ein Kulturproblem dar⁹, sondern demonstriert auch, wie lange dandystischen Phänomenen kein willkürliches Wort zugeteilt worden ist. Dies kann man zunächst durch die Weigerung des Dandys, definiert zu werden, erklären, denn „*Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen*“.¹⁰ Diesem Begriff, wie wir in den nächsten Abschnitten sehen werden, wurden Konnotationen (Si-

⁶ vgl. Schickedanz (1980), S. 9.

⁷ vgl. Grundmann (2007), S. 1.

⁸ Grundmann (2007), S. 5.

⁹ vgl. Mann (1962), S. 11.

¹⁰ Schaukal (2013), S. 19.

gnifikaten) zugewiesen, die aber nur Bedeutung in einer spezifischen zeitlich-gesellschaftlichen Konstellation ergeben können. Der Dandy würde weniger rätselhaft wirken, wenn er nicht als Charakter sondern durch eine Rolle wahrgenommen wird, und zwar die Rolle der Reaktion, die in Bezeichnungen wie ‚Gentleman‘ und ‚Geck‘ keine Besetzung hat. Otto Mann bemerkt:

„In dieser Rolle als Reaktion liegt seine [des Dandys] Bedeutung, nicht in seiner Wirklichkeit als solcher. Nirgends erscheint er als in Schlag und Gegenschlag sich vorantreibende Zeit selbst, er bildet kein neues Ganzes, sondern bleibt überall Symptom. In einzelnen verführerischen Gestalten wächst er empor, die als bewußter Gegensatz ihrer Zeit existieren.“¹¹

Der Dandy entspringt direkt aus seiner Epoche und Umgebung. Eine richtige Definition des Dandys entspräche, oberflächlich gesagt, der Widerspiegelung der Gesellschaft, die der Dandy bewohnt. Es brauchte dennoch eine glückliche Konjunktur für die Behauptung der Dandy-Rolle, daher ist die Betrachtung der Epoche und deren Sitten zur Definition dieses Typus wichtig. Der Geck und der Gentleman sind flache und ewige Stereotype; der Dandy ist hingegen Seismograph seiner Zeit, einer Zeit des Überganges.¹² Dandysmus ist, anders als Geckentum, eine bewusste und kultivierte Lebenshaltung¹³, die nur auf den ersten Blick auf Ähnlichkeiten hindeuten kann. Wir werden deshalb bald sehen, wie der Dandy eine ganz andere moralische (und wir bitten den Dandys pardon für die Verwendung dieses undandyhaften Begriffes) Einstellung besitzt, die ihn in der Zeit der industriellen Entwicklung und der Lohnarbeitsverhältnisse im 19. Jahrhundert zu einer Heldenfigur werden lassen.

Der Dandy ist weder Geck noch Gentleman wegen seines Heroismus. Dies mag ihn einer revolutionären Figur, der Figur eines *homme en revolte*, ähneln lassen¹⁴: „[Der Dandy] stellt sich gegen das Nützlichkeitsprinzip, außerhalb der Gesetze und des Alltäglichen, sowie an den äußersten Rand des Schicklichen“.¹⁵ Dies stellt endgültig keine oberflächliche, son-

¹¹ Mann (1962), S. 10.

¹² vgl. Schickedanz (2000), S. 16.

¹³ vgl. Schickedanz (2000), S. 14.

¹⁴ vgl. Camus (1976), S. 45.

¹⁵ Grundmann (2007), S. 9.

dern erhabenen wirkenden Geckenhaftigkeit dar. Der Dandy mag einige Eigenschaften eines guten Castiglione'schen *Cortegiano*, eines Hofmannes, besitzen. Zweifellos zählen darunter seine Konzeption der Mühelosigkeit der Arbeit, des Humors und der Schlagfertigkeit, der Eleganz, deren er Schiedsrichter ist, des urbanen Lebensstils und der umfassenden Bildung in den schönen Künsten.¹⁶ Diese Eigenschaften schließen dennoch seinen heldenhaften Charakter noch nicht ein. Der Gentleman ist noch nicht stilisiert – er übt gar keine Revolte aus.

Die Ursprünge der Selbststilisierung des Dandys waren in der deutschsprachigen Welt nicht vorhanden. Es fehlte eine höfische Kultur, die das ermöglichen konnte. Laut Schickedanz blieb:

*„der Dandysmus [...] in Deutschland eine fremde und bizarre Erscheinung, der Dandy eine befremdende und mißverständene Figur. [...] Deutschland kennt den klassischen Dandy nicht, wie es keine herausragende Komödie kennt, und es besitzt keine Komödie, weil es nach Goethes Wort keine ‚Gesellschaft‘ hervorgebracht hat“.*¹⁷

Diese Ursprünge konnten hingegen am besten in einer der „selbstständig werdenden Mächte der Zivilisation“¹⁸ stattfinden, die zur Zeit der Eindringung der Moderne in voller Blüte waren und deren autochthonen, ja unübersetzbaren Kultureigenschaften wie *wit*, *humour* und *fun*¹⁹ feste Bestandteile einer Dandy-Rolle sein würden.

1.2 - Die Vorgänger des Dandys in England und Frankreich

England stellte am Ende des 18. Jh. das passendste Milieu für das Herauskristallisieren des Dandys dar. Zwei Figuren sind hauptsächlich dafür verantwortlich: Georges ‘Beau’ Brummell und Lord Byron. Der erste, ein aufgestiegenes Mitglied der *gentry*; der zweite, ein echter Aristokrat. Der zweite hinterließ zahlreiche Texte, die als Basis für das Theoretisieren sowohl des empirischen als auch literarischen und literarisierten Dandys dienten; der zweite schrieb nur sporadisch, und auf jeden Fall keinen Text, der Spuren seines Dandysmus aufweist, weder fiktional noch autobiographisch. Alles, was die Forschung über Brummell zur

¹⁶ vgl. Grundmann (2007), S. 1 (Anm. 4).

¹⁷ Schickedanz (2000), S. 15.

¹⁸ Mann (1962), S. 11.

¹⁹ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 52.

Verfügung hat, sind schriftliche Berichte über sein Leben, die von anderen und erst in späterer Zeit verfasst worden sind. Trotz dieser Distanz in der Betrachtung eines solchen Mannes, dessen Leben sich ursprünglich nur mündlich oder durch Privatkorrespondenz erzählen ließ und indirekt andere wohl schriftliche Literatur beeinflusste (siehe *fashionable novels*), sind die Biographien Brummells derart fulminant, dass er von der Forschung vom "Statisten" zum Protagonisten dieser Epoche ernannt wurde, und zwar zu Recht. Wie wir in den folgenden Paragraphen näher sehen werden, wurde Brummell posthum nicht nur als Reformator des Stils und Vorgänger der Modernität anerkannt sondern auch als der Dandy schlechthin. Auf den Spuren seines Einflusses werden wir eine Genealogie des Dandys entwerfen, die stets auf ihn als gemeinsamen Nenner verweist, von Byron über Barbey D'Aurevilly bis Schaukal und Hofmannsthal.

1.2.1 - Von *beau* zu Dandy: Georges Brummell

1.2.1.1 - *Brummelliana*

Der Meinung Jules Barbey d'Aurevilly, *romancier* und Dandy, nach, gibt es eine besondere Form der Eitelkeit, und zwar die englische.²⁰ Diese Form mag im Übrigen eine Begabung sein: die Fähigkeit, dank eigener Originalität sich selbst zu sein; eine typische Begabung des englischen Volks, die der Gottesbegabung des französischen (die Fähigkeit, sich zu assimilieren) gegenüberstehe.²¹ Die Kraft dieser englischen Originalität gestaltet die allgemeine Eitelkeit der Menschen, die die englische Eitelkeit wird; darum wird der Dandy, ein „überlegener Geist, ein Genie, unerwünscht in einer Gesellschaft, in der die Masse beherrschbar sein soll“²², ein besonderer Eitler. Seine Maske ist schwer zu tragen, seine Komödie erschöpfend für einen Landsmann Richelieus.²³ Dem Wesen eines Dandys viel entsprechender war die Zeit der *Regency* und der Hof vom Prinzregenten Georg IV.

Die biographischen Ansichten über die richtige Bezeichnung für Brummell waren von Anfang an polarisiert. Zunächst müssen wir bemerken, dass das Wenige, das wir über Brum-

²⁰ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 15.

²¹ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 16.

²² Grundmann (2007), S. 11.

²³ vgl. Grundmann (2007), S. 11.

mell wissen, wir dank einer Biographie wissen, ‚The Life of George Brummell, Esq. commonly called Beau Brummell‘, von William Jesse. Jesse lehnt die Bezeichnung ‚Dandy‘ ab, da sie ihm nicht gerecht sei.²⁴ Barbey D'Aurevilly hingegen kritisiert diese Dimensionierung seines Helden seitens seines Hauptbiografen (der selbst die wichtigste Quelle für seine spätere Abhandlung von Brummell darstellte) und behauptet *beau* sei doch ein ultimativer Dandy.²⁵

Wir könnten darüber hinaus vermuten, dass der Kontext die Begriffe prägt. Erst in der vollen Blütezeit der viktorianischen Epoche fing man auch in Großbritannien an, die Einzigartigkeit von Brummell anzuerkennen; tatsächlich eine, die ihn von den anderen *beaux* trennte.²⁶ Von Originalität wurde ebenfalls nochmals die Rede – eine Eigenschaft, die im 19. Jh. eher verachtet wurde, wie von Théophile Gautier in seinem *Fusains et Eaux-Fortes*:

„Schon dieses Wort, »es ist ein Original«, kommt einem Unbehagen gleich und errichtet wie ein cordon sanitaire zwischen Ihnen und diesen Dreux-Brezé der bürgerlichen Etikette, die sich, eingemauert in Konventionen, hinter dem Gewöhnlichen verbarrikadieren und deren große Maxime, deren sakramentales Apophthegma, lautet: Man muss so sein wie alle Welt.“²⁷

Barbey D'Aurevilly sprach aber offenbar ab sofort von Dandysmus. Die Gründe dafür mögen weniger mit Brummell als mit D'Aurevilly selbst zu tun haben. Laut Fernand Hörner sollte D'Aurevilly um die Macht seiner Interpretation der Existenz Brummells als Dandy gekämpft haben und zwar mit dem Ziel, mehr Einfluss auf den Diskurs über diese Erscheinung zu gewinnen.²⁸ Eine gelungene Durchsetzung für den Franzosen; sei er Dandy oder *beau* – aller Unterschied beruht auf Willkürlichkeit. Dennoch stützt sich diese Willkürlichkeit wiederum auf die Zäsur Brummells von anderen *beaux* seiner Epoche, auf seinem Anderssein und seiner Exzentrizität.

Der Mythos des frechen oder herablassenden, kalten, erhabenen, dandyhaften Brummells nährte sich aus zahlreichen Anekdoten, die sich für eine gewisse Zeit auf mündliche

²⁴ vgl. Jesse (1893), S. 40.

²⁵ vgl. Hörner (2008), S. 36.

²⁶ vgl. Grundmann (2007), S. 11.

²⁷ Grundmann (2007), S. 11.

²⁸ Hörner (2008), S. 36.

Überlieferung beschränkten. Später kondensierte diese Tradition in Werken verschiedener Gattungen, die die Forschung *Brummelliana* nennt. Prodrôme der *Brummelliana* waren zudem „[t]he principal source, on which Jesse drew“²⁹, und zwar „the ephemeral literature of the day: fashionable novels, salon verses, lampoons, burlesques and miscellaneous sketches“.³⁰

Die Innovationen Brummells in der Männermode waren fulminant; eine bekannte Anekdote darüber mag uns erhellen. Erst von Jesse weitererzählt und im Weitesten verstanden ist die Anekdote über die Brummell'sche Kunst, die Krawatte richtig zu stärken: er soll der Erste gewesen sein, der Kartoffelstärke dazu benutzt habe – so ein mit dem Titel ‚Examination of a Young Pretender to Fashion‘ im Mai 1825 im London Magazine erschienener Antwortenkatalog.³¹ Sima Godfrey erwähnt des Weiteren in seinem wissenschaftlichen Artikel ‚The Dandy as Iconic Figure‘, dass Brummell auf seine Ankleide die Schrift „*Starch is the man*“, also eigentlich „*Das Stärken macht den Mann*“, gehängt habe, als er wegen Verschuldung England für immer verließ.³²

Das Dandy-Muster, das mit Brummell in der weltlichen Szene auftauchte, war ein Mystifizierendes. Wie Günter Erbe in der Einleitung seines ‚Dandys: Virtuosen der Lebenskunst‘ mit klaren Worten feststellt, sei er ein vollkommener Dandy gewesen – ein Unikat seiner Zeit; eine Erscheinung, die nicht von seiner Person zu trennen sei.³³ Er setzte das Jahr null des Dandytums und wurde von den späteren Beobachtern, Imitatoren und Forschern und Forscherinnen als Urbild für eine Menschengattung wahrgenommen, die sich vorrangig mit dem Kult des Selbst hervorhebt. Er sei ein Mann, der danach strebe, sein Selbst unter der strengsten Kontrolle zu haben; eine Konstruktion des Geistes, der seine ganze Energie hingebe, sich vom Menschen selber zu entfernen und eine Art Übermenschlichkeit zu erlangen versuche – und ihm das auch gelinge. Brummell war vorbildlich auch aufgrund biographischer Merkmale, die sich wie ein wiederkehrender Klassiker bei vielen sukzessiven Dandy-Menschen bemerken lassen.

²⁹ Moers (1960), S. 23.

³⁰ Moers (1960), S. 23.

³¹ vgl. Hörner (2008), S. 81.

³² vgl. Godfrey (1982), S. 21.

³³ vgl. Erbe (2002), S. 21.

Der Dandy kenne im Laufe seines Lebens hervorragenden Glanz und tiefstes Elend. Er sei eben von einer fundamentalen Eigenschaft charakterisiert: die Zwitterigkeit³⁴ (mehr dazu im Kapitel über den Dandy-Typus der *décadence*), und daher kommt auch seine extreme Fähigkeit, sehr viele Phänotypen zu besitzen. Deswegen ist die Beobachtung des gelebten Dandys unabdingbare Voraussetzung für die Erstellung eines literarischen Dandys, der in jedem Fall auf sein Phänomen zurückgreift. Der Ort kommt vor dem Wort. „*[D]as Bild des sublimen, unerschütterlichen Dandys, des kaltblütigen Machiavellisten der Mode, der nichts anderes darstellte als das Dandytum selbst, darf nicht den Blick auf die Realität der empirischen Dandyexistenzen verstellen*“.³⁵ Diese empirische Existenz Brummells ließ sich wenig aufnehmen und die Anekdoten der *Brummelliana* verraten uns wenig über seine Alltäglichkeit. Man muss auch hinzufügen, dass der Dandy-Brummell vielleicht der Erfinder des richtigen Dandysmus ist, aber nicht sein Theoretiker. Erst durch die spätere Rezeption der *Brummelliana* und der Biographie Jesses begann man, dem Dandy charakterhafte Züge zuzuschreiben, die nicht nur auf eine Karikatur reduziert werden konnten.

Wahrhaftig war Barbey D'Aureivilly der erste, der die Intellektualität des Dandys herausragen ließ.³⁶ Interessant ist die Wahrnehmung zweier späteren Dandys wie D'Aureivilly und das deutsche Dandy-Urbild, der Graf und nachher Fürst von Pückler-Muskau, zu beobachten – wobei der Deutsche sich eher über ironische und lustige Aspekte seines Helden äußert, aber dabei seine Figur reduziert und seine Dandyhaftigkeit als eine Art Puppe repräsentiert. Der Franzose bewundert Brummell insofern als er eine neue Form geistiger Überlegenheit verkörperte und diese Überlegenheit ein Vorbild ästhetischen Stoizismus darstellte. „*Barbey D'Aureivilly [sucht] dagegen Brummells modische Eleganz als ästhetischen Ausdruck verfeinerten Kulturbewußtseins zu deuten*.“³⁷ Der Kult des Selbst wird durch D'Aureivilly als Kultur des Selbst neu interpretiert. Doch einige Zeit später trennt sich Brummell von dieser Erkenntnis. Man muss tief im Dandy-Milieu der Londoner Clubs graben, um die Einzigartigkeit Brummells herauszufinden; Eine Einzigartigkeit, die die einzige bekannte Existenzbedin-

³⁴ vgl. Erbe (2002), S. 21.

³⁵ Erbe (2002), S. 21.

³⁶ vgl. Gnüg (1988), S. 36.

³⁷ Gnüg (1988), S. 36.

gung eines Dandys ist. D'Aurevilly meinte, der Dandy sei „*plus insulaire qu'un Anglais ; car la société de Londres ressemble à une île dans une île, et d'ailleurs il ne faut pas être trop souple pour y paraître distingué.*“³⁸ Darüber hinaus kommentiert Wilfried Ihrig darüber aus dem Beispiel vom ‚Balthesser‘ von Schaukal, dass der Dandy

*„[e]inen Teil seiner Legitimation [...] aus der vorgeblichen Existenz von Realtypen [zieht]; die eigene Differenziertheit behauptet er kontrastiv zu einer allgemeinen Gleichförmigkeit. Daher neigt er zu einer typologischen Begriffswahl, durch die er sich nicht über Gebühr mit seiner unwürdigen Gegenständen abgeben muß, will aber nicht ebenso typisierbar sein. Andreas von Balthesser reflektiert beispielsweise über Snobs, Philister, Zeitungsschreiber und Bücherleser. Außer dem Dandy erwähnt er die meisten nur im Plural.“*³⁹

Es ist deshalb notwendig, bevor wir den intellektuellen Typen des Dandys in Betracht ziehen, dass wir diese Andersartigkeit und Singularität Brummells in seiner Welt zu begreifen versuchen.

1.2.1.2 - Der Dandy club

Brummell gehörte zusammen mit Lord Alvanley, Henry Mildmay und Henry Pierrepont zum Dandy Club – diese Bezeichnung wurde von Lord Byron erfunden. Eigentlich meinte Byron damit den Watier's Club, wo er selbst während seiner jungen Jahre in London als Gast auftrat. Das war vermutlich das erste Mal, wo der Begriff "Dandy" in der heutigen Bezeichnung verwendet wurde – und zwar der von Lebemann.⁴⁰ Sowohl Begriffe wie *rake* und *lion* tauchten in seinen Briefen auf. Nichtsdestoweniger erwähnt er den *beau* Brummell "Dandy" für das erste Mal.⁴¹ Obwohl selbst über sein Dandy-Sein ambivalent, begegnet Byron seinen geistigen Compagnons im Watier's mit Enthusiasmus, dank seiner guten Freundschaft mit Lord Scrope Berdmore Davis, Dandy und Lebemann.⁴² Einer Aussage Stendahls zufolge, der Byron später in Italien kennenlernte, zeigte Byron Brummell sowohl Bewunde-

³⁸ Barbey D'Aurevilly (2015), S. 65.

³⁹ Ihrig (1988), S. 23–24.

⁴⁰ vgl. Ihrig (1988), S. 111.

⁴¹ vgl. McGann (2002), S. 287.

⁴² vgl. Erbe (2002) S. 49.

rung als auch Eifersucht gegenüber.⁴³ Ohne Zweifel stellten Brummell und seine Gesellschaft, würdige Nachfolger des *Merry Gang* von John Wilmouth, einer der ersten *rakes*,⁴⁴ eine große Inspirationsquelle dar, um sich später als Autor *und* Dandy zu behaupten.⁴⁵

„*I received everywhere a marked attention, [...] was in favour with Brummell, (and that was alone enough to make a man of fashion at that time) in fact, I was a lion – a ballroom bard – a hot-pressed darling!*“⁴⁶

Der englische Club hatte eine große Bedeutung im Kultur- und Gesellschaftsleben Englands in der Regency-Epoche. Ursprünglich, als das Kolonialprodukt Kaffee in England einen Markt fand, galt der Club Ende des 17. Jh. als *coffee and chocolate house*. Später (wann?) wurde er vielmehr ein Ort der Unterhaltung und der Konversation, wo Menschen aus den verschiedensten Gründen einander trafen, vor allem, um ihre Zeit zu vertreiben (berühmt war das Geldspielen und Wetten). Er wurde mehr und mehr ein Ausgangspunkt der allerletzten Mode, die bald die hohe Gesellschaft beeinflusst hatte.⁴⁷ Der Club wurde überdies das natürliche Habitat und Schauplatz der ersten Dandy-Generation, wozu Brummell gehörte.

Es war nicht einfach, die Mitgliederschaft in einem renommierten Klub zu erlangen, besonders, seit sie zunehmend nicht mehr im Besitz eines Wirten (oder, später, *manager*) waren, sondern quotiert über alle Mitgliedern. In der Tat, zur goldenen Zeit der Clubs (Ende des 18. bis Mitte des 19. Jh.) genügte die Gegenstimme eines Mitgliedes, um das Aufnahmeverfahren eines Neuen zu hindern – oft wegen Familienintrige oder Antipathien (siehe das Phänomen vom *blackballing*⁴⁸). Es gab einige Clubs, deren Exklusivität mehr und mehr entscheidendes Gewicht im Gesellschaftsleben übernahmen. Laut diesem Prinzip, wonach die Exklusivität der Gäste bzw. Mitglieder wichtiger als deren Herkunft sei, liegt die ganze revolutionäre Kraft des Paradigmenwechsels, der wenige Jahrzehnte später in Frankreich die Salons-Kultur zersprengte und dem Dandy Anlass gab, sich zu behaupten.

⁴³ vgl. Hörner (2008), S. 111.

⁴⁴ vgl. Sola Pinto (1962), S. 34.

⁴⁵ vgl. Hörner (2008), S. 111.

⁴⁶ Medwin (1966), S. 214.

⁴⁷ vgl. Erbe (2002), S. 55.

⁴⁸ vgl. Erbe (2002), S. 57.

Bevor Watier's entstand, pflegten die Londoner Dandys und fast alle Freunde Brummells zum Brooks's und vor allem zum White's Club zu gehen. Dort bildete Brummell seine Reputation, indem er jeden Abend am 1811 errichteten Bow Window Platz nahm und mit seinen Manieren für Furore sorgte.⁴⁹ Nach den Wörtern von Algernon Bourke und Günter Erbe sei das Bow Window eine Institution gewesen⁵⁰, „[...] der Platz, wo über Fragen der Etikette entschieden und das soziale Leben Londons kommentiert und seziert wurde. Der innere Zirkel von White's war ein ‚council of taste‘, eine Art Tribunal, vergleichbar mit dem Rat der Zehn in Venedig.“⁵¹ Laut Bourke wurde aber in kurzer Zeit die Tyrannei der Dandys des inneren Zirkels immer unerträglicher, zulasten der Mitglieder des "äußeren" Zirkels.⁵² Erst 1807 wurde Watier's, Byrons *Dandy Club*, eröffnet, anlässlich der Beschwerden vieler Mitglieder bei White's und Brooks's über die schlechte Küche.⁵³ Brummell wurde zum Präsidenten von Watier's ernannt und unter seiner Herrschaft wurde der Club noch exklusiver als White's. In diesem Club wurde Byron akzeptiert; einer der sehr wenigen Literaten, die Zugang zur Welt der Dandys hatten.

In der Zeit zwischen 1811 und 1816 gab Byron besonders freizügig Geld für Kleidung aus und wurde ein Schützling Brummells, als er mit 24 das Aufnahmeverfahren für den Club (nämlich die Bereitschaft, Begeisterung für Glücksspiele und Alkoholkonsum zu zeigen) bestanden hatte.⁵⁴ Glücksspiel und Alkoholkonsum erkannte man lange Zeit als unentbehrliche Aktivitäten eines Dandys. Théophile Gautier schrieb dazu 1877, mehr als sechszig Jahre später, dass:

*„Ces banquets où circulait, pleine d'une sombre liqueur, une coupe plus blanche que l'ivoire effleurée par des lèvres de rose avec un léger sentiment d'effroi nous semblaient la suprême expression du dandysme, par l'absolue indifférence pour ce qui cause l'épouvante du genre humain.“*⁵⁵

⁴⁹ vgl. Erbe (2002), S. 56.

⁵⁰ vgl. Bourke (2014), S. 192.

⁵¹ Erbe (2002), S. 56.

⁵² vgl. Bourke (2014), S. 200.

⁵³ vgl. Erbe (2002), S. 57.

⁵⁴ vgl. Hörner (2008), S. 112.

⁵⁵ Gautier (1978), S. 50.

Den Ton des Clubs gab Brummell an, indem er „[...] *das Gesetz für die Kleidung, die Manieren und jene prächtigen Schnupftabakdosen [diktierter], die damals große Mode waren. Er steuerte die Exzesse, machte die Zögernden lächerlich, protegierte die Neulinge und übte über alle eine unumschränkte Herrschaft aus.*“⁵⁶

Die Regeln des *Dandy Clubs* sahen von der Stellung oder dem Ruhm eines Menschen ab. Dazu gibt es Unmengen lustige Anekdoten, die die Meinungsfreiheit und Unscheu vor der Macht dieser Dandys nicht nur zeigen, sondern auch vielleicht als typisch englische Eigenschaft (siehe im nächsten Abschnitt) verallgemeinern. Eine über allen, die von Pückler-Muskau in seinen Briefen gesammelt wurden, erzählte von der neu bestimmten Regel, dass kein Mensch Recht auf Einlass zum Ball (im Club) hätte. „*Der Herzog von Wellington kam einige Minuten später aus der Parlamentssitzung und glaubte, für ihn werde die Ausnahme nicht fehlen. Point du tout, der Held von Waterloo konnte diese Festung nicht erobern, und mußte unverrichteter Sache wieder abziehen.*“⁵⁷ Bekannt war auch die Tatsache, dass der Monarch kein Recht gehabt hätte, diese Einrichtungen zu schließen, wenn er in deren vier Wänden das Hetzen gegen ihn oder die Propagierung aufwieglerischer Ideen verdächtigt hätte, nicht wegen Mangels an Recht *per se*, sondern an genügender Autorität. Die wahre Autorität war nur Brummell. Barbey D'Aurevilly auch merkte in seinem ‚Du Dandysme‘ die Zentralität, die die Rolle Brummells in der goldenen Zeit des „Club-Dandysmus“ annahm, eine Art Privileg, das die beste Belohnung für die Mühe des glorreichen Dandys darstellte. Es wäre seine Selbstbeherrschung und seine Kälte, die ihm Autorität verliehen:

*„De 1799 jusque vers 1814, il n'y eut pas de rout à Londres, pas de fête où la présence du grand Dandy ne fût regardée comme un triomphe et son absence comme une catastrophe. Les journaux imprimaient son nom à l'avance en tête de plus illustres invités. [...] On a dit que Mme de Staël fut presque affligée de ne pas lui avoir plu. Sa toute-puissance coquetterie fut repoussée par l'âme froide et la plaisanterie éternelle du Dandy, de ce capricieux de neige qui avait d'excellentes raisons pour se moquer de l'enthousiasme.“*⁵⁸

⁵⁶ Chancellor, Edwin Beresford: *Life in Regency and Early Victorian Times. An Account of the Days of Brummell and d'Orsay 1800-1850.* London 1927, zit. nach Erbe (2002), S. 58.

⁵⁷ Pückler-Muskau [Band 1] (1987), S. 414.

⁵⁸ Barbey D'Aurevilly (2015), S. 53–54.

Im Anbetracht aller Exzesse, die von anderen Möchtegerndandys im *Dandy Club* begangen wurden, ist es nicht schwierig, sich vorzustellen, wie die kurze Existenz von Watier's 1819 zu Ende kam. Darauf folgte Crockford's in der St. James's Street als führender Club mit dem höchsten Grad an Exklusivität, aber viele alten Mitglieder des Watier's standen kurz vor dem Ruin oder mussten, wie Brummell selbst, vor den Gläubigern ins Ausland flüchten. Byron hatte schon seinen Thron 1816 verlassen und verfolgte seinen Weg als Dandy-Autor – wie wir in wenigen Abschnitten näher sehen werden.

Crockford's ermöglichte, dass eine neue Generation Dandys auf Brummells Fußstapfen trat. Ab 1827 verschwanden Namen wie Talleyrand, Esterhazy, Wellington, d'Orsay, Disraeli, Bullwer vom *candidate's book* und traten in den Club bei; die letzten drei waren junger Nachwuchs, der die prächtige dandyhafte Tradition der Originalität und Exzentrizität weiterbrachte. Alfred Guillaume Gabriel Grimaud, Graf von Orsay, ist für uns als Brückenfigur zwischen England und Frankreich von besonderem Interesse, da die modischen Wechselwirkungen und der Tourismus zwischen den zwei Ländern, im Zusammenhang mit dem Aufenthalt vieler französischen Aristokraten unter dem Schutz des englischen Regenten, den Auftakt für die Diffusion des Dandysmus nach Europa und für seine literarische Befestigung darstellen. Der Dandy kam nicht in die österreichische-ungarische Monarchie und ins deutsche Kaiserreich allein aus Großbritannien, sondern erst durch seine französische Rezeption und Ausarbeitung.

1.2.2 – Anglomanie in Frankreich

Als die ersten adligen Exilierten, die während der Revolution bis zur Restauration ihr Land für England verlassen mussten, zurück nach Frankreich kehrten, brachten sie ihren Enthusiasmus für die englischen Sitten und die angelsächsische Kultur mit. England stellte nicht nur ein Refugium für viele französischen Monarchisten dar (sowohl während als auch nach der Revolution, wie für viele ex-Abgeordneten der *chambre introuvable* und den König Karl X. nach seiner Abdankung), sondern auch den Inkubator für die neue bürgerliche Mode, die in Frankreich ab der Julimonarchie anfang Fuß zu fassen um nicht mehr so schnell zu verschwinden. Die Auseinandersetzungen zwischen Adel und Bürgertum, *ancien régime* und jungem Kapitalismus hinterließen für lange Zeit Blutspuren (vom weißen Terror in Südfrank-

reich während der 100 Tage Napoleons bis zur Ermordung des *fils de France* und Sohn Karls X, des Charles-Ferdinands, Herzogs von Berry). Es war die Zeit der *deux Frances* und der Unzulänglichkeit des reaktionären Strebens. Trotz formaler Einigkeit der royalistischen Partei, begann sie sich ab dem Abgang Napoleons zu spalten; wenn nicht auf politischer Ebene, dann wohl auf "Geschmacksebene".

Der englische Dandy war eine höchstbizarre Erscheinung während der Restaurationszeit in Paris – eine fremde und ungeeignete Figur, die lange Zeit für lächerlich gehalten wurde. Beispielhaft für diese Haltung war das ‚*Traité de la vie élégante*‘ von Balzac, das bekanntlich den englischen Dandy als dekadent und vulgär verachtete. Dies war prinzipiell wegen der zwei grundlegend verschiedenen Modelle von Geselligkeit, die auf den jeweiligen Seiten des Ärmelkanals herrschten. Der Dandy war, trotz seiner Entstehung am königlichen Hof, ein Club-Mann. Der englische Club war eine exklusive Apanage der Männer, die dort mit ihren Gleichgestellten ihre Langweile kultivieren. Diese Gleichstellung der Mitglieder und der Ausschluss der Frauen widersprach nicht nur jeglichem hierarchischen Prinzip, das in der Gesellschaft der Salons galt, sondern auch der *galanterie*, die Kunst der Konversation zwischen Mann und Frau, die einen der wichtigsten Bestandteile des gallischen *savoir-vivre* ausmachte.⁵⁹

Die Anglomanen versuchten, ihre Erfahrung auf englischem Boden weiterhin im Mutterland zu entfalten. Begeistert waren sie vor allem von den Freiheiten, die sie in Großbritannien genießen konnten, besonders in Bezug auf Individualität und Selbstbestimmung. Das war keine Neuheit: bereits während der Aufklärung wurde die Liberalität der Engländer von Philosophen wie Voltaire in seinen ‚*Lettres philosophiques ou Lettres Anglaises*‘, Montesquieu in ‚*De l'Esprit des Lois*‘ oder Abbé Prévost in seiner Zeitschrift ‚*Le Pour et Contre*‘, die „*die Gewaltenteilung am Vorbild der englischen Konstitution [entwerfen]*“, bewundert. Diese Werke „*festig[t]en den Ruf der Engländer als freiheitsliebend, stolz und gleichgültig gegenüber der herrschenden Meinung.*“⁶⁰ Hörner betont noch weiter die Bewunderung für die englische(n) Freiheit(en) in Bezug auf das Bedürfnis nach Unabhängigkeit und Individualität – unabdingbare Charakterzüge allen Dandys:

⁵⁹ vgl. Barbey D'Aurevilly (2015), S. 112.

⁶⁰ Hörner (2008), S. 186.

„Die französischen Bewunderer der englischen liberalen Gesellschaft waren dabei so zahlreich, dass Bullwer-Lytton in England and the English in Bezug auf das typisch englische Unabhängigkeitsbedürfnis süffisant feststellt, dass die Franzosen nicht über die Engländer schreiben könnten, ohne dies bewundernd mit deren Freiheitsdrang zu erklären [...]. Ob nun das Bedürfnis nach individueller Freiheit Ausgangspunkt der Unabhängigkeit ist oder anders herum die liberale Gesellschaft die freie Entfaltung des Individuums ermöglicht, so einigen sich beide Positionen im Bild des unabhängigen, eigenständigen Engländers in einer liberalen und toleranten Gesellschaft, die seine Eigenheiten nicht unterdrückt, sondern sogar fördert.“⁶¹

Die englische Mode blühte in Frankreich nach den Napoleonischen Kriegen wieder auf. Dazu kamen auch die ersten dandyhaften Touristen aus Großbritannien ins Land, da wieder Frieden zwischen den zwei Nationen herrschte und sich zwischen ihnen der Austausch verstärkte. Bald wurde die Mode nicht mehr von den Salons des Faubourg Saint-Germain diktiert, sondern von dieser neuen Gattung undefinierbarer Gecken, die immer mehr für Aufsehen sorgten. In einem Reisebericht einer in Frankreich besiedelten Engländerin, ‚La France‘ (1817) von Lady Morgan, befindet sich die erste Nennung eines englischen Dandys in Frankreich. Laut Berichtes solle die Gattung des Dandys mit einem Vogelexemplar des Jardin des Plantes verglichen worden sein, dessen Gattung von den Biologen noch unbestimmt und bestritten war.⁶²

Bislang also könnte man eine Genealogie der Namen des Dandys in Frankreich folglich zusammenfassen: vorgeschichtlich stand der roué während der Zeit der *régence* von Philippe II. von Orléans archetypisch als Prä-Dandy, eine sinnenfreudige Figur, die von der kulturellen Öffnung des Regenten und dessen Liebe für die Künste profitieren konnte, charakterisiert durch „*Anlehnung an die antike Kultur und Ursache des Vorwurfs der Unmoral –, aber auch die Freizügigkeit der Gedanken und die Verachtung der Heuchelei.*“⁶³ Es kam aber erst rund um die letzte Phase des großen Jakobinischen Terrors dazu, dass dandyhafte Figuren eine deutlichere politische Farbe, nämlich die monarchische, annahmen. Nach dem 9. Ther-

⁶¹ Hörner (2008), S. 187.

⁶² vgl. Hörner (2008), S. 110.

⁶³ Grundmann (2007), S. 2.

midor kehrten die ersten Emigranten von England nach Paris zurück, und auch in der Mittelschicht, die am meistens an der revolutionären Gewalt gelitten hatten, entstand eine Form der Anglomanie. Diese Gegenrevolutionäre wurden von ihren Gegnern, den *sans-culottes*, *muscadins* genannt, und benutzten ihre sehr exzentrische, bunte Kleidung und affektierte Manieren als Protestmittel, zwecks der Behauptung ihrer Freiheit.⁶⁴

Nun konnte die Pariser Mode immer mehr von der Desillusionierung ausgehen, dass die alte *bonne société* noch Platz für Nachwuchs habe. Das Regime der Julimonarchie konnte den Adelskindern nicht mehr anbieten, was das Regime der Restauration deren Väter noch angeboten hat: Ämter, Prestige und vor allem einen Lebenszweck. Die Anglomanie "radikalisierte" sich auch durch die Langeweile eines Adels, der sich selbst als *passé* betrachtete. Müßiggang und Vergnügen blieben dieser jungen Generation, die den letzten Parvenüs angeglichen wurde. Der Familienname und der Dienstgrad stellten keinen Schlüssel mehr dar, um Zugang in die gute Gesellschaft zu ermöglichen. Es entstanden neue Salons, die diese neue Gesellschaftsöffnung besser veranschaulichen konnten.

„Delphine de Girardin, verheiratet mit dem Zeitungsmagnaten Émile de Girardin, empfing in ihrem Salon in der Rue Laffitte die literarische Elite des Landes. Balzac, Gautier, Hugo, Lamartine, Mérimée, Musset, George Sand und Sue, aber auch Komponisten, Maler, Gelehrte und Politiker von Rang gingen bei ihr täglich ein und aus. [...] Im Unterschied zu den Adelssalons der Restaurationszeit, wo die Geburt über die Zugehörigkeit zum Zirkel entschied, war im Salon der Madame de Girardin die Prominenz ausschlaggebend. Zur monde, zur Lebewelt, gehörten nach dem Verständnis der Hausherrin alle jene, die sich ausgezeichneten, sei es durch ein Adelsprädikat, eine dominierende Stellung in der Politik oder herausragende Leistungen in der Literatur, Kunst und Wissenschaft. Entscheidend seien persönliche Ausstrahlung, Stil und Eleganz.“⁶⁵

Nun ist klar, wer Geschmack nun den Ton gibt: diejenigen, die die Kühnheit, die Gewagtheit besitzen, sich selbst zu zeigen, die Konkurrenz zu blenden und das Ich hervorzuheben. Die neuen Löwen der Gesellschaft sollten Unternehmer (groß, wie der Ehemann von Mme de Girardin, oder klein, wie der berühmte Balzacsche Metzger, der der neue *pair de France* sei) des Lebens sein.

⁶⁴ vgl. Grundmann (2007), S. 3.

⁶⁵ Erbe (2002), S. 115.

Ab den 1840er Jahren begannen die Salons die starke Konkurrenz anderer Lokale wahrzunehmen. Die *fashionables* hatten neben den Clubs ein neues Lieblingslokal gefunden: das Kaffeehaus. *Lions* und Dandys trafen einander neulich in den neuen Clubs, die nach englischem Muster errichtet wurden, wie der Cercle de l'Union, der Cercle Agricole und vor allem der Jockey Club. Der Zugang letzterer blieb aber immer noch ein Privileg der Hocharistokratie und des diplomatischen Korps, der Vertreter der *monde* – die hohe Gesellschaft, die die Mode in Paris bestimmte – obwohl es auch für die Geldaristokratie einen Platz übrig gab, unter der Bedingung der Hervorgehobenheit.⁶⁶ Diejenigen, die dieser Hochgesellschaft nicht angehörten, trafen sich lieber in den neuen Kaffeehäusern, wie den Cafés des Boulevard Italiens, das bis zur Restaurationszeit Boulevard de Gand hieß – deshalb wurden die *lions*, die dort flanierten und in jenen Kaffeehäusern ihre Zeit verbrachten, *gandins* genannt.⁶⁷ Diese "Salonlöwen" kamen nicht unbedingt aus den privilegiertesten Schichten, sondern bestanden vielmehr aus einer Mischung zwischen *monde* und *demi-monde*, dem Teil der Gesellschaft, der durch eigene Strebsamkeit auf den Erhalt eines Platzes in der *monde* abzielte.

Der Aufstieg der bürgerlichen Gesellschaft ermöglichte eine zunehmende Demokratisierung der menschlichen Begegnungen. Die exklusiven Salons und die geschlossenen Palais wurden mehr und mehr obsolet. Anders als im Jockey Club, traf sich das *tout Paris* in diesen Kaffeehäusern, wo das neue modische Leben stattfand - sowohl in den Kaffees als die Boulevards entlang. Noch berühmte Treffpunkte für *lions* und Dandys jeder Art wurden auch das Café Riche und das Café Hardy, idealerweise für das Frühstück.⁶⁸ Nicht zu vergessen ist auch das Café de Paris, das Pariser Dandy-Kaffeehaus schlechthin. Eine Zeitschrift der Epoche, *La Fashion*, die als inoffizielles Presseorgan der Dandys galt, betonte die Renommiertheit dieses Cafés mit den Wörtern: „*Alles, was im Café de Paris gesagt wird, alles, was von dem Kreis goutiert wird, der sich dort kraft Gesetz des jungen Frankreichs versammelt, findet Resonanz in England und erregt Aufsehen unter den jungen Leuten Madrids.*“⁶⁹

⁶⁶ vgl. Erbe (2002), S. 115–116.

⁶⁷ vgl. Erbe (2002), S. 116.

⁶⁸ vgl. Erbe (2002), S. 117.

⁶⁹ *La Fashion* (20.11.1839), S. 29.

Löwe zu sein bedeutete nicht unbedingt Dandy zu sein. Mme de Girardin bemerkte zu ihrer Zeit in ihrem Tagebuch, „*der Dandy ist jemand, der gesehen werden will, während der Lion jemand ist, den man sehen will*“.⁷⁰ Unter vielen *lions* steckten auch die ersten französischen Dandys, die ihrer Anglomanie ein Habitat in Frankreich zu bauen begannen. Der Zerfall der alten höfischen Sitten und der Salon-Kultur durch den Aufstieg des Bürgertums verhalf dem Dandy, gemeinsam mit den *lions* oder vielleicht unter ihnen versteckt in Erscheinung zu treten und ernst genommen zu werden. Dieser Zerfall begünstigte auch die Entstehung des Snobismus nach englischem (oder, besser gesagt, bürgerlichem) Prinzip, in dem der Weg zur *monde* endlich auch den nicht-adligen zugänglich wurde, so wie ein halbes Jahrhundert früher in Großbritannien. Pückler-Muskau, das Urbild des deutschen Dandys, deutete darauf hin, dass die Exklusivität eines Individuums, nicht mehr einer Schicht, die führende Kraft der Mode in der bürgerlichen Gesellschaft darstelle, und bezeichnet diese Umänderung des Paradigmas mit dem Wort „*Schwäche*“:

„*Es ist eine fast allgemeine Schwäche der nicht adeligen Engländer, mit vornehmen Bekanntschaften zu prahlen, die Adeligen tun dasselbe mit den Fashionables oder Exklusiven, eine eigene Kaste, ein Staat im Staate, der in gesellschaftlicher Hinsicht eine noch weniger an Reichtum kehrt, aber nur in jener erwähnten Schwäche der Nation die Möglichkeit seines Bestehens findet.*“⁷¹

Zur Zeit der Befestigung dieses Prinzips in Frankreich, begannen die Dandys dort mit ihrem richtigen, angelsächsischen Namen genannt zu werden. Bis dato wurden sie eher *Fashionables* genannt. Diese *fashion* war aber nichts Anderes als die Mode, die mithilfe der Anglomanen aus England kam. Daher war der Dandy und seine Welt (die Clubs, die Kaffeehäuser, sein Kleidungsstil und seine Affektiertheit) zuerst ein Importprodukt, das einen fruchtbaren Boden in Frankreich gefunden hatte. Die Charakterisierung der Dandys sollte aber nicht wie die unveränderliche Reproduktion des gleichen Musters erscheinen. Jeder Dandy mag einzigartig und durch das eigene Temperament geprägt sein. Er ist das Ergebnis der Rezeption vieler Einflüsse, die eine einheitliche Zuneigung (zum Schönen, zum Erhabe-

⁷⁰ Girardin (1986), S. 517.

⁷¹ Pückler-Muskau [Band 1] (1987), S. 85.

nen) verfeinern und durch das Temperament rezipiert werden. Es gab also verschiedene Arten von Dandys, deren Theoretisieren lange Zeit ausblieb. Aber sobald einige Intellektuelle sich mit dem Begriff der Moderne zu beschäftigen anfangen, musste auch der Dandy seine Fixierung durch Wörter verdienen. Von diesem Punkt an, seit dem Beginn der Auffassung der Figur "Dandy", fängt auch das literarische Interesse daran an.

1.3 - Die Rezeption Brummells

1.3.1 - Barbey d'Aurevilly: die Stilisierung des Dandysmus in Frankreich

Nach den Worten Schickedanzes „[gilt] England [...] noch heute als Land des gelebten, Frankreich hingegen vor allem als das Land des literarischen Dandysmus“.⁷² Denn der englische Dandy Brummell charakterisiert sich fast ausschließlich durch sein Verhalten und sein Auftreten in der Gesellschaft. Seine Existenz im höfischen London der Clubs und der Salons unterliegt keiner bestimmten Theorie, weder philosophisch noch literarisch. Tatsächlich hinterließ Brummell fast keinen Beleg seines irdischen Vorhandenseins. Was blieb waren nur zahlreiche Anekdoten, die von seinem Mythos der Posterität zeugten.⁷³ Er wäre vermutlich in die Abgründe der Vergessenheit geraten, hätte ihn sein Ruhm nicht vor dem Oblivion gerettet. Man verdankt der 1844 von William Jesse verfassten Biografie des Urdandys das Überleben seiner stilistischen Figur. Aber erst der Text ‚Du Dandysme et de G. Brummell‘ ließ endlich die Möglichkeit seiner weiteren Ausarbeitung durch mehrere Generationen dandyhafter Erscheinungen, die Brummell zum Vorbild nahmen.

Diese Ausarbeitung begriff endlich den Dandy als ‚lebende[n] Text‘⁷⁴ und theoretisierte die Funktion und die Intention dieser Figur schließlich in einem französischen Kontext. Wir können vermuten, dass Barbey keine biografische Objektivität anstrebte; der Brummell von Barbey könnte wohl fiktiver sein, als man sich vorstellt. Freilich ist sein Brummell ein "kodierter" Dandy. Diese Kodifikation konnte in der deutschsprachigen Welt, in der längst das einzige Wort zur Bezeichnung dieser Erscheinung der schon erklärte Geck-Begriff war, nicht

⁷² Schickedanz (2000), S. 15.

⁷³ vgl. Grundmann (2007), S. 6.

⁷⁴ vgl. Ihrig (1988), S. 18.

stattfinden, weil dort kein Phänomen namens Anglomanie stattfand.⁷⁵ Die Anglomanie, wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, herrschte in Frankreich nach der Restauration 1815. Das Wort ‚Dandy‘ erscheint schon früh im französischen Vokabular, im Jahre 1813.⁷⁶ Barbey begründet die notwendige direkte Entlehnung des Wortes aus dem Englischen mit der These, das Wort bezeichne etwas Außermenschliches, das der französischen Sprache nicht zuzumuten sei: „*Comme tout ce qui est universel, humain a son nom dans la langue de Voltaire, ce qui ne l'est pas, on est obligé de l'y mettre, et voilà pourquoi le mot Dandysme n'est pas français. Il restera étranger comme la chose qu'il exprime*“.⁷⁷ Dieses Eingeständnis dient zur weiteren, impliziten Annahme, dass der Dandy in seiner englischen Form, die von Brummell erfunden wurde, aufgrund kultureller Elemente, die typisch und exklusiv einer „*insularen Kultur*“ sind, in Frankreich nicht eingebürgert werden könne, sondern nur imitiert.⁷⁸

Die ersten dandyhaften Figuren, noch in ihrem *beau*-haften Anfangsstadium, die in Frankreich auftauchten, erschienen noch in der Zeit rund um den 9. Thermidor, während der letzten Zeit des großen Terrors, in Form einer nach englischem Vorbild gut gekleideten politischen Opposition gegen die Revolutionären: die *muscadins*.⁷⁹ In der Zeit des Direktoriums, mit mehr Freiheit an ihrer Seite, entstanden die ehemaligen *muscadins incroyables* (und *merveilleuses* ihre weiblichen Begleitungen) nach dem englischen Muster von Bond Street der *unmentionables*.⁸⁰ Anders als ihre angelsächsischen Vorbilder stammten die schon erwähnten *muscadins* nicht aus dem Adel sondern aus der Mittelschicht oder dem provinziellen Kleinbürgertum.⁸¹ Sie imitierten die englischen *macaronis*, die wiederum die italienischen höfischen Moden und Manieren nachahmten, welche sie auf ihrer Reisen nach Italien gesehen hatten (eigentlich war die Reise nach Italien eine unabdingbare Voraussetzung, um als Mitglied des *macaroni club* seit seiner Gründung 1770 akzeptiert zu werden).⁸²

⁷⁵ vgl. Creed (1938), S. 7.

⁷⁶ vgl. Creed (1938), S. 7.

⁷⁷ Barbey d'Aurevilly (2015), S. 15.

⁷⁸ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 15–17.

⁷⁹ vgl. Grundmann (2007), S. 2–4.

⁸⁰ vgl. Grundmann (2007), S. 3.

⁸¹ vgl. Grundmann (2007), S. 3.

⁸² vgl. Jarrold (1910), S. 175–176.

Die *macaronis* protestierten durch die Exzentrizität ihrer Kleidung gegen die Transformation und Neigung zur Moderation und Nüchternheit der Männermode ihrer Zeit. Es war nämlich eine Zeit, in der in Großbritannien durch die zunehmende Mobilität der immer bürgerlicheren Gesellschaft die Bedingungen geschaffen wurden, nicht nur für den Parvenu mehr Möglichkeiten zu lassen, *man of fashion* zu werden und dadurch der Hocharistokratie auf Augenhöhe begegnen zu dürfen, sondern auch durch den Verlust an Bedeutung der Kleidung als Rollenzeiger gewisser Kasten, dass Kleidung immer mehr Privatsache wurde und nicht mehr Symbol einer Funktion sondern eigener Individualität und Selbstbestimmung – ein wichtiges Accessoire für einen *gentleman*.⁸³ Gleiche Motivationen bewegten die *muscadins* dazu nach dem englischen Vorbild die Normen und besonders die karge Mode der Revolutionszeit infrage zu stellen und zu bekämpfen.

Dennoch fehlten Frankreich noch zwei wichtige soziale Bedingungen für eine genuine Entstehung des Dandys: 1) eine prachtentfaltete, bürgerliche Gesellschaft, die den Aufstieg von Snobs und "Aussenseitern" begünstigte (soziale Mobilität gab es in der Revolutionszeit und während des Reiches Napoleons nur in zwei Richtungen: nach oben durch Militärdienst, nach unten für die enteignete Hocharistokratie) und 2) die gesellschaftliche Form des Clubs, wo Menschen aller Herkunft glänzen und einander begegnen konnten, insofern als sie Originalität und modisches Talent zeigen und Interesse bei den anderen erwecken konnten. Bis zur Julirevolution reichte die Anglomanie nicht aus um diese Bedingungen zu erfüllen. Deshalb schien es auch später, zur Zeit von Barbey, dass das französische Modell noch zum Teil vom englischen Vorbild des Dandys abhängig war.

Eine weitere Steigerung der Exzentrizität diene zu einer Annäherung dieser Erscheinungen. Der Dandy wurde zum Importmodell, und dessen Affektiertheit wurde anfangs von Menschengruppen wie die *jeunesse dorée* imitiert – eine Art *imitatio*, die aber seitens Barbey in seinem Essay zum Dandysmus Brummells an vielfachen Stellen bestritten wurde. Der Dandysmus sei, laut Barbey, nicht im Temperament seines eigenen Volkes. Eigentlich handele von einer anderen Art Eitelkeit, die den *genie* einer Gesellschaft widerspiegelt:

⁸³ vgl. Erbe (2002), S. 30–31.

„L'un [genie] appartenait à cette race nervo-sanguine de France, qui va jusqu'aux dernières limites dans la foudre de ses élans. L'autre descendait de ces hommes du Nord, lymphatiques et pâles, froids comme la mer dont ils sont les fils, mais irascibles comme elle, et qui aiment à réchauffer leur sang glacé avec la flamme des alcools (high-spirits). [...] [Mais] ils avaient tous les deux une grande force de vanité.“⁸⁴

Anders paraphrasiert im markanten Satz „[...] *le pays de Richelieu ne produira pas de Brummell*“⁸⁵, führt Barbey seine Vergleiche weiter am Beispiel der Figuren Richelieus und Brummells: vereint durch die gleiche Eitelkeit, Verachtung für die Gesellschaft und den gleichen Ehrgeiz, gelangen die beiden Staatsmänner zu verschiedenen Überlegungen und Schlussfolgerungen: der "oberflächlichen Eitelkeit" („*fatuité*“) des einen und dem Dandysmus des anderen.⁸⁶ Ab dem vierten Abschnitt seines Aufsatzes stellt Barbey den Dandysmus Brummells ins Rampenlicht. „*[Brummell] ne fut qu'un Dandy*“⁸⁷, während die Dichter und Staatsmänner Richard Brinsley Sheridan, Lord Byron und Francis Seymour-Conway, Graf von Yarmouth, waren sowohl Dandys als auch noch etwas dazu. Brummell, hingegen, wurde weder mit Leidenschaft noch Genie noch Reichtum beschenkt. Aufgrund dieser Mängel blieb ihm nur die Möglichkeit, der Inbegriff des Dandysmus zu werden.⁸⁸

Brummell war der Erfinder einer neuen Art individueller Revolte gegen die Sitten seiner Zeit, ein unerwartetes Produkt eines Konflikts in einer äußerst vorhersehbaren Gesellschaft – noch dazu einer puritanischen Gesellschaft wie die englische. Der Kampf ergebe sich gegen Anstand und Langweile, und seine Folgen seien, so Barbey, die Erschaffung des Unvorhergesehenen.⁸⁹ Dieser Stoß gegen den Strich soll uns aber wieder nicht zur falschen Annahme führen, der Dandy sei ein Exzentriker. Barbey zufolge führe die Revolte des Exzentrikers zum Riss und der finalen gesellschaftlichen Abgrenzung. Der Dandysmus spiele dennoch seine Macht gegen die Regeln aus, während er die Regeln trotzdem immer respektiere.⁹⁰ Manchmal verspielt aber der Dandy und wird Exzentriker: entweder im echten Glücksspiel,

⁸⁴ Barbey d'Aurevilly (2015), S. 18.

⁸⁵ Barbey d'Aurevilly (2015), S. 16.

⁸⁶ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 19.

⁸⁷ Barbey d'Aurevilly (2015), S. 21.

⁸⁸ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 21.

⁸⁹ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 21.

⁹⁰ vgl. Barbey d'Aurevilly (2015), S. 24.

wie Brummell, der notleidend und irrsinnig im Exil starb, oder wie Oscar Wilde, den seine verhasste aber ihm äußerst nötige Gesellschaft abschwor, oder Joris-Karl Huysmans, der nach dem Ruhm nicht den Freitod beging, sondern sich vor dem Kreuz niederkniete und ein von der Gesellschaft abgeschotteter Trappist wurde.

Diese Form vollkommener Polarisierung zwischen totalem Erfolg und totaler Niederlage legt die Begründung nahe, dass Dandysmus eine Form Extremismus des Ichs sei. Dieses moderne Merkmal, die extreme Subjektivierung eigenen Weltbildes, wird ein halbes Jahrhundert später vor allem in Wien grundlegend werden. Der Dandy beginnt somit in sich alle Eigenschaften eines Kunstwerkes zu vereinen. Anders als die *beaux*, die *muscadins*, die *macaronies*, „[...] strebt der Dandy nach Ganzheit: Inhalt und Form vermag er noch zu binden; wenngleich auch er bereits den Riß verspürt, der seinen Ganzheitswünschen störend im Wege steht“.⁹¹

Erst mit der Neuentdeckung der Natur am Beginn des 19. Jh. und der brisanten Entstehung der Romantik in Frankreich konnte aber der Dandy diese Dimension der Gesamtheit gewinnen. Dadurch konnte sich der französische Dandysmus endlich vom englischen emanzipieren und den eigenen Weg beim Einbetten seiner englischen Charakterzüge in Überlegungen finden, die freilich Intellektualität dieser Figur schenkten, sowie seine bisher fehlende literarische Seite ausprägen.⁹²

„Des deux étapes du romantisme, la première, le romantisme mélancolique, incarné par des jeunes gens éthérés et pâles, se donnant des allures de poitrinaires, pouvait se concilier avec le dandysme. [...] l'attitude romantique allait offrir au dandysme un terrain favorable à son développement en France. Le romantisme larmoyant d'un Lamartine, les sonates au clair de lune, vont faire place à un romantisme fougueux, presque satanique, et le dandysme suivra la même évolution : évolution qui ne sera pas sans être influencée par la personnalité de Byron qui porta en lui ces deux tendances en apparence contradictoires : dandysme et romantisme fougueux.“⁹³

Byron wurde mehr oder weniger bewusst für die *fashionable* Literatur was Brummell für die Dandy-Gattung bedeutete: Ein Urstück, dem alle nachgeeifert und -geahmt hätten. Vielmehr:

⁹¹ Schickedanz (2000), S. 21.

⁹² vgl. Gruenter (1952), S. 185.

⁹³ Creed (1938), S. 9.

es brauchte einen Byron, um den Dandy auch mit einem stark ausgeprägten intellektuellen, geistlichen Profil zu versehen.

1.3.2 - *Être und paraître*: die Lösung Byrons

Der Menschenschlag Brummells und Kompanie konnte in seiner ursprünglichen Form nicht lange standhalten. Diese witzige, satanische, misanthropische und schlagfertige Selbstinszenierung (eigentlich Behauptung) des *beau* und Dandys, konnte nur dazu führen, wie das Schicksal vom *Dandy Club* Watier's zeigt, dass der Dandy zu einem Ende kam, das seine *brokenness* widerspiegelt. Der Brummell-Dandy mündet in einen *broken Dandy*, solange er keine Selbstreflexion über seine Lebensrolle und künstlerische Rolle betreibt. Lord Byron selbst, auf der Flucht vor dem Skandal (es wurde vermutet, dass er eine inzestuöse Affäre zu seiner Halbschwester hatte), musste auf seinen Thron am Bow Window des White's verzichten und, kraft seines schon erreichten literarischen Ruhmes, sich als *lyrical Dandy* neu erfinden.

Die Frage danach, ob Byron der Mensch (und Dandy) anders sei als Byron der Autor stößt auf unser Interesse wegen der literaturwissenschaftlichen Implikationen, die sich daraus ergeben. Anders als bei den fortgeschrittenen Verfechtern des literarischen Realismus, wie ein Balzac oder, später, ein Flaubert, bei denen die Figur(en) keinen Bezug auf den Autor haben, und die Heterodyegetizität der Erzählweise keinen Raum für persönliche Andeutungen des Erzählers lässt, verschmelzen bei Byron der Mensch und der Autor miteinander immer eindeutiger, von Werk zu Werk.

Während seiner Grand Tour in den Süden durch Iberien, Italien, Griechenland, die Türkei und Albanien, entwickelte der junge Byron seinen Geschmack für Abenteuer und exotische Kleidung (bekanntlich fällt einem dazu zunächst sein Porträt in traditionellem albanischem Kostüm ein) – eine Art Auffälligkeit, die bereits eine Abweichung von der polierten und raffinierten Einfachheit der Eleganz Brummell'scher Prägung darstellte. Er erlangte plötzlichen Ruhm nach der Veröffentlichung seines ‚Childe Harold's Pilgrimage‘, als er bereits als ausgezeichneten *beau* und *lion* bekannt war. Ein verschwenderischer Lebensstil, den er schon früher, während seiner Studentenzeit in Cambridge zur Schau gestellt hatte, ließ Platz für einen melancholischen, weltschmerzenden Helden, einen Außenseiter und tatsächlichen Antihelden. Je mehr Bänder der ‚Canti‘ veröffentlicht wurden, desto mehr trat die Figur des Au-

tors in die Mitte, sodass die schon im ersten Band (die Veröffentlichung ging von 1812 bis 1818) offensichtlichen autobiographischen Züge ab dem dritten Band fast nicht mehr von ihrem Autor zu unterscheiden sind. Und wenn Byron im Vorwort zu den ersten zwei Bänden kundgibt, dass es sich um reine fiktive Charaktere handelt und jegliche Ähnlichkeit zu echten Fakten oder Personen unabsichtlich seien, tritt nach der Veröffentlichung 1814 von ‚Corsair‘ zweifellos das Gefühl ein, der Dichter projiziere sein eigenes Selbst in seine Helden.⁹⁴

Jenseits der Byronmanie, die sich quasi über Nacht entwickelte, blieb der Erfolg dieser neuen Art, das eigene Herzen literarisch offenzulegen, gar nicht wirkungslos: Der *Byronism* würde auch nach dem Tod des Dichters den Byronschen Helden zujubeln. Es wurden genau die Bezüge auf „*unfavourable figures*“⁹⁵ bewundert, den Willen Byrons nicht zu beschönigen und ein "authentisches" Bild der menschlichen Seele zu liefern. Byron möge der erste Dandy gewesen sein, der eine öffentlich veranschaulichte Empfindsamkeit in sich verkörperte. Die ästhetische Erfahrung der Leser Byrons gibt Anlass zu einer Art Genuss durch Exotismus und Eskapismus, der auch das Provokante und Spannende an der Literatur Byrons spezifisch und Dandyliteratur allgemein hervorhebt. Byron konzipiert seine Literatur nicht nur *chic*, sondern auch *choc*. Der Dandy sei ja ein lebender Text, aber er mag auch auf eine Autonomie zwischen sich und durch Schrift dargestelltem sich aufbewahren, so Wilfried Ihrig.⁹⁶

Wo die Autonomie Byrons der eigenen Figuren bleibt, ist unklar. Hörner schlägt die Lösung vor, es handle sich bei Byron um *parêtre*, eine Anspielung auf das Lacan'sche *par-être*, das die Untrennbarkeit des Lebens von der Sprache bezeichnet.⁹⁷ Diese Oszillation zwischen fiktionalem und authentischem Autor der ‚Canti‘ widerspiegelt die verschiedenen Formen der Identifikation eines Schauspielers, der sowohl Menschendarsteller als auch Mensch ist:

„„Dieser Identifikation geht beim künstlerischen Darsteller ein besonderer Bildentwurf voraus, dem er in seiner Verkörperung sich angleicht. Sein Spiel beruht auf der hierfür geforderten Abspaltung eines Selbst, das er in der Rolle zu sein

⁹⁴ vgl. Hörner (2008), S. 115.

⁹⁵ Hörner (2008), S. 115.

⁹⁶ vgl. Ihrig (1988), S. 28.

⁹⁷ vgl. Hörner (2008), S. 115.

hat, einer Abspaltung, die ihm [...] auf sehr verschiedene Weise möglich ist. ‘ Diese Bestimmungen lassen sich insofern auch auf dandyhafte Selbstinszenierungen übertragen, als auch hier von einem – bis zu einem gewissen Grad sogar tradierbaren – "Entwurf" oder "Bild" gesprochen werden kann, das der selbstrealisierenden Darbietung zugrunde liegt. ‘⁹⁸

Die literarische Selbstdarstellung scheint nicht nur eine Pose zu sein, sondern vielmehr eine der verschiedenen Masken, die aber die natürliche Entfaltung eines Dandys bilden.

Es ist nicht unangemessen zu vermuten, dass Byron ohne Brummell kein romantischer Schriftsteller-Held geworden wäre. Es ist aber absolut zu vermuten, dass Brummell einen der Hauptstoffe für den Schriftsteller *und* Dandy personifizierte. Barbey formuliert diese Feststellung ambivalent; er betont die unverzichtbare Wichtigkeit Brummells für mehrere Poetengenerationen, vor allem für Byron:

„Les poètes, par cela seul qu'ils réfléchissent leur temps, se sont imprégnés de Brummell. Moore l'a chanté ; mais qu'est-ce que Moore ? Brummell fut peut-être une des muses de Don Juan, invisibles au poète. Toujours est-il que ce poème étrange a le ton essentiellement dandy d'un bout à l'autre, et qu'il éclaire puissamment l'idée que nous pouvons concevoir des qualités et du genre d'esprit de Brummell“⁹⁹

Doch zeigt D'Aurevilly ebenfalls Skeptizismus dem Dandy-Byron gegenüber. Brummell und Byron seien zwei grundsätzlich unterschiedliche Verkörperungen nicht nur eines Dandys, sondern einer Moralvorstellung, die sich auf Ebene der Unmittelbarkeit des Genusses und der Freude erkennen lassen:

„Comme pour les gens positifs qui ne vivent pas loin d'eux-mêmes et qui n'ont de foi et de volonté que pour les jouissances immédiates, Brummell ne désira jamais que celles-là et il les eut à foison. Il fut payé par la destinée de la monnaie qu'il estimait le plus. La société lui donna tous les bonheurs dont elle dispose, et pour lui il n'y avait pas de plus grandes félicités ; car il ne pensait pas comme Byron, – tantôt renégat et tantôt relaps du Dandysme, – que le monde ne vaut une seule des

⁹⁸ zit. nach Tietenberg (2013), S. 67.

⁹⁹ Barbey D'Aurevilly (2015), S. 55.

joies qu'il nous ôte. À cette vanité, éternellement enivrée, le monde n'en avait pas ôté. “¹⁰⁰

Das *parêtre* Byrons könnte dabei ein Vorwand scheinen die Popularität Brummells in gewisser Weise aufrechtzuerhalten und auf sich zu projizieren, indem der Dichter die Figur des Dandys – die sich immer nur geistig, nie rechtlich, vererben lässt – mit weiteren moralischen Zügen versieht. Byron war im Endeffekt der erste, sogar vor Barbey D'Aurevilly, der den Dandy subtil verschriftlichte, ohne ihn auch nur einmal direkt zu erwähnen¹⁰¹, aber dennoch auf autobiographische Erinnerungen zurückgriff, die im Text, wie ‚Don Juan‘, fiktionalisiert werden.

Obwohl Byron nicht insoweit als der französische Symbolist den Dandy intellektualisiert hat, konnte er durch die Strategie des *être* und *paraître* im Nachhinein die erste Figur eines gelebten Romantizismus bilden, die klare Bezüge auf das Dandytum aufwies – obwohl das noch kein würdevolles Dandytum, sondern ein noch abgewertetes war. Es ist zum Beispiel im vierzehnten Canto, 18. Stanza zu merken, wie der Erzähler-Charakter Byron zeigt, dass er aus dem Dandysmus ausgestiegen ist, und wie er von einem Dandy-Dining von außen erzählt:

*„When we have made our love and gamed our gaming,
Drest, voted, shone, and maybe something more;
With dandies dined, heard senators declaiming,
Seen beauties brought to market by the score,
Sad rakes to sadder husbands chastely taming,
There's little left but to be bored or bore,
Witness those ci-devant jeunes hommes who stem
The stream, nor leave the world which leaveth them.* “¹⁰²

Das *parêtre* dürfte die englischen Zeitgenossen Byrons verwirrt haben, da seine Popularität als Autor und seine fiktionale Behauptung als Dandy eher als Widerspruch gesehen wurden, die kaum vereinbar waren. Es verging viel Zeit bevor die Kritik Englands, anhand der Rezep-

¹⁰⁰ Barbey D'Aurevilly (2015), S. 55.

¹⁰¹ vgl. Gnüg (1988), S. 36.

¹⁰² Byron [Band 5] (1980), S. XIV, 18.

tion von Barbey d'Aurevilly, einen Ausweg von der Konfusion der Charaktere und deren Autor finden konnte. Der Autor solle nicht mit deren Protagonisten identifiziert werden, so Ferdinand Hörner, sondern man solle auf das umgekehrte Phänomen achten, dass der Dandysmus des Autors wohl auf fiktionale Figuren projiziert werde.¹⁰³ Das wurde in Frankreich in aller Leichtigkeit und ab sofort verstanden.

Behaupten können wir wohl, dass der Dandysmus viel früher durch Byron im Hexagon rezipiert wurde, als durch die *Brummelliana*, die Barbey d'Aurevilly erst 1845 veröffentlichte. Der Dandysmus stellt die Besiegelung der Anglomanie in Frankreich dar und dies dank Byrons. Der Schriftsteller Alfred de Musset stritt nie ab, dass seine Posen und die verschiedenen Parallelen seiner Charaktere und seines Temperaments zu denen Byrons kein Zufall waren. Bekannt auch durch den Beinamen *Lord Dyronnet*, verkündete der Autor des ‚Lorenzaccio‘ den Einfluss Byrons auf sich, und rechtfertigte das mit dem Verzicht Byrons, seine früheren Inspirationen anzugeben, die er, laut Musset, angeblich von einem Autor des 15. Jh. wiederum angenommen hätte.¹⁰⁴

Die "Reise" des Dandys von England nach Österreich kann darüber hinaus nicht ohne dessen Rezeption in Frankreich betrachtet werden. ‚Du Dandysme‘, das von Schaukal für das erste Mal ins Deutsche übersetzte Werk, wäre wahrscheinlich nie geboren, hätte diese außer-mittige menschliche Erscheinung keinen fruchtbaren Boden in Frankreich gefunden. Abbé Prevost wies auf die Übersetzung ins Französische eines englischsprachigen Artikels, ‚Lord Byron and Some of His Contemporaries‘ auf, in der das im Original behaltene Wort *Dandy* an Stellen erscheint, die in der Originalfassung nicht mit demselben Wort besetzt waren. *Neck-cloth* wird als „*robe de chambre du dandy britannique*“ übertragen, oder noch *swaggering style* (auf Byron bezogen) „*style indolent et saccadé des dandys modernes*“.¹⁰⁵ Schließlich wurde das *parêtre* Byrons durch den Artikel vom belletristischen Schriftsteller Roger de Beauvoir ‚De la vie de Londres‘ offenbar als Mittel benutzt, um die Aufwertung des Dandysmus durch die Popularität seiner Werke zu legitimieren; das *parêtre* schenkt dem Dandy endlich eine literarische Gestalt, die wiederum als Inspiration für wirkliche Menschen gilt. Byron

¹⁰³ vgl. Hörner (2008), S. 137.

¹⁰⁴ vgl. Hörner (2008), S. 137.

¹⁰⁵ Hörner (2008), S. 137.

„[...] *épure le dandysme, il l'élève à la hauteur d'une pensée. Misérable dandysme que celui de Londres si Byron n'était pas venu !*“.¹⁰⁶

Es ist deshalb für unsere Abhandlung notwendig, dass wir der Weiterentwicklung des Dandys nach Frankreich folgen, wo seine distinktiven Merkmale, die ihm einen wohlgeformten Charakter leihen, weiter bearbeitet wurden. Die Geschichte des Dandysmus in England wird nicht zu einem Stillstand kommen; aber in Anbetracht unseres Zieles, die Rezeption des Dandys in der österreichischen Literatur der Zeit der Wiener Moderne zu erforschen, werden wir erst gegen Ende des 19. Jh., die Literaturepoche der Dekadenz, wieder nach England zurückkehren.

1.3.3 - *Parêtre* in Frankreich: "Dandy" wird eine Identität

Es ist in Frankreich, dass der *beau* endgültig Dandy wird. Jedes abwertende Merkmal, das einen *beau* früher charakterisierte, wird dank der enthusiastischen Rezeption dieser Erscheinung von seinen Charakterzügen getilgt. Zeitbeobachter und -kritiker wie die *Jeunes-France*, von Gautier angeführt, aber auch Dichter wie Baudelaire und der viel erwähnte Barbey d'Aurevilly schaffen eine Stilisierung des ursprünglichen *beau*, die ihren Ausgangspunkt in der Byronschen Selbstdarstellung findet.¹⁰⁷ Der Dandy wird vielmehr als nur die Karikatur Brummells oder Byrons: er wird eine anti-moderne Figur, die in den Zeiten des Positivismus und des Bedeutungsverlustes der Intellektuellen, die unter einem profitorientierten Regime ihre künstlerischen Ansprüche kaum gelten lassen können, notwendig und rettend wirkt. Der Dandy ist der Held einer Reaktion gegen den unheroischen, bürgerlichen und streberhaften Zeitgeist.¹⁰⁸ Die Revolte des Dandys etabliert somit einen Habitus, der seiner Auszeichnung in der Gesellschaft dient.

Trotz allem bedient sich der Dandy der bürgerlichen Gesellschaft, die er verachtet, weil er, als provokanter Flaneur und Müßiggänger (wir werden weiter im 2. Kapitel über die Rezeption von Schaukal zum Begriff zurückkommen), keine existentielle Bedeutung besäße, wenn er nicht in dieser Zeit und in diesem gesellschaftlichen Kontext erschienen wäre. Wie

¹⁰⁶ zit. nach Hörner (2008), S. 136.

¹⁰⁷ vgl. Rossbach (2002), S. 1.

¹⁰⁸ vgl. Rossbach (2002), S. 2.

ein Abgott in einer gottlosen Zeit oder ein Aristokrat im Zeitalter des freien Marktes, scheinen seine großen Gesten und sein raffinierter Geist deutlich fehl am Platz und sorgen für Skandal, Empörung und Abscheu, aber auch Attraktion, Verführung und Neugier.

*„Die vertikale Mobilität der bürgerlichen Gesellschaft ermöglicht den Pseudoaristokratismus des Dandy. Durch seine Verachtung des Bürgertums sucht er Überlegenheit zu behaupten, doch benötigt er es als Publikum. Mit aggressiven Akten scheint er unfreiwillig zu verraten, wie er dieser Gesellschaft und sich selbst verübelt, daß er seine Existenz gerade ihrer Strukturen verdankt“.*¹⁰⁹

Die Legitimation des Dandys in der Gesellschaft beginnt mit einem starken Bewusstsein über die Mode. Die Mode-Connaissance ermöglicht dem Dandy folgende Ziele zu erreichen: 1) die Beherrschung der Sitten seiner Zeit, um nicht auffällig sondern integriert zu wirken; 2) das Verständnis von seiner Rolle; 3) das Erstaunen seines Publikums und Kenntnis seines Geschmacks, um es zu verblüffen und subtil auszulachen; 4) die Behauptung der eigenen Originalität und Distanzierung von den Konventionen, die die Mode selber diktiert. Wie Ihrig 1987 behauptet, sind

*„[g]eschmacksurteile [...] für den Dandy Machtmittel. Sein sozialer Status beruht nicht auf Tradition, meist ist er ohnehin nicht adelig. Als Würdenträger von eigenen Gnaden sucht er durch Eleganz und Originalität die Anerkennung eines Publikums, die auch in Form von Ablehnung willkommen sein kann. Er legitimiert sich mit Abweichungen vom jeweils gegenwärtigen Durchschnitt statt mittels tradierter Normen“.*¹¹⁰

Diese Form nahm der Dandy in Frankreich nach einer langen Auseinandersetzung mit der Konzeption der Moderne, die im rasant industrialisierenden, post-1830 Frankreich Anlass zur Reflexion bot.¹¹¹ Es genügte aber nicht nur die Moderne zu reflektieren, sondern sie auch zu kritisieren. Es ist kein Zufall, dass die feurigsten Kritiker in Frankreich sehr oft Royalisten, Katholiken, Nihilisten oder einfach Reaktionäre waren.

¹⁰⁹ Ihrig (1987), S. 15.

¹¹⁰ Ihrig (1987), S. 14.

¹¹¹ vgl. Tietenberg (2013), S. 86.

Während der Dandysmus in der Regency-Zeit Englands offenbar aus dem Bedürfnis der Aristokratie nach Ablenkung entsprang, wurde er in Frankreich in einer bereits nicht mehr aristokratischen Gesellschaft erstens imitiert und später von diesem Bedürfnis abgekoppelt und zu Mittel gegen die Werte des Bürgertums verwandelt.¹¹² Diese Verwandlung des Dandys werden wir nun schrittweise in Betracht ziehen, indem wir ihre Protagonisten unter die Lupe nehmen. Zuerst müssen wir uns die Ausgangssituation vorstellen, die von Elizabeth Creed zusammengefasst worden ist:

*„Être dandy à l'anglaise en France se limitait à des détails extérieurs, une certaine recherche de costume, quelque affectation de froideur, des remarques volontiers ironiques, la fréquentation des cafés à la mode. Ce dandysme ne pouvait prendre une existence réelle, c'est-à-dire être une manifestation extérieure d'un état intérieur, l'attitude d'un individu devant la société, sans être marqué par le nouveau climat dans lequel il se trouvait transplanté“.*¹¹³

Der letzte Schritt, zu dem wir gelangen werden, stellt eine Dandy-Figur dar, die endgültig von Brummell und letzters auch vom Muster Byrons abweicht. Der Mensch "Dandy" wird in ein Land importiert, in dem er seine Extravaganz nicht aus Langeweile zur Schau stellen kann – ihm fehlt noch ein Grund, um das zu sein (oder haben), was er nicht hätte werden können. In anderen Worten, dem Dandy in Frankreich fehlt noch eine Identität, aber kein fruchtbarer Boden.

*„Au contraire, dans un milieu hostile [...], comme celui que le dandysme trouvait en France, l'élégant pour être sûr de se dégager de la foule exagère les particularités de sa mise, ne cherche plus à qu'à trouver toujours du nouveau, à lancer des défis, à outrer ses manières et ses phrases autant que la forme et la couleur de ses vêtements. C'est là l'évolution du dandy ‚fashionable‘ au ‚lion‘, causée par la lutte de la frivolité contre l'utilitarisme de la société née de la révolution de 1830, la révolte de l'imagination contre la gravité conformiste : la canne du dandy se dresse contre le parapluie bourgeois“.*¹¹⁴

¹¹² vgl. Creed (1938), S. 120.

¹¹³ Creed (1938), S. 120.

¹¹⁴ Creed (1938), S. 120–121.

In der Schaffung einer Identität für den Dandy, der sich als solchen erkennen werden kann, besteht der Verdienst der Franzosen. Der neue Habitus des Dandys wird also Selbstreflexion und -betrachtung; er "formuliert" sich selbst in seiner Performance und gewinnt an Orientierung dank seiner Stellungnahme gegen einen Erzfeind, der in der utilitaristischen Gesellschaft des Profits und, später, der des Sozialdarwinismus ersichtlich wird. Seine Identität „[...] ist nicht als etwas zu verstehen, was man hat (oder ist), sondern als etwas, das wahrgenommen, angestrebt und/oder formuliert – und somit performativ hervorgebracht wird“.¹¹⁵ Das passiert schließlich in Frankreich mit dem Dandy: er darf, endlich, sich selbst als Dandy wahrnehmen. Dieser Prozess hat klare Bezüge zur Veränderung des Identitätsbegriffes infolge des Beginnes der modernen Gesellschaft:

*„Die Moderne ist nicht nur die Epoche des Menschen, sie ist die Epoche des sich selbst beobachtenden und beschreibenden Menschen. Und notwendigerweise können Aspekte wie Individualität und Identität – speziell auch im Zusammenhang mit dem Kulturtypus Dandy – aus der Beschäftigung mit dieser Epoche und ihrer Phänomene nicht ausgeklammert werden“.*¹¹⁶

Eine der ersten echten Auseinandersetzungen mit der Identität des Dandys von einem französischen Autor wurde nicht zufällig von Balzac geführt, dem Vordenker der französischen Moderne schlechthin. Während bei ihm das Wort ‚Dandy‘ erst 1829 auftauchte¹¹⁷, soll man bemerken, dass seine Überlegungen über das moderne Leben und vor allem die moderne Eleganz schon einige Jahre früher begonnen hatten. Ziel Balzacs und seiner ‚Comédie Humaine‘ war, die Gesellschaft und ihre Menschentypen wahrlich und mit naturwissenschaftlichen Methoden zu analysieren – eine Art Soziologie *avant la lettre*. Dandy-Figuren, am Häufigsten als von Minderwertigkeitsgefühlen und Geltungsdrang geprägten Menschenformen porträtiert, bevölkern sein Werk mit erstaunlicher Regelmäßigkeit.

Balzac wurde selbst *homme du monde*, wenn er mit seinem Titanismus und Besessenheit zum Reüssieren in der Welt der Salon-Löwen bei der Comtesse Merlin oder Madame Ré-

¹¹⁵ Tietenberg (2013), S. 97.

¹¹⁶ Tietenberg (2013); S. 96.

¹¹⁷ vgl. Prévost (1957), S. 163.

camier und Sophie Gay Eintritt fand.¹¹⁸ Die Roman-Berichte aus der eleganten Welt Balzacs verhelfen uns zum Verständnis zu kommen, wie der Dandy-Typus an Bedeutung gewinnt, und zwar wegen, trotz und im Zusammenhang mit der Moderne. Diese Berichte zeigen darüber hinaus auch, wie die ehemaligen Pariser *petits maîtres*, *roués* und *muscadins*, alle präziöse und affektierte Vorfahren des modernen Dandys, ihre Haut wechseln, den Einfluss Brummells wahrnehmen und ihr Kult des Schönen vom englischen Muster ausgeprägt wird.

Wir müssen am Rande bemerken, dass Balzac sich eher spöttisch und kritisch den Dandys gegenüber geäußert hat. Dies war aber durch seine feine Sensibilität begründet, die ihm ermöglichte, selbstbewusste Dandys von affektierten Schwindlern zu trennen. Dennoch schrieb Balzac den Dandys in seinem ‚*Traité de la vie élégante*‘ die pejorative Bezeichnung einer „*häretischen Sekte des eleganten Lebens*“¹¹⁹ zu. Hans-Joachim Schickedanz merkt dazu:

*„Die ersten Pariser Dandies, die frühen Balzacschen Lebenskünstler und Gecken sind freilich noch keine ‚klassischen‘ Dandies à la Brummell, entbehren sie doch noch manchmal der Ideale, die später Barbey d'Aurevilly oder Balzac als typische Wesensmerkmale eines Dandy herausstellen werden: nämlich Dezenz, Distanz und Indifferenz. [...] Balzac unterscheidet [...] also folgerichtig zwischen dem der Lächerlichkeit preisgegebenen outrierten Dandy, [...] besser Pseudo-Dandy genannt, und jenem eleganten Herrn, er es verstehen muß, »seine Bedürfnisse stets bis auf die Einfachheit zu reduzieren«“.*¹²⁰

Ogleich der Dandy nicht unbedingt ein eleganter Mensch im Sinne eines *Gentleman*s ist, versuchte Balzac ihm Würde zu verleihen, wahrscheinlich weil er auch starke dandystischen Neigungen hatte. Diese Befassung Balzacs mit dem Dandysmus ist entscheidend, weil sie als Ausgangspunkt und Basis dafür dient, dass der Begriff in der französischen Literatur endgültig eingebürgert wurde.

1.3.3.1 - Der Verlust des Heiligenscheins: Gautier und Baudelaire

¹¹⁸ vgl. Schickedanz (2000), S. 71.

¹¹⁹ Balzac (1978), S. 241.

¹²⁰ Schickedanz (2000), S. 67.

Mit dem Aufstieg des Bürgertums fiel die Figur des Intellektuellen in eine große Krise, die rund um seinen Identitäts- und Rollenverlust kreiste. Neben dem gelebten neuen Dandysmus *à la anglaise*, der von der *Brummelliana* ausging, profilierte sich ein literarischer Dandysmus, der Überlegungen über die neue Identität der Intellektuellen einführte. Selten waren Autoren von Dandy-Literatur nicht selbst auch Dandys und Salon-Lions. Barbey d'Aurevilly war das beste Beispiel einer totalen Kopplung vom ursprünglichen Byronscher *parêtre*, diesmal aber mit keinerlei Ambiguität zwischen gelebtem Dandysmus und fiktionalen Dandy-Figuren. Die Oppositions-Ebene, die er zu lösen versucht, ist zwischen seinem Dandy-Sein und seinem Anspruch, (literarischen) Dandysmus zu denken und theorisieren. Er selbst erinnerte sich in seinen Briefen daran, dass:

„J'ai la plus belle popularité de salon et je voudrais un succès grossier de cabinet de lecture. Les blondes et les impertinents du Faubourg Saint-Germain m'appellent Brummell II et me détestent comme un concurrent ; les invitations à dîner me pleuvent, mais ce n'est pas assez pour qui aime la gloire. La Gloire se fait par les portiers“.¹²¹

In diesem Auszug beschreibt Barbey d'Aurevilly die Gegenüberstellung zwischen *élégance* und *intellectualité*, den Versuch einer Kohärenz zwischen Menschen und Intellektuellem, damit er weder in die Oberflächlichkeit der Müße und Langweile des Lebens eines Salonlöwens fällt, noch seinen dandystischen Ehrgeiz in der Strebsamkeit eines Literaten ertrinken lässt. Creed 1938 bemerkt, dass „[c]e qui importe bien plus, c'est de le [B. d'A.] voir si souvent balancer entre l'attrance d'une vie élégante, le côté aristocratique du dandysme et la crainte de donner son temps et ses idées à ce qui risque de n'être que frivolité“.¹²² Allerdings, die Lösung dieser inneren Spaltung, die von Barbey d'Aurevilly erfunden wurde, würde die Geschichte der Rezeption dieses Phänomens in Frankreich folgenreich bestimmen – den Dandysmus zu *verbessern*:

„Déjà au début de son [von B. d'A.] séjour à Paris, les Memoranda nous ont fourni la preuve d'une contradiction qui se faisait en lui : bien qu'emporté par le

¹²¹ Barbey d'Aurevilly [Band 1] (1927), S. 220.

¹²² Creed (1938), S. 82.

rythme presque machinal de la vie de dandy, il lui arrivait, dans de brusques retours sur lui-même, de mépriser, avec un sourire amer, ce qui l'occupait à longueur de journée. Mais c'était là un problème tout intime qui ne dépassait guère le cadre de sa chambre. [...] Mais il y a aussi un autre Barbey, le théoricien et l'historien du Dandysme. Pour ce dernier, le problème est tout différent et n'envisage que les aspects intérieurs. On ne trouve plus ces oppositions, voire ces contradictions pour ou contre le dandysme, mais un effort constant pour le rendre meilleur.“¹²³

Baudelaire und Gautier waren die Initiatoren dieser Reflexion über die Spaltung (oder, besser gesagt, die Vereinigung) des Dandys und des Dandy-Intellektuellen in der Moderne. Ausgangspunkt war darüber hinaus auch der Versuch, den Romantizismus in eine neue Epoche fortzubringen, wie schon von René Chenoune am Rande seiner Kritik an Byrons ‚Beppo‘ gemerkt: „*À l'approche de 1830, une nouvelle génération cultive la maigreur, la pâleur, la lividité du broken dandy*“.¹²⁴ Der Dandy in Frankreich wurde eine Erweiterung des Byronschen Helden und zu einem Zeichen einer neuen Epochengattung. Der Dandy ist, im Endeffekt, der neue Lebenssaft der französischen Romantik, da

„[w]ährend Byrons Dandysmus um 1830 in England also als Ausdruck einer längst überholten oder zu überwindenden Herrschaft der Aristokratie betrachtet wird, ist im Gegensatz dazu in Frankreich die Behauptung des byronischen Dandysmus als Ausdruck der Erneuerungskraft des Romantismus zu erkennen“.¹²⁵

Théophile Gautier war einer dieser jungen Romantiker, die im Zeichen des Byron-Mythos künstlerisch aufgewachsen sind. Bereits in den Kreis von Victor Hugo eingeführt, organisierte er 1830 mit anderen Freunden des Kreises Hugos einen kleineren Kreis (*petit cénacle*), der von Le Figaro im folgenden Jahr *Les Jeunes-France* genannt wurde¹²⁶, unterbracht vom Bildhauer Jehan Du Seigneur. Die Obsession und die Bewunderung für Lord Byron sind ganz offenbar in einem der Berichten über diesen Kreis, der vom Mitglied Philippe Van Tieghem geschrieben wurde: „*Le Jeune-France de 1830 sera byronien [...] ceux d'entre*

¹²³ Creed (1938), S. 82–83.

¹²⁴ Chenoune (1993), S. 53.

¹²⁵ Hörner (2008), S. 142.

¹²⁶ vgl. Jasinski (1929), S. 149.

nos jeunes Romantiques qui en auront les moyens seront des dandys à son image“.¹²⁷ Die Attitüde Gautiers und seiner Gruppe beruhte sich auf das Konzept von *l'art pour l'art* (Kunst um der Kunst willen), einer Erweiterung der Sensibilität der Romantik, die ferner versuchte, die Kunst vor dem Hammer des Utilitarismus zu retten.¹²⁸

Wie von Fernand Hörner bemerkt, ist der Name *Jeunes-France* selbst revolutionär gekennzeichnet, was schon als erster Beweis für die Natur der Revolte galt, der der Dandysmus diente.¹²⁹ Seine Berichte über das Bestehen dieses Kreises (der nur ein Jahr lebte) und seine theoretischen Schwerpunkte sind in seiner Geschichtensammlung ‚Les Jeunes-France. Romans Goguenards‘ zu finden, einem der Hauptwerke, die der Vertiefung und *Verbesserung* des Dandys in Frankreich verhalf. Gautiers selbst spielte mit der Ambiguität zwischen gelebtem Dandysmus und dem Projizieren dessen in der Fiktion, genau nach Vorbild seines Mentoren:

„Im Sinne des Byronschen parêtre verschmilzt Gautiers Übernahme des Begriffes in Les Jeunes-France also Fremd- und Selbstbehauptung. Das Vorwort leitet diese Uneindeutigkeit ein, wenn sich Gautier, oder wie man mit Crouzet treffender sagen sollte: der »Préfacier«, als Inbegriff des Bourgeois präsentiert, bis er von seinen Freunden zu einem Jeunes-France gemacht wird. Der Préfacier nimmt sich ein Pseudonym [...] und wird zu einem begeisterten byronien, was sich unter anderem darin äußert, dass er sich auf eine Weise » tout à fait byronienne « be-trinkt“.¹³⁰

Die Nachahmung Byrons ist in diesem Fall nicht durch ein bloßes Imitationsbedürfnis begründet, sondern, dank der fiktiven Selbstdarstellung eines bürgerlichen, Möchtegern-*jeunes-France Préfacier*, durch die Absicht, die Haltung des Bürgertums als lustig darzustellen und zu parodieren. Gautier und seine Freunde lachten offenbar ihre Zeitgenossen aus und liebten sich häufig in Byronschen Posen porträtieren (bekannt ist vor allem das Gemälde ‚Portrait de Théophile Gautier‘ von Auguste de Chatillon 1839, in dem ein junger, blasser Gautier mit Schnurrbart, langen Haaren und Ascot erscheint, nach einem sehr ähnlichen Porträt Byrons in

¹²⁷ Tieghem (1967), S. 183.

¹²⁸ vgl. Hörner (2008), S. 143.

¹²⁹ vgl. Hörner (2008), S. 143.

¹³⁰ Hörner (2008), S. 144.

seinen letzten Lebensjahren, während des griechischen Unabhängigkeitskrieges – eine Form der Imitation, die sich besonders mithilfe Schminkstoffe anstreben ließ). Gautier versuchte Byron noch insofern nachzuahmen, als er immer wieder in ‚Les Jeunes-France. Romans Goguenards‘ sein Byronsches, romantisch-dandyhaftes Alter-Ego schaffte, dessen Ähnlichkeit zum jungen Gautier (seinem Bildnis) fulminant erscheint¹³¹: Rodolphe. Und ebenfalls versucht Gautier wie Byron, sich von seinen Charakteren zu distanzieren – aber diesmal in Anbetracht seiner Theorie des *art pour l'art*, nachdem die bürgerliche Neigung zur Mimesis und dem Hineinversetzen in einen literarischen Personnage belächelt gehört. Diese Polemik fand Raum im Vorwort von der Geschichte ‚Mademoiselle de Maupin‘ (1835):

„C'est le personnage qui parle et non l'auteur, son héros est athée, cela ne veut pas dire qu'il soit athée [...]. C'est une des manies de ces petits grimauds à cervelle étroite, que de substituer toujours l'auteur à l'ouvrage et de recourir à la personnalité“.¹³²

Art pour l'art ist vielmehr als nur Selbstzweck und Selbstgefälligkeit des überlegenen Künstlers, eine Art der Konstruktion durch Dekonstruktion (der Kunst): „*L'art pour l'art at its best is always a mask carrying its own destruction and disillusionement*“.¹³³ Die Maske des Dandys, der *l'art pour l'art* betreibt, besteht in einer ironischen Unterwürfigkeit zur bürgerlichen Mehrheit, die aber, auf einem zweiten, tieferen Leseniveau, parodiert wird. Die Textpassage aus der *Préface* von *Mademoiselle Maupin* „*Madame, je vous baise les mains et dépose mes hommages à vos pieds*“¹³⁴ ist nicht nur als Anspielung auf eine ähnliche, sarkastische Passage des *Don Juan* Byrons zu verstehen, sondern genau auch als ironiegeladene Respektlosigkeit dem *bourgeois* gegenüber. Gautier erfindet und perfektioniert diese Ironie durch Abstand, sowohl vom bürgerlichen Leser als auch vom eigenen Enthusiasmus für das Werk Byrons.¹³⁵ Die Abgrenzung des Dandys vom Rest der Gesellschaft wird durch das Schaffen Gau-

¹³¹ vgl. Hörner (2008), S. 146.

¹³² Gautier (2002), S. 226.

¹³³ Agamben (2005), S. 90.

¹³⁴ Gautier (2002), S. 24.

¹³⁵ vgl. Hörner (2008), S. 149.

tiers und seiner Anhänger das Hauptmotiv und das innovativste Element der Fortsetzung (oder vielleicht Neuerfindung) des Dandys im Hexagone.

Der Ansatz des *art pour l'art* ermöglicht nicht nur die angestrebte Distanzierung sondern besiegelt auch und nimmt die Abkehr der Kunst von jeglicher gesellschaftlicher Funktion in Kauf.¹³⁶ Der zeitgenössische René Bourgeois relativiert diesen Ansatz beim Schaffen eines neuen Konzepts, *l'art comme l'art*, der „*anders als l'art pour l'art kein Selbstzweck, sondern eine eigene Realität darstellt. Diese Realität zeichnet sich weniger durch das Fehlen von gesellschaftlichem Bezug, sondern durch die Behauptung des romantischen Autors gegenüber dem Bourgeois aus*“.¹³⁷ Angestrebt wird die Vorherrschaft der Kunst über den Menschen, oder besser gesagt, die Prädominanz des Künstlers über die Welt.¹³⁸ Das stellt die finale Folge der Anwendung der Ironie als Mittel zum Ausdruck dar: die Behauptung der Kunst und des Künstlers als wichtigste Teile der Realität in der neuen bürgerlichen Gesellschaft. Der Künstler wird durch den Utilitarismus und den Sozialdarwinismus eine nutzlose Randfigur, die sich mit der Materialität der Welt des Profits nicht befasst. Gerade aber deswegen wirft der Künstler seinen ironischen Blick auf die Realität, nicht um sich davon abzuschotten oder Schutz in seinem Turm zu finden, sondern um die ganze Welt zu parodieren, seinen Wert und seine Überlegenheit mittels der Kunst zu behaupten und seine Autonomie wiederzufinden.¹³⁹ Der Brummell'sche Kult des Selbsts gewinnt dadurch seine theoretische Basis, die sich bald zu Moralsystem entwickelt würde.

Charles Baudelaire war der Hauptförderer der moralischen Distanzierung des Dandys von der bürgerlichen Welt und förderte hierbei auch das *art pour l'art* durch die moralische Ablehnung anderer Zweckformen. Bourdieu zufolge sei die Stellung Baudelaires von einer Doppelweigerung geprägt: die Verweigerung des *art social* und des *art bourgeois*.¹⁴⁰

„*Baudelaires Dandysmus bestehe darin, wie Gautier, Flaubert, oder Barbey sowohl dem Anspruch zu widerstehen, wahre Gefühle darzustellen, wie es z.B. Émile*

¹³⁶ vgl. Hörner (2008), S. 155.

¹³⁷ Hörner (2008), S. 155.

¹³⁸ vgl. Iser (1960), S. 48.

¹³⁹ vgl. Hörner (2008), S. 156.

¹⁴⁰ vgl. Bourdieu (1992), S. 115.

*Augier fordert, als auch der leichtfertigten Brechung von Dichtungstraditionen, wie es Musset kultiviert“.*¹⁴¹

Der Dandy sollte infolgedessen eine gesteigerte Subjektivität aufweisen, aber nicht mehr zwecks eines Kults, sondern eher einer Kultur von sich selbst.¹⁴²

Ausgangspunkt der neuen Dandy-Moral Baudelaires ist die Annahme der *Dekadenz*, einer historischen Übergangszeit, während derer der Dandysmus, wie in der *Regency*-Zeit Englands, den fruchtbarsten Boden zum eigenen Wachstum fand. Diese Übergangszeit war durch den Zerfall der alten Welt und deren Werte und Sozialität von einer eindringenden Moderne gekennzeichnet. Den Kern der Kritik Baudelaires seiner Gegenwart betont er in seinem ‚Der Maler des modernen Lebens‘:

*„Der Dandysmus erscheint vor allem in Übergangszeiten, wenn die Demokratie noch nicht allmächtig, wenn die Aristokratie erst ins Wanken geraten ist und ihre Würde noch nicht gänzlich eingebüßt hat. In der Wirrnis dieser Zeiten können einige aus ihrer Bahn geratene, angewiderte, beschäftigungslose Männer, die doch alle reich sind an ursprünglicher Kraft, auf den Gedanken verfallen, eine neue Art von Adelsherrschaft zu gründen, die um so schwerer zu brechen ist, als sie auf den kostbarsten, den unzerstörbarsten Fähigkeiten ruht, und auf den Himmelsgaben, welche Arbeit und Geld nicht zu verleihen vermögen. Der Dandysmus ist das letzte heroische Sichaufbäumen in Zeiten des Verfalls [...]. Der Dandysmus ist eine untergehende Sonne; wie das sinkende Gestirn ist er prächtig, ohne Wärme und voller Melancholie. Aber leider ertränkt die steigende Flut der Demokratie, die überall eindringt und alles gleichmacht, Tag um Tag diese letzten Vertreter des menschlichen Stolzes und wälzt Ströme der Vergessenheit über die Spuren dieser erstaunlichen Myrmidonen“.*¹⁴³

Die Anspielung auf das legendäre Volk von Achill, Kinder Zeus, verweist auf eine himmlische Herkunft, eine Überlegenheit, die die nivellierende Zeit der Demokratie nicht braucht und gerne vergisst. Die Metapher der untergehenden Sonne wird auch von anderen zeitgenössischen Poeten der Dekadenz übernommen, wie von Paul Verlaine im Gedicht *„Je suis l'Empire à la fin de la décadence, qui regarde passer les grands Barbares blancs. En*

¹⁴¹ Hörner (2008), S. 157.

¹⁴² vgl. Bourdieu (1992), S. 116.

¹⁴³ Baudelaire (1989), S. 244.

composant des acrostiches indolents, d'un style d'or où la langueur du soleil danse“. Der Verlust jeglichen Heroismus lässt adelsverwandte Seelen in den *Spleen* versinken – eine Referenz auf die schwarze Galle, die laut hippokratischer Medizin für die Melancholie verantwortlich ist. Das Flüchtige kennzeichnet die Moderne, laut Baudelaire, und das Flüchtige mag bei den *anti-modernes* Risse entstehen lassen. Der sich daraus ergebende Verdruss verkörpert sich im Fimmel, einer ungewöhnlichen Gewohnheit eines Exzentrikers.

Wir wissen bereits, da wir es schon in unserer vorigen Abhandlung erwähnt haben, dass der Exzentriker und der Dandy zwei voneinander ferne Erscheinungen sind, insofern als der Exzentriker sich als Außenseiter und außerhalb der Gesellschaft stehender Gesellschaftskritiker profiliert, und dadurch besser ins post-1848er *Bohème*-Milieu reinpasst.¹⁴⁴ Jedoch mag der Dandy in der spießigen Gesellschaft als Exzentriker auftreten um für Aufsehen zu sorgen, aber stets in seinen kalkulierten Manieren, seiner einwandfreien Dezenz, die zu seiner Devise gehört. Der Dandy, anders als der Exzentriker, verachtet aber braucht sein Publikum gleichzeitig. Als *Spleenvoller* Mensch, als lebendige Fortsetzung des Romantizismus in der Moderne, gehört der fimmelreiche Dandy zu Recht in die soziale Taxonomie der modernen Menschen eingeordnet.

Balzacs ‚*Traité de la vie élégante*‘ zufolge kann das moderne Leben in drei Gruppen gemäß der Tätigkeit der Menschen unterteilt werden: *la vie occupée* (Arbeiter); *la vie d'artiste* (die Denker) und *la vie élégante* (die Nichtstuenden, oder die Müßiggänger).¹⁴⁵ Die Parallele zu den Maximen Baudelaires, „[d]er Dandy tut nichts“¹⁴⁶, ist fulminant. Interessant ist auch, dass Balzac, der dem Dandysmus gegenüber stets eine ambivalente oder abwertende Haltung innehielt, den Müßiggänger aufgrund seines moralischen Überlegenheit lobt.¹⁴⁷ Des Weiteren äußert Balzac, dass die Hervorhebung der *vie élégante* von höchster Wichtigkeit ist und sich insofern von den anderen abgrenzt als eine Art „[...] *savoir-vivre, l'élégance des manières, le je ne sais quoi, fruit d'une éducation complète [...] il faut encore avoir été doué de cette indéfinissable faculté (l'esprit des sens peut-être !) qui nous porte toujours à choisir des choses*

¹⁴⁴ vgl. Bourdieu (1992), S. 115.

¹⁴⁵ vgl. Rosbach (2002), S. 23.

¹⁴⁶ Baudelaire, Charles: Mein entblößtes Herz. In: Baudelaire (1989), S. 231.

¹⁴⁷ Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. In: Balzac (1947), S. 186.

vraiment belles ou bonnes“.¹⁴⁸ Dem Balzac'schen Muster folgt ebenfalls die Klassifizierung Baudelaires, die die hochgeachteten Menschen folgens der Dandy-Konzeption feststellt: diese seien der Priester (derjenige, der wisse), der Krieger (derjenige, der töte) und der Dichter (derjenige, der schaffe).¹⁴⁹

In einem nivellierenden Kontext, besonders offenbar während der Zeit des *Seconde Empire*, gibt es keine Nuancen, die diesen Menschenkategorien ein Mittel zur Behauptung ermöglichen würden, anders als jene „*indéfinissable faculté*“, die Balzac erwähnt. Baudelaire orientiert sich an der Kunst, die dadurch zum Kriegersatz wird. Der Heroismus dieser Position besteht im Versuch, sich von der Masse der entstehenden Massengesellschaft abzugrenzen. Der Künstler soll nicht mehr nach den Kriterien von Goethe und Schiller verstanden werden („*Ausübung der Kunst nach Wissenschaft; Annahme einer objektiven Kunst; schulgerechte Folge und Steigerung; Profession und Beruf; Anschließung an eine Kunst und Künstlerwelt; Schule*“¹⁵⁰), sondern immer mehr zum feinem Beobachter der Modernität, zum Flaneur werden.

Vorbild eines Flaneurs, laut Baudelaire, ist der ihm zeitgenössische Maler (*artiste-dandy*) Constantin Guys, beschrieben als hungriger Mensch nach dem Nicht-Ich, der in der Lage ist, von seinen Beobachtungen lebendigere Bilder als das Leben selbst zu zeichnen, die auf die Fragilität der Moderne und ihre Flüchtigkeit hinweisen.¹⁵¹ Das beste Habitat eines Flaneurs sei der Hauptplatz der Moderne, weil Baudelaire, anders als andere Moderne-kritische Reaktionäre wie De Maistre, nicht versucht, seiner Zeit zu entfliehen, sondern sie zugunsten eines Verständnisses des Schönen durch Abgrenzung und Nuancenkultur zu akzeptieren. Die Dichotomie Abstoß - Aneignung der Modernität ist einer der am meisten ausgeprägten Charakterzüge eines Dandys:

„Dank einer tiefen Sensibilität, die der Autor mit jener eines Genesenden vergleicht, sucht Baudelaires Dandy-Künstler »la modernité« – die flüchtige und mysteriöse Schönheit des modernen Daseins – zu erfassen und künstlerisch fest-

¹⁴⁸ Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. In: Balzac (1947), S. 186.

¹⁴⁹ vgl. Tietenberg (2013), S. 157.

¹⁵⁰ Goethe, Johann Wolfgang ; Schiller, Friedrich: *Über den Dilettantismus*. In: Wiese 1963, S. 60.

¹⁵¹ vgl. Baudelaire (1961), S. 1169.

zuhalten. Das Moderne und das ästhetisch Interessante, die das XIX. Jahrhundert charakterisieren, findet der »artiste-dandy« Baudelaire zufolge nicht in der Natur, sondern in der Großstadt, nicht in den altmodischen Gewänden vergangener Zeiten und klassischer Gemälde, sondern in den Kleidern, Gesten und Aufmachungen seiner Zeitgenossen. [...] Baudelaire beschreibt den Dandy als einen sensiblen »artiste« und »homme du monde«, den das moderne und korrupte Leben der Großstadt fasziniert und der die flüchtige Schönheit, die diesem Leben inhärent ist, im Kunstwerk zu fixieren sucht“.¹⁵²

Der Dandy ist laut Baudelaire ein unermüdlicher Beobachter, der immer wach bleibt.¹⁵³ Der Künstler und erst recht der Dichter hat seinen Heiligenschein, die „*auréole*“, verloren. Deshalb flaniert er anonym in der großen Stadt und versucht mit seiner nun normalsterblichen Stellung der Marktgesellschaft gerecht zu werden. Dies mag von Baudelaire eher eine Konstatierung als etwas Erwünschtes sein. Allerdings, während bei Barbey d'Aurevilly der Ansatz über die Differenzierung des Dandy-Dichters vom Rest der vulgären Gesellschaft im Namen einer neuen Aristokratie des Geistes und die Distanzierung von der Gegenwart Vorrang besitzt¹⁵⁴, propagiert Baudelaire keine Loslösung von Kunst und Markt, sondern deren Auflösung und Verschmelzung als neues Paradigma der Moderne.¹⁵⁵

Der Boulevard-Flaneur ist der einzige, der sich mithilfe seiner Müße in einer ironischen Zwischenstelle zwischen der verlorenen Rolle eines „*mangeur d'ambroisie*“¹⁵⁶, die ihm seinen Nimbus zuschreibt, und einer selbstvermarktenden neuen Rolle befinden kann. Der Heiligenschein, beobachtet bereits Baudelaire, wird sich von vielen Pseudo-Dichtern angeeignet, aber nicht mit der Folge einer geistlichen Überlegenheit, sondern auf bloßer Ebene des Aussehens und des Schmucks, wo der Schein eines Kleidungsstücks dem Sein eines Dandy-Geistes nicht mehr entspricht.¹⁵⁷ Diese ironische Ambivalenz bei der Betrachtung des modernen Künstlers, teils idealisiert und teils pathetisch betrachtet, widerspiegelt auch die von dandyhaften performativen Akten, die ab Mitte des 19. Jh. immer mehr in Richtung Snobismus rücken. Dennoch bleiben die *points fixes* des Müßiggangs, des Flaneurs und des Vorranges der

¹⁵² Rossbach (2002), S. 25–26.

¹⁵³ vgl. Tietenberg (2013), S. 159.

¹⁵⁴ vgl. Tietenberg (2013), S. 153.

¹⁵⁵ vgl. Hörner (2008), S. 168.

¹⁵⁶ Baudelaire [Band 1] (1961), S. 352.

¹⁵⁷ vgl. Hörner (2008), S. 168.

Kunst vor dem Leben als Merkmale eines Dandys und Künstlers – Erscheinungen die nun miteinander verschmolzen sind.

Fernand Hörner sieht weiterhin in der positiven Kritik Baudelaires von ‚Mademoiselle de Maupin‘ Gautiers die Betonung auf dem Grundansatz allen Dandysmus: *art pour l'art* ausschließlich als Kult des Schönen zu verstehen. Im Namen dieses Kultes, der die Enthaltsamkeit gegenüber der modernen bürgerlichen Gesellschaft predigt, können wir, in den Wörtern von Günter Erbe¹⁵⁸, beinahe feststellen dass der Dandy mit Baudelaire zu Asket geworden ist:

*„Baudelaires Dandy ist blasiert und unerschütterlich in seiner Haltung. Er gleicht einem Stoiker und Spiritualisten, der täglicher Übungen zur Stärkung seiner Willenskraft bedarf. So erscheint er als säkularisierter Heiliger, als eine Synthese all dessen, was menschliche Größe darstelle: eine Synthese des Priesters, des Kriegers und des Dichters. [...] Ziel der Bestrebungen Baudelaires ist die Schaffung eines Männerideals: des heroischen Müßiggängers und Elegants, der Verkörperung des Sublimen und des menschlichen Stolzes im angehenden Massenzeitalter“.*¹⁵⁹

Dieser Stoizismus dient zum Schluss der Stilisierung eines alternativen Mannes, der sich gleich von Bürgerlichkeit und Volkstümlichem distanziert. Er ähnelt mehr einer mittelalterlichen Figur als einem modernen Menschen – vielleicht liegt ironischerweise die inhärente Modernität des Dandys an seinem besseren Verständnis der Moderne und seinem Widerstand dagegen. Er flieht vor seiner Zugehörigkeit zum *tiers état*.

1.3.3.2 - Der Dandy als Aristokrat des Geistes

An diesem Punkt scheint der Dandy eine voll entwickelte Erscheinung zu sein – ein Modell Mensch, der sich sowohl moralisch als auch ästhetisch abgrenzen kann – und unterliegt einer Lebensphilosophie, die mittlerweile fest untermauert ist. Er verdankt seinen Lebensstil und seine Behauptung dem Vorhandensein eines Habitats, das seine Existenz ermöglicht: der bevölkerten Metropole, die, mit ihren Massen und Geschäften, dem Dandy ein Distinktionsmerkmal anbietet, die seine geistige Freiheit bewahrt und unzählige Möglichkeiten

¹⁵⁸ siehe Benennung des Kapitels über Baudelaire in Erbe (2002), S. 181–190.

¹⁵⁹ Erbe (2002), S. 189.

bietet, um sie als eigenen künstlichen Lebens- und Wirkungsraum zu nutzen.¹⁶⁰ Als Randbemerkung müssen wir erwähnen, dass ab den 1806er Jahren Paris im Zuge der imposanten urbanen Neugestaltung von Baron von Hausmann ein neues Antlitz aufzuweisen wird, was zur Folge hat, dass der Habitat des Flaneurs sich erweitert.

Die Flüchtigkeit der Moderne und ihre Neuheit lassen sich am besten in Skizzen fixieren, seien sie die von Constantin Guys oder die späteren Fragmente von Peter Altenberg, als die Moderne in Wien durchdrang. Der Dandy wird von Baudelaire auch als Teil des Neuen verstanden, und insofern als lebendiges Medium des Alltäglichen – ein bewegliches Kunstwerk.¹⁶¹ Was der Künstler der Moderne mit seiner Widmung zum Neuen macht, macht ebenfalls der Dandy auf Ebene der Mode.¹⁶² Die Voraussetzungen des Dandys als Aristokrat des Geistes sind nun jenseits dem Besitz eines echten Adelstitels: Er adelt sich selbst in einem Rahmen, in dem das „*Mittelmaß per Gesetzbuch verordnet*“¹⁶³ wird, mit der Größe seiner Gesten. Dieser neuen Aristokratie des Geistes nach Brummell'schen Geschmack schrieb bereits Balzac feste Merkmale zu:

*„Der mächtige Mann ist immer einfach und gelassen; Das grundlegende Prinzip der Eleganz ist die Einheit; Die wesentlichste Wirkung der Eleganz ist: den Aufwand, den sie erfordert, zu verbergen; Der geschmackvolle Mensch muß es verstehen, seine Bedürfnisse stets bis auf die Einfachheit zu reduzieren; Die Überschwenglichkeit an Ornamenten schadet der Wirkung; Vielerlei Farben zeigen immer schlechten Geschmack; Mühsame Eleganz verhält sich zur wirklichen Eleganz wie eine Perücke zum echten Haar; Auf seine Toilette nicht Obacht geben, ist ein moralischer Selbstmord; Das Tier schützt sich durch Kleidung, der Reiche oder Dummkopf putzt sich auf, der elegante Mensch zieht sich an; Die Toilette hat weniger zu tun mit den Kleidungsstücken an sich als mit einer gewissen Art, sie zu tragen; Die Toilette darf niemals ein Luxus sein; Alles, was Effekt machen will, ist geschmacklos, wie alles, was grell ist; Zu viel Obacht auf die Toilette ist vielleicht ein noch größeres Laster als Sorglosigkeit; Wer über die Mode hinausgeht, macht aus sich eine Karikatur“.*¹⁶⁴

¹⁶⁰ vgl. Tietenberg (2013), S. 96.

¹⁶¹ vgl. Tietenberg (2013), S. 162.

¹⁶² vgl. Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Benjamin [Band 5] (1974), S. 55–56.

¹⁶³ Rossbach (2002), S. 51.

¹⁶⁴ Balzac (1978), S. 208–210.

Es kann uns, mit diesem Bild eines Müßiggängers im Kopf, die Figur des "Adonis der Liebe" Henri de Marsay, eines Protagonisten zahlreicher Schriften der ‚Comédie Humaine‘, vor Augen scheinen. Balzac schrieb dieser Menschengattung dennoch keine Intelligenz zu. Eine Stellung, der Barbey d'Aurevilly, im Laufe seines Versuchs, mit einer Intellektualität den neuen (post-1830) Dandy zu versehen, stark widerstanden hat:

*„Au nom de l'intelligence, Barbey défend même les dandys anglais : il ne croit pas que toute pensée leur ait manqué. [...] Sie les dandys anglais n'avaient été que des » têtes de canne «, comme dit Balzac, ils n'auraient pas pu exercer une telle influence. [...] Il faut que le dandy soit un être supérieur et Balzac, qui ne l'avait pas assez bien compris, en arrive dans ses romans où il sait décrire la réalité, à contredire ses théories qui sont fausses. Du dandysme, il n'a jamais peint que les détails extérieurs. [...] Mais, malgré lui, comme le montre Barbey, » les têtes les plus étonnantes de sa Comédie Humaine, celles dans lesquelles il a versé le plus d'intelligence, sont des têtes de dandys «“.*¹⁶⁵

Die Intelligenz der empirischen (also lebenden) Dandys wurde vom Fürsten Pückler-Muskau, einem der wohl bekanntesten deutschen Dandy-Exemplare, während seines Aufenthaltes in London 1826-1829 wahrgenommen. Diese sei Intelligenz im Dienste der Impertinenz.¹⁶⁶ Pückler-Muskau bietet uns aber auch einen Einblick in die niedergehende Lage der englischen Dandys an, während diese Typen gerade ihre Blütezeit in Frankreich erlebten und mit Theorie versehen wurden. Er stritt vor allem, wie in den ‚Briefen eines Verstorbenen‘ gezeugt, den Hochmut und die Herzlosigkeit dieses Menschenzweigs ab.

*„Was zu der dullness der englischen Gesellschaft viel beiträgt, ist die hochmütige Weise, nach welcher Engländer (wohl zu merken in ihrem eignen Lande, denn abroad sind sie zuvorkommend genug) nie einen Unbekannten anreden, und wenn man sie auf diese Weise anspricht, sie es fast wie eine Beleidigung markieren. [...] Man erzählt: eine Dame habe einen Menschen ins Wasser fallen sehen, und den sie begleitenden dandy, einen bekannten guten Schwimmer, inständig gebeten, dem Unglücklichen doch zu Hilfe zu kommen. [...] [Er] erwiderte dann, sich ruhig zu seiner Gefährtin wendend: »Unmöglich, meine Dame, ich wurde diesem Gentleman niemals vorgestellt.«“.*¹⁶⁷

¹⁶⁵ Creed (1938), S. 87–88.

¹⁶⁶ vgl. Grundmann (2007), S. 23.

¹⁶⁷ zit. nach Grundmann (2007), S. 25.

In Frankreich war der Dandy dieser clownesken Form von Affektiertheit und Oberflächlichkeit aber schon überlegen, und dessen Theoretiker, sowohl Englisch als auch Französisch, schrieben ihm eine Reihe von Eigenschaften zu. Der größte Unterschied zwischen der Dandy-Konzeption Byrons, Gautiers, Barbays und derer Baudelaires beruht auf der Ebene der Abstraktion dieser Erscheinung, ihrer Literarisierung und derer Ziel. Während sich die Darlegung Barbays stark auf dem Vorbild Brummells stützt, ist Byron derjenige, der Gautier und Baudelaire am Meisten inspiriert. Die Ausarbeitung des *parêtre* gab beiden Anlass einen Dandy-Typus zu entwickeln, der sich gerne literarisch inszeniert und mit der Reibung zwischen tatsächlichem Ich und dargestelltem Ich spielt. Erst recht Baudelaire berief sich nicht auf die berühmtesten Gesellschaftsdandys seiner Zeit, die dem dilettantischen Müßiggang zum Teil fremd blieben, wie Alfred d'Orsay, Lord Seymour, Roger de Beauvoir oder Alfred de Musset.¹⁶⁸

Baudelaire betont die Wichtigkeit des Muße-Elements als konstitutiv für die "Dreifaltigkeit" seines Ideals: "*parêtre*-Dandy", Dilettant, Künstler. Insoweit ist sein moderner Dandy der Flaneur, der ständige Beobachter von den anderen und *von sich selbst*, der sich beim Zuschauen zuschaut.¹⁶⁹ Der einzige Unterschied zwischen Dandy und Flaneur, zwei Lebensweisen, die im gleichen Geist koexistieren können, ist, laut Wilfried Ihrig, dass

*„[d]er Flaneur [...] vorübergehend sprachlos, der Dandy ein Virtuose strategischer Kommunikation [ist]. Jener nimmt die Menge als Gegenstand seiner Wahrnehmung, ohne mehr als das reflektierende Medium ihres Eindrucks auf ihn zu bleiben; dieser macht sich zum Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit, um sich als Subjekt vor einem Publikum zu bestätigen. [...] Wahrnehmung ist dabei nicht Perception, sondern "Rezeption" durch Chocks [sic!]. Der Flaneur verkörpert eine Form der ästhetischen Erfahrung. [...] Durch seine Stilisierung zum lebenden Kunstwerk gibt er sich als Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung“.*¹⁷⁰

Die Koexistenz beider ästhetischen Erfahrungen, die sich in der Baudelaire'schen Figur des Dandy-Flaneurs mit künstlerischer Begabung verschmelzen, stellt das Motiv des Schauens

¹⁶⁸ vgl. Erbe (2002), S. 188.

¹⁶⁹ vgl. Tietenberg (2013), S. 159.

¹⁷⁰ Ihrig (1988), S. 27.

und Angeschaut-Werdens in den Mittelpunkt. Deswegen müsse diese Art Dandy immer vor einem Spiegel leben und schlafen, und dürfe nie aus der Rolle fallen. Dieser Dandy-Flaneur-Künstler fasse somit Produktion, Präsentation und Reflexion zusammen.¹⁷¹

Dieser Anstand war besonders bei Baudelaire eine Maske, „*unter der er, man darf sagen aus Scham, die überindividuelle Notwendigkeit seiner Lebensform, bis zu einem gewissen Grade auch seines Lebenslaufs zu verbergen versuchte*“¹⁷² – da er, wie sein geschätzter Barbey d'Aurevilly, häufig aufgrund seines verschwenderischen Lebensstils in Geldnot stand. Erbe erklärt aber zum Teil die strittige Frage nach der Authentizität des Dandys, indem er den Dandysmus, trotz seiner oft karikaturalen Aspekten, als Phänomen beschreibt, das aus tiefsinnigen Überzeugungen entspringt.¹⁷³ Barbey aber fasst konkreter als Baudelaire zusammen, was der Dandy ist. Während sich Baudelaire mehr auf Chateaubriand als Vater des Dandysmus (mit vornehmen Vorreitern wie Joseph de Maistre, Paul de Molènes und Giuseppe Ferrari) bezog¹⁷⁴, versucht Barbey eine "anglophilere" Genealogie des Dandysmus (erfolgreich) zu fixieren. Aber vor allem betont er den Charakter der Revolte des Dandys, ein Aspekt, der bei keinem anderen Theoretiker des Dandysmus eine solche Resonanz gleichermaßen bekommt:

„Statt ein Vehikel für den sozialen Aufstieg stellt der Dandysmus bei Barbey eine ästhetische und philosophische Revolte dar. Diese spricht nicht den aristokratischen und auf seine Privilegien bedachten Müßiggänger oder den bürgerlichen Parvenu, sondern in erster Linie den der modernen Industriegesellschaft entfremdeten Intellektuellen und Künstler an“.¹⁷⁵

Barbey wurde schließlich von Baudelaire als *homme du monde* und Dandy zugleich gesehen. Ihm gefiel vor allem sein breites Wissen und "Nicht-Spezialistentum".¹⁷⁶ Der Spezialist sei der Erzfeind eines Dandys, der Streber seine Nemesis. Die Überlegenheit des Dandys verschmelzt die Eigenschaften des *honnête homme* mit der *allseitigen Bildung*.¹⁷⁷ Der Geist eines

¹⁷¹ vgl. Ihrig (1988), S. 162.

¹⁷² Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Benjamin [Band 5] (1974), S. 402.

¹⁷³ vgl. Erbe (2002), S. 190.

¹⁷⁴ vgl. Erbe (2002), S. 187–188.

¹⁷⁵ Rossbach (2002), S. 24.

¹⁷⁶ vgl. Erbe (2002), S. 188.

¹⁷⁷ vgl. Erbe (2002), S. 189.

Dandys bewahrt sich vor der bürgerlichen Arbeitsethik mit einer konstanten Ausübung der Müße, die wiederum Folge einer Dilettanten-Einstellung ist.

Der Dilettantismus stellt ein wichtiges, finales Stück dar, um den Versuch Schaukals der Einbürgerung des literarischen und literarisierten Dandys in die österreichische Literatur zu begründen, aber auch als Voraussetzung für das Verständnis der Verachtung aller Dandys für die Spezialisten, die als Leibeigenen gesehen werden:

*„Mann von Welt, das heißt ein Mann der ganzen Welt, ein Mann, der die Welt versteht und die geheimnisvollen tieferen Gründe all ihrer Sitten und Gebräuche begreift; Künstler, das heißt Spezialist, ein Mann, der mit seinen Malutensilien so verhaftet ist wie der Leibeigene mit der Scholle. [Den Mann von Welt Constantin Guy, Anm.] interessiert die ganze Welt; er möchte alles erfahren, verstehen, schätzen, was sich auf der Oberfläche unseres Sphäroids ereignet“.*¹⁷⁸

Bevor wir uns diesem fehlenden Merkmal, dem Dilettantismus, näher widmen können, sollen wir dem Dandy noch in seine letzte Reise folgen: Nicht nur zurück ins Herkunftsland England, sondern auch nach seinem Verschwinden von der französischen Bühne.

1.4 - Der dekadente Dandy

1.4.1 - Kult der Kälte und künstliche Paradiese

Die Geschichte der Fortsetzung des Dandytumes geht Hand in Hand mit dessen Rezeption des Geschmacks der jeweiligen Epoche, in der es bestand – jeder Dandy ist, *en fin de compte*, Kind seiner Zeit. Die Überlegung jeder Generation späterer Dandys stützte sich auf Vorreiter, die Sitten anderer Zeiten und Lagen widerstanden haben.¹⁷⁹ Jede Dandy-Figur hatte es schwer, vom idealen Bild zur Immanenz der eigenen Zeit durchzukommen. Man kann deshalb den Dandy nur im Hinblick auf seine Generation betrachten, wie weit oder eben wie er das Brummell-Vorbild verarbeitet hat.

Die Dekadenz stellte genau diesen Generationssprung dar. Eine spätere Erscheinung ästhetisierender Menschen, die auf den Überlegungen Baudelaires und Barbeyss beruht, war der *décadent* und seine Verkleidung als *décadent*-Dandy. Dieser "letzte Dandy" (wir benutzen

¹⁷⁸ Baudelaire (1989), S. 219.

¹⁷⁹ vgl. Mann (1962), S. 57.

das Adjektiv ‚letzter‘ nur im Hinblick auf das lange Jahrhundert, nachdem es nicht mehr möglich ist, über Brummell-hafte Dandys zu reden¹⁸⁰) bringt alle früheren Merkmale zur Vollkommenheit und Synthese, die für diesen Menschentypus theoretisiert worden sind. Es handelt sich um einen Spättypus, der dem alten (durch Barbey rezipierten) Brummell gleichzeitig nah und fern steht. Einerseits erbt er seine Revolte, das Prinzip der Originalität in Bezug auf die schöpferische Kraft des Dichters, seine kühne Autonomie und seine aristokratische Pose; andererseits stellt er sich in Gestalt eines modernen, neu erdachten Stoikers dar. Dem Décadent ist bewusst, dass die Kunst und der Dichter keinen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft mehr haben. Vor allem hasst der Décadent, wie sein Vorreiter Baudelaire, die Idee des Fortschritts:

*„Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît... Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les lieux que lui imposait l'amour de beau... Cette infatuation est le diagnostique d'une décadence déjà trop visible“.*¹⁸¹

Das ist, was die zwei Erscheinungen Dandy und Décadent gemeinsam haben: ihre leidende Verfassung in der modernen Epoche und ihr Versuch, dieser durch die eigenen ästhetischen Neigungen zu entkommen.¹⁸² Das löst im Décadent Pessimismus und Nervosität aus. Seine Haltung ist mehr denn je, ähnlich wie bei dem Dandy, eine Maske geworden; seine Kälte hat sich gesteigert und wird als Mittel zur Selbstbehauptung benutzt.¹⁸³ Später wird man dieses Phänomen, mit den Wörtern von Hiltrud Gnüg, „Kult der Kälte“ nennen:

„Sein Prinzip ist es, um jeden Preis ruhig, unbeweglich zu bleiben, das Leben nicht in sich eingreifen zu lassen, nicht in das Leben einzugreifen; jenes Prinzip, das als Nil admirari zu den zentralen Grundsätzen des Dandytums gehört. Brum-

¹⁸⁰ vgl. Tietenberg (2013), S. 170.

¹⁸¹ zit. nach Koppen (1973), S. 27–28.

¹⁸² vgl. Schickedanz (2000), S. 126.

¹⁸³ vgl. Gnüg (1988), S. 39.

mell hat dieses Prinzip zuerst zur Wirksamkeit erhoben und es zum unerschütterlichen Grundsatz des Dandytums überhaupt gemacht“.¹⁸⁴

Die Unterschiede zwischen Dandy und Décadent sind zwar sehr subtil aber konnten noch zur Zeit Baudelaires bemerkt werden – obwohl sich bereits bei Baudelaire die Begriffe Dandysmus und *décadence* einander semantisch überlappten.¹⁸⁵ Gnüg stellt des Dandys und des Décadent Attitüde dem Schönen gegenüber und deren Zugehörigkeit zweier verschiedenen Generationen als Unterschied fest:

„Der passive Décadent als Nachfahr des Dandys ist wie dieser Ästhet und kultiviert einen spirituellen Selbstentwurf, aber im Rückzug auf seine Innerlichkeit, auf den Sensualismus seiner Stimmungen, benutzt er die Kunst als Surrogat für das Leben, löst sie aus ihrem Spannungsfeld, verdinglicht sie zu Kulturobjekten!“¹⁸⁶

Vorbild dieser Art Décadent ist der Herzog Jean Des Esseintes, Hauptfigur (oder, besser gesagt, einzelne Figur) von ‚Au rebours‘ (dt. ‚Gegen den Strich‘) von Huysmans. 1884 erstveröffentlicht, bezog sich dieser Roman auf eine Generation Dandys und Décadents, die erst nach Baudelaire zur Geltung kam. Bei diesem, dank gegenwärtiger Vorbilder wie der neue König der Pariser Salondandys, der Graf von Montesquiou-Fezensac, werden Dandysmus und Décadence fast ununterscheidbar. Vor allem ist der Geschmack für die Künstlichkeit, für das Artifizielle, das neue Paradigma des Fin de Siècle: Der Anti-Held von Huysmans ist die lebendige Antithese des bürgerlichen Ideals¹⁸⁷ und sein Hermetismus beruht, nach dem Vorbild der ‚Paradis artificiels‘ Baudelaires aber auch anderer *poètes maudits* wie Verlaine und Mallarmé, auf einem Bedürfnis nach Einsamkeit und Flucht in andere Orten der Imagination mittels halluzinatorischer Substanzen.¹⁸⁸

Diese starke Abgrenzung von äußerer (der Natur) und innerer Welt bei Huysmans und bei bereits erwähnten Poeten der Dekadenz, die selbst zum Katholizismus neigende oder von ihm überzeugte waren, beruft sich laut Niklaus Largier in ‚Die Kunst des Begehrens‘ auf dem

¹⁸⁴ Gnüg (1988), S. 40.

¹⁸⁵ Tietenberg (2013), S. 170.

¹⁸⁶ Gnüg (1988), S. 290.

¹⁸⁷ vgl. Koppen (1973), S. 39.

¹⁸⁸ vgl. Schickedanz (2000), S. 130.

mittelalterlichen, dualistischen Weltmodell, das dem Gläubigen oder, besser gesagt, dem Asketen ermöglichte, die natürliche Welt geistig in eine akzeptable zu transfigurieren.¹⁸⁹ Diese Praxis stimuliere, so Largier, die Entwicklung sinnlicher Wahrnehmung, hauptsächlich mittels evozierender Bilder.¹⁹⁰ Diese Bilder werden beim Décadent durch Konsum von Halluzinogenen evoziert, und vereinen das Künstlerische mit der Kunst. *Art pour l'art* bedient die Konstruktion künstlicher Wahrnehmungsräume, um die kontaminierte Natur herauszufordern. Huysmans Décadent führe deswegen einen Kampf gegen die Natur. Allerdings bleibt laut Gnüg der klassische Dandy weiterhin davon entfernt, der Vorahne der Décadents zu werden, weil er das *art pour l'art* nicht nur auslebt, wie der Décadent, sondern auch zugunsten der eigenen Performance in der Gesellschaft ausnutzt:

*„Der 'klassische' Dandy [...], auch voll Langeweile ob der Mediokrität seiner Zeit bedroht, stellt sich ihrer Herausforderung und macht seinen Dégoût produktiv in künstlerischen Gegenentwürfen und/oder in einem gesellschaftsbezogenen Lebensstil, der mit Witz, Ironie, brillanter Impertinenz mit den Erwartungen und Normen eben dieser Gesellschaft spielt, der seinen Geist am Widerständigen schärft. Der Dandy ist Ästhet, der passive Décadent Ästhetizist“.*¹⁹¹

Noch ein besonderes Merkmal, anders als das gesteigerte Artifizielle, wird im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jh. fixes Attribut der Dandys und der Décadents: die Blässe. Diese ist bereits auf Byron zurückzuführen, da er sie schon als Teil seiner körperlichen Verfassung aufwies. Ebenfalls galt er als erster Epigone des *parêtre*, und wurde durch seine zweideutige Verkörperung eines Dandys, entweder im Leben oder durch Wechselwirkungen zwischen Autor und Charakteren in der Fiktion, mit blassem Erscheinen wahrgenommen. Byron ist ferner auch die erste Personifizierung eines *romantic-look*, was von seinen zahlreichen Gemälden bestätigt wird.¹⁹² Kult der Kälte und Blässe gehen leicht Hand in Hand zusammen, und beide gehen von der Selbstinszenierung Byrons als diätbewussten und satanistischen Weltmenschen aus:

¹⁸⁹ vgl. Largier (2007), S. 30.

¹⁹⁰ vgl. Largier (2007), S. 31.

¹⁹¹ Largier (2007), S. 291.

¹⁹² vgl. Hörner (2008), S. 140.

„Dass die Blässe auf die durch strenge Diät und Abführmittel ausgelöste Blutarmut zurückzuführen ist, wird vom Mythos von Byrons Enthaltensamkeit bestätigt, der in der populären, von Samuel Rogers verbreiteten Anekdote illustriert wird, nach der Byron von Rogers zum Essen eingeladen wurde, die Suppe, den Fisch, das Lamm und den Wein ablehnte und nach trockenen Keksen und Soda verlangt. [...] Der Gegensatz zwischen asketischer Diät und satanisch-dandystischem Salon-Leben entspricht Byrons doppelter Selbstinszenierung und unterstreicht das Verhängnisvolle von Byrons Selbstgeißelung“.¹⁹³

„*Ill dressed garçon*“¹⁹⁴ ist eine der besten Definitionen der Kälte und des krankhaften Nimbus eines Dandys. Chateaubriand kondensierte 1822 bereits dieses Erscheinungsbild, in Anbetracht der neuen literarischen Tendenzen aus England, indem er den blassen und kalten Geist eines Modemenschen aus der Zeit und dem Milieu Byrons betonte:

„Le fashionable devait offrir au premier coup d'œil un homme malheureux et malade [...] mèche de cheveux au vent, regard profond, sublime, égaré et fatal, lèvres contractées en dédain de l'espèce humaine; cœur ennuyé, byronien, noyé dans le dégoût et le mystère de l'être“.¹⁹⁵

Die Kälte soll in letzter Instanz der Abgrenzung von der Natur dienen, eine starke Affektkontrolle vermitteln, die nicht natürlichen sondern geistigen Ursprung besitzt. Das Schöne und Gute seien das Ergebnis einer Selbstreflexion und können nicht von der natürlichen Welt stammen.¹⁹⁶ Dies führte oftmals zu einem Lob des Schminkens bei den Dandys, die gerne gegen den Strich der natürlichen Welt strömten.¹⁹⁷ Aber wir können uns noch trauen, die These zu postulieren, dass der kranke romantische Look, die Liebe für die Blässe und das Lob für die Maske die Enthüllung einer Authentizität darstellen, die sich die Dandys, aufgrund der eigenen Prinzipien, nicht als solche präsentieren dürfen.

Diese Charakteristika verraten nicht nur den primitiven, romantischen Weltschmerz der Dandys, sondern auch ihren *mal de siècle*, der der Langeweile zugrunde liegt, und dem

¹⁹³ Hörner (2008), S. 140–141.

¹⁹⁴ Schickedanz (2000), S. 89.

¹⁹⁵ Chateaubriand (1910), S. 237.

¹⁹⁶ vgl. Tietenberg (2013), 164.

¹⁹⁷ vgl. Tietenberg (2013), 164.

Gefühl, gegen dem Ende des Jahrhunderts, dass eine Epoche des Verfalls sich annäherte. Dies hat zwei Begründungen: einerseits die Erschöpfung der Ästhetizisten, deren Verherrlichung der Kunst laut Ralph-Reiner Wuthenow bereits der pessimistischen und geistig anstrengenden Voraussetzung vorlag, im Namen eines unerreichbaren Ideals dem Leben und der Welt einen neuen Sinn geben zu müssen¹⁹⁸; andererseits die Desillusionierung, die der Wirtschaftskrise 1873 folgte, und die das Ende des Fortschrittsoptimismus und Positivismus der ersten liberalen Epoche bedeutete.¹⁹⁹ Wolfdietrich Rasch bestätigt diese Annahme in ‚Die literarische Dekadenz‘ insofern als die Dekadenz, lies der Verfall, als Epochenschicksal von deren Zeitgenossen wahrgenommen wurde.²⁰⁰ Diese Wahrnehmung fand letztendlich im ‚Bildnis des Dorian Gray‘ Resonanz:

„»Fin de siècle«, murmelte Lord Henry.
»Fin du globe«, antwortete die Gastgeberin.
»Ich wollte, es wäre fin du globe«, sagte Dorian seufzend; »das Leben ist eine große Enttäuschung«.“²⁰¹

1.4.2 - Der Schwanengesang Wildes: die Notwendigkeit des Scheiterns

Die ultimative Dandy-Erscheinung des *décadence*-Typus ist Oscar Wilde, der bis heute als bekanntester Dandy aller Zeiten gilt, wahrscheinlich aufgrund seiner wieder erhaltenen Popularität im Rahmen der Pop-Kultur. Wilde wurde bekannt in einer Zeit, in der der englische Adel, so wie in Frankreich nach 1871, seine Prominenz und Macht endgültig verlor.²⁰² Wie wir bereits bezüglich Frankreichs gesehen haben, sind unter diesen Bedingungen Brummell'sche Dandys nicht mehr möglich. Stattdessen entstehen Dandys, deren Revolte sich gegen die nivellierende Gesellschaft der Neureichen richtet. In der Spur der Tradition der *fashionable novels* und der Konversationskünste seines Vorgängers Brummell, stilisierte sich Wilde als Dandy-Dichter der letzten Dandy-Generation (oder *Tragic Generation*, wie Yeats

¹⁹⁸ vgl. Wuthenow (1978), S. 36.

¹⁹⁹ vgl. Tietenberg (2013), S. 182.

²⁰⁰ vgl. Rasch (1986), S. 110.

²⁰¹ Wilde (2009), S. 38.

²⁰² vgl. Erbe (2002), S. 193.

sie bezeichnete²⁰³) und etablierte sich rasend schnell in der Londoner Club-Gesellschaft. Er ironisierte noch vehementer über seine Dandy-Rolle, spielte mit den prüden Sitten der Viktorianischen Zeit, verschmolz miteinander gelebtes, idealisiertes und fikionalisiertes Dandytum und stellte sich als Gesamtkunstwerk zur Schau wie kein anderer Dandy vor ihm.²⁰⁴ Das Gebot Baudelaires, von sich selbst ein Kunstwerk zu machen, ist durch ihn zur höchsten Anwendung gebracht worden.

Wir sollten aber weder seine Herkunft noch die theoretische Verankerung seines Dandysmus vergessen. Obwohl gewissermaßen angewidert von der bürgerlichen Gesellschaft – wahrscheinlich mehr aufgrund der Viktorianischen Sitten, die ihm das Ausleben seiner Geschlechtsorientierung verweigerten – stammte Wilde aus einer gutbürgerlichen Familie Dublins (sein Vater war Arzt und erhielt einige Jahre nach der Geburt Wildes einen Adelstitel, seine Mutter eine Dichterin und Salonführerin). Wilde war deswegen ein Parvenü²⁰⁵, und hätte in die geistige Revolte Barbeyss nicht zu allem Rechte einen Platz finden können. Aber diese Revolte war auch der implizite Charakter allen Dandytums in Frankreich, und weichte darum vom Englischen deutlich ab.

Viel wichtiger als die Kultur des Selbst und die geistige Reflexivität war in England das rein Performative an dem Dandy, die gespitzte Rhetorik, der Humor, der dem *génie* des Landes gehört, und die Überlegtheit der Kleidung. Er etablierte sich in England sehr schnell als neuer König der Mode seiner Zeit, ein Geschmack, den er während seiner Studienjahre am Trinity College in Dublin und am Magdalen College in Oxford entwickelt hatte.²⁰⁶ Während seiner Reise in die Vereinigten Staaten 1882 zwecks selbstdeklarerter Erweckung des Schönheitssinn der Amerikaner, als sein Ruhm schon etabliert war, erklärte er dem *New York Daily Tribune*, „die Essenz guter Kleidung ist perfekte Übereinstimmung“.²⁰⁷ Jedoch, wie Günter Erbe betont, blieb der Einfluss Wildes auf die Herrenmode gering²⁰⁸: zu außenseitig waren sein Glockenmantel aus Pelz, seine höfischen Kostüme und seine Seidenstrümpfe, zu unkon-

²⁰³ vgl. Schickedanz (2000), S. 217.

²⁰⁴ vgl. Tietenberg (2013), S. 202.

²⁰⁵ vgl. Erbe (2002), S. 218.

²⁰⁶ vgl. Erbe (2002), S. 218.

²⁰⁷ zitiert nach Erbe (2002), S. 222.

²⁰⁸ vgl. Erbe (2002), S. 224.

ventionell seine langen Haare. Der ästhetisierte Künstlerdandy des Fin de Siècle hatte in der Tat schon seine Wirkungskraft verloren oder wurde diese sehr beschränkt. Bereits der Einfluss von Gautiers roter Weste blieb auf das Milieu der Bohème eingeschränkt, und die altmodischen Kleidungsstücke Barbeys und Baudelaires blieben ephemere Erscheinungen. Ganz anders war die Behauptung der Devise der klassischen Dandys der Regency Zeit und der Restauration: Brummells gestärkte Krawatte, der Paleot von d'Orsay und die lose im Wind Halsbinde Byrons hinterließen klare Spuren in der Geschichte der Mode.²⁰⁹

Nichtsdestotrotz fasste niemand anderer in sich selber die Erfahrung und den "sonderbaren Gang" der Dandys aller Zeiten zusammen wie Wilde das tat. Das Motiv der Maske fand bei ihm ebenfalls in seinen berühmtesten Aphorismen²¹⁰ Platz. Erbe merkt jedenfalls noch an, dass der Typus Wilde, der hauptsächlich auf Hedonismus beruhte, sich vom Typus Baudelaires und Barbeys unterschied.²¹¹ Der brisante Aufstieg Wildes als Dandy ist ebenfalls laut Erbe damit zu begründen, weil es der Etikette weniger widersprach als in Frankreich für die französischen Dandys (erinnern wir uns daran: der Dandy spielt mit der Etikette, er lacht über die Gesellschaft, aber braucht sie ebenso als Publikum). Tatsächlich hatte die englische Herrscherklasse bereits einen etablierten *goût* für „[...] Nonsense und Absurditäten. Wilde schmeichelte der Aristokratie und trat als Possenreißer auf“.²¹² Viel abstoßender wirkte Wildes Aussehen in Frankreich, wo er an den Balzacschen Dandy erinnerte und sogar von etablierten Dandys wie Monstesquiou vermieden wurde. Jenseits davon machte sein Streben, als *homme de lettres* vor dem französischen Publikum wahrgenommen zu werden, einen besseren Eindruck.²¹³ Der frühere Dandy, der nur mit Aussehen und Konversationskunst für Sensation in Amerika sorgte, musste sich mit Intellekt und Feder bewaffnen, um in Paris Erfolg zu erlangen.²¹⁴ In dieser Phase seiner Existenz wurden nicht nur seine Haare kürzer sondern auch seine Entfernung von den ästhetischen Prämissen der *décadence*.

²⁰⁹ vgl. Erbe (2002), S. 224.

²¹⁰ „Der Mensch ist am Wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske und er wird die Wahrheit sagen“, zit. nach Wilde, Oscar: Der Kritiker als Künstler. In: Wilde (1982) [Band 7], S. 127.

²¹¹ vgl. Erbe (2002), S. 218.

²¹² Erbe (2002), S. 221.

²¹³ vgl. Erbe (2002), S. 225

²¹⁴ vgl. Erbe (2002), S. 225

Der frühere Dandy-Wilde war eigentlich meistens von ‚The Renaissance. Studies in Art and Poetry‘ von Walter Pater beeinflusst²¹⁵, ein Meilenstein des dekadenten Denkens, dank der idiosynkratischen und impressionistischen Ansichten des Autors, der Lebenssaft einer neuen Generation englischer Studenten und Künstler (denken wir an die Präraffaeliten), gab und Anlass für die Entwicklung bahnbrechender neuer Künste und Stilrichtungen war. Der mittlere Wilde war aber der Bewunderer von ‚Au rebours‘ Huysmans und dessen Artifizien und Künstlichen.²¹⁶ Sechs Jahre später erschien das ‚Portrait‘, das stark auf Huysmans Vorbild beruhte und es zusammen mit Elementen des Fantastischen und des Satanischen brachte. ‚Au rebours‘ war ebenfalls das Buch, das den Geist des jungen Dorian Gray vergiftet. Zu dieser Zeit war Wilde ein (nicht aus Geldnot, trotz Bestehens der Not, sondern aus Liebe) verheirateter Mann, der als Gentleman mit Dandy-Flair auftrat.²¹⁷

Nicht nur brachte ihm diese Milderung seiner ästhetischen Exzesse die Sympathie eines breiteren Publikums und erfüllte seinen Wunsch, dass seine Kunst ernst genommen werde, sondern auch die Herausgabe im Jänner 1889 seines Essays ‚The Decay of Lying: A Dialogue‘, in dem er einen vehementen Anschlag auf den literarischen Realismus führt und sich zum Prinzip des *art pour l'art* bekennt: der Kunst Ziel sei nicht die einfache Wahrheit sondern die Schönheit; und der Lügner, hier mit dem Künstler symbolisiert, zielt Bezauberung beim Leser ab.²¹⁸ „Wahrheit sei einzig und allein eine Frage des Stils. Das Leben ahme die Kunst weit mehr nach als die Kunst das Leben. So gesehen könne das Leben selbst die Gestalt eines Kunstwerks annehmen, wenn man es strengen ästhetischen Formprinzipien unterwerfe.“²¹⁹

Wilde untermauert diese finale Annahme des Prinzips *art pour l'art* im berühmtesten, letzten Satz der Vorrede des ‚Portrait‘: „All art is useless“. Dennoch bemerkt Anne Kristin Tietenberg an mehreren Stellen in ‚Dandy als Grenzgänger der Moderne‘, dass die Versuche, diese Prinzipien einzuhalten, sowohl im empirischen als auch im literarischen Dandytum oft zum Scheitern verurteilt waren.²²⁰ Des Esseintes in ‚Au rebours‘ wie Gray oder Lord Henry

²¹⁵ vgl. Kunz (1997), S. 223.

²¹⁶ vgl. Kunz (1997), S. 223.

²¹⁷ vgl. Kunz (1997), S. 226.

²¹⁸ vgl. Kunz (1997), S. 226–227.

²¹⁹ Kunz (1997), S. 227.

²²⁰ siehe in Tietenberg (2013), S.163, 205, 208–209.

im ‚Portrait‘ mögen des Weiteren keine Literarisierung klassischer Dandyfiguren darstellen, sondern vielmehr deren Variationen und schlussendlich die Verzerrung deren theoretischen Prinzipien.²²¹

*„In Gegen den Strich geschieht dies gewissermaßen in der Nachfolge einer dandyhaften Selbststilisierungspraxis, die sich für den Protagonisten als unzureichende Krisenbewältigungsstrategie entpuppt hat. Eine verlockende Alternative vermutet Des Esseintes, der als Hybridtypus des Fin de Siècle dandyhafte, dekadente und dilettantische Züge in sich vereint, in der Inszenierung seiner Umgebung“.*²²²

Das könnte wohl die allerletzte Konsequenz der vom Brummell'schen Abstand und Unauffälligen abgekoppelten und durch übermenschliche Anstrengung gekennzeichneten, übergetriebenen Ästhetisierung des letzten Dandys, nun *décadent*, sein: das Scheitern. Die Dekadenz zeigt die Grenze des Dandys und die Unzulänglichkeit seiner Maxime auf, insofern als er Opfer seines ästhetisierenden Antriebs wird. Wenig Zeit musste vergehen, bevor Wilde durch den ‚Fall Wilde‘ von der Bühne abrupt abtreten musste, um wie sein berühmtester Charakter sein Leben zu enden. Huysmans hätte, laut der Kritiker nach Erscheinung seines Dekadenz-Romans, nur Freitod begehen oder konvertieren können. Er konvertierte schließlich zum Katholizismus, so wie sich sein Des Esseintes zuletzt an Gott wandte, und somit setzte er seinem Ästhetizismus ein Ende. Oscar Wilde, in der Ironie des Schicksals, fand kurz vor seinem Tod im Jahre 1900 ebenfalls Erlösung in seiner Konversion zum Katholizismus, und zuletzt auch sein ehemaliger Liebhaber Lord Alfred Douglas. Der endgültige Untergang des Dandyismus, sowohl des empirischen als auch literarischen und literarisierten, wird im 20. Jh. folgen: das Scheitern an dessen Umsetzung, der Verlust des Heiligenseins und die technische Reproduzierbarkeit der Kunst seien die Ursachen.²²³ Somit markiert der Tod Wildes symbolisch nicht nur den Beginn einer neuen Epoche, sondern auch und vor allem das Ende der gol-

²²¹ vgl. Tietenberg (2013), S. 205.

²²² Tietenberg (2013), S. 205.

²²³ vgl. Gnüg (1988), S. 320.

denen Zeit des Dandytums oder der so genannten *Yellow Nineties*, der endgültige Abschluss des langen Romantizismus' und der Beginn der Moderne *tout court*.²²⁴

Das Scheitern des Dandys hält Tietenberg, nach dem Vorbild der Ironie Baudelaires, für notwendig, weil es genau Teil der dandystischen Erfahrung ist. Der Dandy, der an seinem Dandy-Sein nicht scheitert, sei keiner.²²⁵

*„Mit dem Diktat der ununterbrochenen "Erhabenheit" und Affektkontrolle sowie seiner "Doktrin der Eleganz und der Originalität" entwirft er [Baudelaire, Anm.] ein unerreichbares Ideal, das als Aspiration gedacht werden muss“.*²²⁶

Die Doktrin des Dandysmus bedeutet in diesem Hinblick Utopie, Grund zum zielgerichteten (An)streben, *pardonnez l'ironie*, nach einem schicksalhaften Reüssieren durch das Scheitern.

*„Die Vertreter der Décadence, die in der hochzivilisierten und -industriellen Gesellschaft jegliche rein sinnliche Wahrnehmung oder Betätigung durch den Primat des Nützlichkeitsdenkens unterdrückt sahen, hielten dieser Entwicklung die ebenso einseitige und bis ins Extrem betriebene Betonung der schöpferischen Phantasie entgegen, die nicht nur den Verstand, sondern auch jedes von urmenschlichen Trieben bestimmte Handeln von vornherein ausschloß. Diese beiden extremen Antagonismen enden jedoch letztendlich in einer Sackgasse, aus der allein ein Kompromiß zwischen beiden Anschauungen herausführen kann“.*²²⁷

In den vorigen Seiten haben wir die verschiedensten Beispiele des Anstiegs und Absturzes des Dandys, sowohl empirisch als auch literarisch, zu erklären versucht. Die Vielfalt der Wege zum Ziel deuten dennoch darauf hin, dass der Dandysmus sich sicher nie in eine organisierte Bewegung, verschweige denn Religion, organisieren konnte. Es mögen einige posthume Propheten und Hochpriester gegeben haben, aber eine so viel auf dem Ich konzentrierte Art der Existenz kann und darf nur in individueller Form ausgelebt, inszeniert und mystifiziert werden. Im Endeffekt ist der Dandy so schwellenhaft und facettenreich wie kaum eine andere Art

²²⁴ vgl. Schickedanz (2000), S. 216–217.

²²⁵ vgl. Tietenberg (2013), S. 163.

²²⁶ Tietenberg (2013), S. 163.

²²⁷ Kunz (1997), S. 189.

Weltcharakter. Die treffendste Weise, ihn zu beschreiben, fand Richard von Schaukal, als er den Dandy eine „*aus hundert Flächen sich komponierende Rundheit*“ definierte.²²⁸

Intermezzo - Der Dilettantismus-Begriff

Das Wort ‚Dilettant‘ wurde ursprünglich aus dem it. *dilettante* im Zuge der Renaissance entlehnt, wessen Bedeutung dt. ‘Mann des Vergnügens’ oder ‘Genussmensch’ entsprach. Der Begriff wurde ebenfalls vom französischen *amateur* in die deutsche Sprache eingebürgert, das eine Doublette von it. *dilettante* darstellt. Der schlechte Ruf, den der Begriff ‚Dilettant‘ in der deutschen Sprache besitzt ist meistens mit der kurzen Schrift von Goethe und Schiller ‚Über den Dilettantismus‘ zu begründen, die 1799 erschien. Sie werfen dem Dilettanten vor, „*Pfuscher*“ zu sein und der Kunstproduktion zu schaden.²²⁹ Der Theoretiker der Wiener Moderne und des ‚Jungen Wiens‘ (nicht zu subtiler Referenz auf die *Jeunes-France*) Hermann Bahr hat auch wenige sanfte Wörter dem Phänomen des Dilettantismus gewidmet, während er einerseits den Hass für die Natur der dilettantischen *Décadents* darlegt und andererseits ihre künstlerischen Fähigkeiten kleinredet. Erstens werden *Décadents* wie Montesquieu in der Schrift ‚*Décadence und Dilettantismus*‘ für Laien erklärt, die viel mehr Lust auf Nehmen als Geben haben.²³⁰ Zweitens, gegen Ende, als Künstler aberkannt:

„*So fühlen die Décadenten, daß Kunst nicht Natur, aber daß doch ohne Natur erst recht keine Kunst ist. Das ist das Dilemma. Es ist das Dilemma aller Dilettanten. Wenn der Dilettant die Natur wählt, vermag er immer nur eine zweite Natur zu geben; er kann nur öffnen. Wenn der Dilettant die Natur meidet, muß er sich ins Leere verlieren; er wird sich höchstens erinnern. [...] Die Décadence der Montesquieu und Wilde ist eine Ausflucht von Dilettanten, die ein rechtes Gefühl der Kunst, aber die schöpferische Kraft der Künstler nicht haben*“.²³¹

In ‚*Fin de Siècle*‘ kommentiert Jens Malte Fischer des Weiteren, dass der Dilettant den naiven Ehrgeiz derjenigen besitzt, die sich im *Fin de Siècle* eingebildet hatten, als ästhetisie-

²²⁸ Schaukal (2013), S. 19.

²²⁹ vgl. Goethe, Johann Wolfgang von ; Schiller, Friedrich: Über den Dilettantismus. In Wiese (1963), S. 61.

²³⁰ vgl. Bahr, Hermann: *Décadence und Dilettantismus*, S. 234–248. In: Wunberg (1981), S. 235.

²³¹ Bahr, Hermann: *Décadence und Dilettantismus*, S. 234–248. In: Wunberg (1981), S. 238.

rende Décadents sowohl das Leben als auch die Kunst bewältigen zu können, aber keines davon in den Griff bekommt und stattdessen daran scheitert.²³² Er nennt negative Züge von (literarischen) Dilettanten bei „*Siegmund Aarenhold in Wälsungeblut, bei den Helden der Guten Schule Bahrs, bei Hofmannsthals Claudio, beim frühen Heinrich Mann, bei Richard Schaukals Andreas von Balthesser und anderen*“.²³³ Die Dandys seien viel mehr als reine Dilettanten, da der Dilettantismus eine Haltung zur Kunst sei und der Dandysmus hingegen eine Haltung zum Leben. Die Dandys haben bereits das Lebensstadium des Dilettantismus hinter sich gelassen, weil der Dandy nicht mehr versuche, sich mit Vagheit auf den Antagonismus Kunst - Leben einzulassen, sondern weil er selbst künstlerische Schöpfung geworden sei.²³⁴ Vielmehr, deutet Fischer an, könne es literarische "Diledandys" existieren, aber in der Empirie nur Dandys oder Dilettanten und keine Verschmelzung davon.²³⁵ Dafür hält er Wagner, gleich wie Nietzsche ihn lobte, für einen beispielhaften Dilettanten mit genialen Zügen.²³⁶

Wie schon erwähnt, geht Baudelaire von den gleichen Prämissen des Dilettantismus wie die von Goethe und Schiller aus aber bewertet den Typus diametral gegensätzlich. Es sei der dilettantische Geist, der den Genuss des Dandys und seine schöpferischen Kapazitäten ermögliche. „Mann der Müße und der allseitigen Bildung“ bedeutet Opposition gegen den Spezialisten. Der Spezialist trat bei Baudelaire als Gegenfigur des Dandys auf, um einen neuen Künstler-Begriff zu schaffen.²³⁷ Der Dilettant sei laut Baudelaire der moderne Künstler, der in der Lage sei, Dinge wieder „*auf dem Papier entstehen zu lassen*“.²³⁸ Das widerspiegelt auch seine Verachtung für schulisch gebildete Künstler, die, anders als der Dilettant, nicht mehr in der Lage sind, mit der notwendigen Subjektivität das Flüchtige der Modernität, beziehungsweise ihre inhärente Zeitlichkeit zu begreifen.²³⁹

Die Umwertung des Dilettantismus-Begriffes von den französischen Theoretikern des Dandys stellt sich gegenüber den Bemühungen des 18. Jh., den Kunstliebhaber und die ambi-

²³² vgl. Fischer (1978), S. 70–71.

²³³ Fischer (1978), S. 69–70.

²³⁴ vgl. Fischer (1978), S. 70.

²³⁵ vgl. Fischer (1978), S. 69.

²³⁶ vgl. Fischer (1978), S. 69.

²³⁷ vgl. Tietenberg (2013), S. 191.

²³⁸ Tietenberg (2013), S. 191.

²³⁹ Tietenberg (2013), S. 191.

tionierten Laien vom echten "schulischen" Künstler zu trennen, oppositionell.²⁴⁰ Sichtbar ist auf den ersten Blick die Abgrenzung von der Konzeption Kants vom Geschmacksurteil, das einerseits für die subjektivsten aller Empfindungen wie Lust und Unlust verantwortlich sei, aber andererseits sich andererseits immer auf allgemeiner Gültigkeit und Anerkennung stütze.²⁴¹ Kant bindet somit Geschmack und gemeinschaftlichen Sinn zusammen und deutet darauf hin, dass diese Allgemeinheit der Urteilsbasis Bedingung für eine zwangsfreie Gesellschaft sei.²⁴² Das gilt aber nur in einem sehr vagen und idealen Gesellschaftsmodell, dessen Existenz von allen Seiten Einverständnis genießt. Diese Allgemeinheitsbedingung kann nicht vom Dilettanten getroffen werden, insoweit als er sich selbst als Dandy anerkennt und sich somit in direkten Widerstand seiner Gesellschaft und deren Universalprinzipien setzt.

Die Verschmelzung vom Dandy mit dem Dilettanten in den Flaneur verhalf dem Dandy selbst, einen stilistischen Sprung nach vorne zu machen. Der Flaneur stimmt mit dem neuen Weltmann überein und ästhetisiert die Welt, weil er sie wie ein Buffet wahrnimmt, wovon er alles nach eigener Sichtweise erfahren kann. Der Kantische Allgemeinsinn wird obsolet durch den Impressionismus des Dilettanten, nun Flaneur, der sein eigenes Empfinden ins Zentrum der Welt stellt. Die dandyhafte Haltung des Flaneurs, der die Welt beobachtet, sich selbst inszeniert, und letztlich sich selbst wie vor einem Spiegel reflektiert, erweckt bei uns das Motiv des selbstzentrierten Menschen, des Narzissten. Fünfzig Jahre später, mitten in der ästhetisierenden Vogue, rezipiert Hugo von Hofmannsthal die ästhetische Lehre des Dilettanten Baudelaire und äußert sich 1895 in einem Brief an den Kollegen Richard Beer-Hofmann, einen der Könige des österreichischen Symbolismus, mit diesen Worten:

„Ich glaub immer noch, daß ich im Stand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen. Wir sind zu kritisch um in einer Traumwelt zu leben, wie die Romantiker; mit unseren schweren Köpfen brechen wir immer durch das dünne Medium, wie schwere Reiter auf Moorboden. Es handelt sich freilich immer nur darum ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkin'sche Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selbst glaubt. Und dazu gehört ein Centrumsgefühl, ein Gefühl von Herrschaftlichkeit und Abhängigkeit, ein starkes Spüren der Ver-

²⁴⁰ vgl. Leistner, Simone: Dilettantismus (S. 63–87). In Barck (2000), S. 63.

²⁴¹ vgl. Scheible (1984), S. 9.

²⁴² vgl. Scheible (1984), S. 9.

gangenheit und der unendlichen gegenseitigen Durchdringung aller Dinge [...]
“²⁴³

Die Vorstellung einer sinnvollen Welt mit einem souveränen Subjekt, das in solcher geistig hingebauten Welt herrscht, stelle Scheible zufolge ein Manifest des Ästhetizismus und ein Mittel zur Heilung mit Hilfe der Kunst dar.²⁴⁴ Die Vorstellungskraft scheint insofern als Mittel zum Ziel eines *paradis artificiel* und der Dilettantismus als notwendige Haltung gegenüber der Welt zwecks einer ästhetischen Erfahrung derselben (siehe vorheriges Kapitel).

Der Dilettant fungiert darüber hinaus als Grenzgänger der Moderne und Bedeutungsbehälter von Begriffen wie Ästhetizismus, Narzissmus, Impressionismus, Solipsismus und Unrettbarkeit des Ichs – Begriffe, die auf eine kritische Auseinandersetzung mit der Moderne andeuten, und die am Ende des 19. Jh., im post-Liberalismus ernüchterten Europa und spezifisch für unsere Studie im Rahmen der Wiener Moderne, die Fin-de-Siècle-Sensibilität prägen werden. Deshalb vermuten wir, dass der Versuch, den Dandy in Wien einzuführen und womöglich einzubürgern, die höchsten Erfolgchancen gehabt hätte können, wenn der Dandy als Dilettant präsentiert worden wäre. Das ist ohnehin, was Richard von Schaukal mit der Veröffentlichung von ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten‘, sieben Jahre nach dem Tod Wildes und sieben vor dem Ende des "langen Jahrhunderts"²⁴⁵, versucht hatte.

2 - Der Dandy in Wien

Die Anfänge der deutschsprachigen Dandy Rezeption waren alles andere als positiv. In ‚Entartung. Erster und Zweiter Band‘ schrieb 1892 Max Nordau dem Dandy eine für die Narren typische Ich-Sucht, wohl eine Entartung zu, die ihn zu einem bösen Individualisten mache.²⁴⁶ Nicht seltsamerweise wurde der Dandy in Wien lange Zeit nicht willkommen geheißen. Das Wort ‚Dandy‘ selbst erscheint spät, 1860, für das erste Mal in einem Wörterbuch der

²⁴³ zit. nach Scheible (1984), S. 28–29.

²⁴⁴ vgl. Scheible (1984), S. 29.

²⁴⁵ siehe Definition von Eric Hobsbawm in ‚Das Zeitalter der Extreme‘.

²⁴⁶ vgl. Grundmann (2007), S. 7.

deutschen Sprache (herausgegeben von Daniel Sanders) und bleibt seitdem im deutschen Lexikon belegt, obwohl mit pejorativer Bedeutung („*Stutzer*“, „*Geck*“, „*Modenarr*“).²⁴⁷ Wir verweisen auch auf dem schlechten Kommentar, das der Fürst von Pückler-Muskau, obwohl selber Dilettant, Weltmann und Müßiggänger, von der Welt der englischen *fashionables* hinterließ.²⁴⁸ Krobb zufolge manifestiert sich das Interesse der deutschsprachigen Kritik für den Dandysmus in Schüben und Wellen²⁴⁹, und die Aufnahme dieses Phänomens sei lediglich dem Rezeptions- und Transferprozess der französischen und englischen Literatur der Moderne, vor allem einem Vermittlungsprozess über Zeit- und Sprachgrenzen, geschuldet.²⁵⁰

Unabdingbare Voraussetzungen für seine Erscheinung fielen später in Wien, München, Berlin als in anderen europäischen Metropolen, vor allem im Vergleich zu London und Paris. Die Modernität begann sich in Wien (oder, besser gesagt, wurde Wien modern²⁵¹) erst ab 1848 zu entwickeln, zur Blütezeit Baudelaires und nach derer Balzacs, mit der Errichtung einer liberalen Politik nach den Aufständen europäischen Maßes des gleichen Jahrs. Nach dem Kompromiss mit dem Königreich Ungarns, transformierte sich 1867 die Donaumonarchie in eine Doppelmonarchie und registrierte den unwiderstehlichen Aufstieg des Bürgertums und der Markt- und Profitgesellschaft. Der Aufbruch des Kapitalismus verändert die Sitten und die Werte wie kaum noch ein früheres Ereignis tat. Die Rede ist von „*fröhlicher Apokalypse*“ und „*Wert-Vakuum*“ bezüglich der Doppeldekade 1870 - 1890, „[...] *aber die waren hier eben die Backhendl- und nicht wie in Deutschland die Gründerzeit, und sie wurden daher so leicht genommen, wie es sich für ein Vakuum geziemt*“.²⁵² Eine echte industrielle Revolution entstand daraufhin in der Monarchie vor den 1850er Jahren nur in wenigen Fällen.

Dennoch nahm der Lebensraum des Dandy-Flaneurs ab dieser Dekade auch in Wien Gestalt an, mit Errichtung der und der Verbreitung der Kaffeehäusern. Mit der fatalen Kon-

²⁴⁷ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 76.

²⁴⁸ siehe im Paragraph 1.3.3.2.

²⁴⁹ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 77.

²⁵⁰ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 80.

²⁵¹ vgl. Karner (2019), S. 76–78.

²⁵² Broch, Hermann: Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880, S. 86–97. In: Wunberg (1981), S. 86.

klusion, dem Börsenkrach der Wiener Börse am 8. Mai 1873, begann auch die liberale und fortschrittsbegeisterte Phase der Monarchie und der Gründerzeit. Wien war aber nicht mehr ein provinzieller, mittelalterlicher und kleinräumiger Thronort, sondern eine moderne Metropole geworden. Weitere Schwierigkeiten für die Etablierung des Dandys in Wien waren aber noch zu lösen:

*„Neben der Dominanz eines literarischen Partikularismus verzögerte wohl auch das Vorherrschen einer klassisch-romantischen Auffassung von Subjekt und Individuation, von Künstlertum und Autorschaft das frühere Platzgreifen des Dandy-Typus; die Bildungsroman-Ideale der Authentizität und der Gemeinschaft ließen keinen Platz für die Dandy-Ästhetik der Künstlichkeit und der Verspottung übergreifender Werte“.*²⁵³

Der Versuch, den Dandy Wien vorzustellen, war deshalb von Anfang an eine Enterprise dubiosen Erfolges. Dieses Kapitel widmet sich der Untersuchung danach, wie der Dandy in der Gesellschaft der frohen Apokalypse und sein direkter Verwandter, der Décadent, seinen (kleinen) Platz fand, inwieweit er das tat und an welche kulturelle Strömungen, die in Wien schon herrschten, er sich anknüpfte.

2.1 - „Wie ich sehe“: Solipsismus, Impressionismus und die Grenzen des Ich

Die Umkehrung des Paradigmas Descartes „*Ich denke, also bin ich*“ bestimmte die philosophische Landschaft des Fin de Siècle – Wien war keine Ausnahme.²⁵⁴ Eine neue lyrische Sinnlichkeit fasste in der Stadt Fuß und die neuen poetischen Strömungen des französischen Symbolismus und der französischen Malerei verwehten seinen traditionalistischen Kulturraum mit einem dekadenten Sturm. Diese Umkehrung ist am besten im Essay ‚Fin de siècle‘ von Marie Herzfeld formuliert worden: „*Er fühlt, also ist er. Das übrige nur ein Schattenspiel seiner Seele, er die Quelle alles Seins, der Schöpfer seiner Welt, sein Gott, sein einziger Gott*“.²⁵⁵ Das Flüchtige an der Moderne veranlasst einen neuen skizzenhaften Blick auf

²⁵³ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 84.

²⁵⁴ vgl. Rovagnati (1994), S. 10.

²⁵⁵ Herzfeld, Marie: Fin de siècle, S. 260–265. In: Wunberg (1981), S. 262.

die Welt, der sich nicht mehr auf Universalwerte stützen kann. Der Beobachter, der bereits die Form des Flaneurs bei Baudelaire annahm, wird *incognito* schöpferisches Subjekt seiner Realität.

Der Wiener Theoretiker dieses Solipsismus wurde der Physiker und Philosoph Ernst Mach, der die subjektive Empfindung für das Bindeglied aller Bereiche des Wirklichen und Scheinbaren erklärt.²⁵⁶ In seinem bahnbrechenden Essay ‚Antimetaphysische Vorbemerkungen‘ stellt Mach fest:

*„Man pflegt in der populären Denk- und Redeweise der Wirklichkeit den Schein gegenüberzustellen. [...] Was berechtigt uns aber, eine Tatsache der andern gegenüber für Wirklichkeit zu erklären und die andere zum Schein herabzudrücken? In beiden Fällen liegen doch Tatsachen vor, welche eben verschieden bedingte, verschiedenartige Zusammenhänge der Elemente darstellen“.*²⁵⁷

Mach zufolge sei das Ich "unrettbar", denn „[d]ie Elemente bilden das Ich“²⁵⁸ und „der einfachen Wahrheit, welche sich aus der psychologischen Analyse ergibt, wird man sich auf die Dauer nicht verschließen können“.²⁵⁹ Er erklärt somit die müßige Rolle der Metaphysik und das Erlebnis der Einschließung von Welt und Ich in einer Masse von Empfindungen.²⁶⁰

Bahr rezipierte bald in seinem Artikel ‚Das unrettbare Ich‘ die Reichweite dieser Erkenntnis und argumentierte das Zusammenrinnen von Erscheinung ("Körper") und Empfindung ("Ich") in reinen Zusammenhängen von Elementen.²⁶¹ Es folgte eine pessimistische Annahme der neuen Bedingungen der Moderne, und zwar des Umsturzes der Götter durch die Vernunft und der Vernichtung des Konzepts der Wahrheit; an ihrer Stelle bleibe die Welt der Illusionen;²⁶² eine Haltung und Einstellung, die uns zweifellos an Des Esseintes erinnert und an die Subjektivierung der Welt der französischen *décadents*, in der die Wahrheit in einem

²⁵⁶ vgl. Berlage (1994), S. 25.

²⁵⁷ Mach, Ernst: Metaphysische Vorbemerkungen, S. 137–145. In: Wunberg (1981), S. 139.

²⁵⁸ Mach, Ernst: Metaphysische Vorbemerkungen, S. 137–145. In: Wunberg (1981), S. 141.

²⁵⁹ Mach, Ernst: Metaphysische Vorbemerkungen, S. 137–145. In: Wunberg (1981), S. 142.

²⁶⁰ vgl. Berlage (1994), S. 32.

²⁶¹ vgl. Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich, S. 147–148. In: Wunberg (1981), S. 147.

²⁶² vgl. Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich, S. 147–148. In: Wunberg (1981), S. 148.

geistigen (halluzinogenen) Raum sublimiert wird und der Kult des Schönen und der Kunst die eiteln Kategorien des Bürgertums ersetzt.

Illusion folgt im Wiener Fall der Desillusion. Das plötzliche Ende des universellen Realismus hinterließ lange Spuren im Wiener kulturellen Gewissen. Wie Iris Paetzke in ‚Erzählen in der Wiener Moderne‘ behauptet, sei diese Desillusionierung ein Zeichen der Epoche gewesen, „[d]er Mangel gemeinsamer Ideale, der Verlust eines sinnstiftenden Prinzips, welches [...] der individuellen Existenz erst Sinn und Einheit verleiht, die Auflösung des Ichs in eine Vielzahl disparater Kräfte“.²⁶³ Krobb fügt zudem hinzu, dass diese „Auflösung der Erfahrungswelt [mit der] Desintegration desjenigen gesellschaftlichen Konsenses, der gemeinhin mit dem Stichwort Liberalismus bezeichnet wird [, korrespondiert]“.²⁶⁴ In diesem historischen Rahmen koppelt sich die kulturelle Landschaft Wiens an die Motive der Dekadenz an, die wir im vorigen Kapitel erforscht haben. *Fin de siècle* oder *fin du monde*, der Geschmack der jungen Wiener Décadents, den ersten Rezipienten des Symbolismus in der Habsburgischen Hauptstadt, war wie ihre französische Pendant zum Kult der Kälte, der Faszination für das Schöne aber auch Satanische und Krankhafte, dem *air maudit*, der Erschöpfung der Sinne und des Geistes nicht weniger neigend. Beispielhaft für diese Haltung steht das Gedicht ‚Obwohl ich jung‘ von Felix Dörmann, das bereits auf das Scheitern des ästhetisierenden Leben aufweist:

„Dem Kelch der Leiden hab' ich viel enttrunken, / Obwohl ich jung, / Traum von Erdenglück ist mir versunken, / Obwohl ich jung. // Ich sah genug vom Menschenlos, dem herben, / Obwohl ich jung, / Und ich bin müde, müde bis zum Sterben, / Obwohl ich jung.“²⁶⁵

Dörmann war Teil vom Kreis Bahrs, der sich regelmäßig im Kaffeehaus Griensteidl traf.²⁶⁶ Das Wiener Kaffeehaus hatte ab den 1880er Jahren den Status der Salons in Frankreich und der Clubs in England gewonnen. Stefan Zweig schrieb in ‚Die Welt von gestern‘

²⁶³ Paetzke (1992), S. 7.

²⁶⁴ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 85.

²⁶⁵ Dörmann (1896), S. 10.

²⁶⁶ vgl. Rovagnati (1994), S. 13.

nostalgisch über diese unabdingbaren Orten der Bildung, die noch wichtiger als das Gymnasium seien.²⁶⁷ Andere Kaffeeliteraten wie u.a. Peter Altenberg, der junge Karl Kraus, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal kamen in diesem hektischen Milieu des Ideenaustausches mit der Literatur der *Décadence* sehr eng in Kontakt, vor allem durch den Einfluss des Bahrs.

Bahr und Hofmannsthal insbesondere dienten als größte Katalysatoren der Rezeption der Dekadenz und der Einbürgerung des Ästhetizismus im österreichischen Kulturraum. Das englische Vorbild Wildes übte bei den zwei *poètes-essayistes* den reichsten Einfluss aus. Hofmannsthal hatte bereits angefangen, sich mit den englischen Präraffaeliten zu befassen, vor allem mit Walter Pater. Als erster Österreicher, der seine Faszination für den Vater des englischen Ästhetizismus bewies, schrieb er anlässlich des Todes des einstigen Mentoren Wildes im Jahre 1894 den Artikel ‚Walter Pater‘.²⁶⁸ Zusammen mit John Ruskin wurde Walter Pater auch in Österreich die theoretische und ästhetische Referenz der *Décadence*-Literatur.²⁶⁹

Der Argumentationsmechanismus Paters, dem es vom kleinen Detail eines Werks oder über ein Merkmal eines Künstlers ausgehend gelingt, das ganze Werk ausstrahlen zu lassen, bedient sich der Vorstellungskraft des Lesers: Ein Mechanismus, der, laut Hofmannsthal, gleich wohl den Österreichern wie den Engländern reüssiert.²⁷⁰ Dies begründet des Weiteren Sylvie Arlaud mit der Gleichstellung der Engländer und der Österreicher auf Ebene einer gemeinsamen „historistischen Krankheit“, die viel von der Beziehung der zweien mit ihrer Vergangenheit enthüllt – vor allem nach der Bearbeitung 1895 seitens Hofmannsthals seines Artikels über Pater²⁷¹:

„L'interprétation de 1895 marque une évolution décisive dans la pensée de l'auteur : si en 1894 la fascination pour le passé qu'expérimentait Pater dans ses portraits imaginaires était insalubre, en 1895 Hofmannsthal parle de déviance morbide. La critique ‘imaginative’ de Pater entre ainsi dans le domaine de la pathologie, reflet de la maladie historiciste de l'écriture autrichienne. L'amour pour le

²⁶⁷ vgl. Zweig (1980), S. 40.

²⁶⁸ vgl. Arlaud (2000), S. 91.

²⁶⁹ vgl. Arlaud (2000), S. 89.

²⁷⁰ vgl. Arlaud (2000), S. 91–92.

²⁷¹ vgl. Arlaud (2000), S. 92.

*passé, cette fuite dans sa beauté révolue [...] est l'essence même de l'esthétisme anglais et autrichien“.*²⁷²

Die Antike und die Vergangenheit hätten, Hofmannsthal zufolge, eine narkotische Wirkung auf die Vorstellungskraft der neueren Autoren der literarischen Avantgarde Wiens – eine sehr deutliche Referenz auf dem Geist der französischen *décadents* und deren englischen Pendants, Wilde vor allen. Hofmannsthal wurde dank Hermann Bahr auf Wilde aufmerksam und von ihm entzückt.²⁷³ In der Tat wurde Bahr der erste Rezipient und Kritiker Wildes in Österreich, übersetzte 1894 sein Essay ‚The Decay of Lying‘ ins Deutsche und präsentierte ihn in Gestalt eines Künstlers und eines Dilettanten.²⁷⁴ Die Schriften Wildes wurden in mehreren Essays abgehandelt; aber das erfolgreichste Schreibmodell, und auch das neueste, das in Österreich adoptiert wurde, war inspiriert von der dialogischen Form von ‚The Decay of Lying‘: Bahr verfasste nach dessen Muster den ‚Dialog vom Tragischen‘, Hofmannsthal den ‚Dialog über die Charaktere im Roman und im Drama‘, und Kassner den ‚Stil‘ und Borchardt sein ‚Gespräch über Formen‘.²⁷⁵

Diesem neuen Stil liegt nahe, dass die Unrettbarkeit des Ichs, die Mach erläuterte, wohl spürbar ist und ein Zeichen des *esprit* des Fin de Siècle wird²⁷⁶, aber auch dass sie eine direkte Korrelation mit dem Redestil der Dandys hat. Der ‚Andreas von Balthesser‘ von Schaukal greift diese Erzählweise auf, indem es versucht, einer noch unbekannten literarisierten Dandy-Figur Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Der skizzenhafte, von Überflüssigkeit befreite Text strebt somit an Dübel und Fortsetzung einer etablierten Tradition zu werden. Aber vor allem wird für das erste Mal eine Abhandlung unter fiktionaler Form mit fiktivem Herausgeber dem Dilettantismus "Wiener Art" explizit gewidmet.

„Diese sich aus fiktiven Monologen, Dialogen, Briefen, Glossen und Vorträgen zusammensetzende Textsammlung, der der Vorwurf gemacht wurde, sie habe den Dandy als einen längst obsoleten Typus lediglich in den deutschen Sprachraum

²⁷² Arlaud (2000), S. 92.

²⁷³ vgl. Arlaud (2000), S. 109.

²⁷⁴ vgl. Arlaud (2000), S. 108.

²⁷⁵ vgl. Arlaud (2000), S. 99.

²⁷⁶ vgl. Arlaud (2000), S. 100.

überführt, ohne früheren Bestimmungen etwas nennenswert Originelles hinzuzufügen, thematisiert das Verhältnis von Dandysmus, Dilettantismus und Kunst/Literatur auf verschiedenen Ebenen übernimmt Baudelaires Kritik am schul- und berufsmäßigen Künstlertum, an der Institutionalisierung der Kunst und der »Kommerzialisierung der Kunstszene““.²⁷⁷

„Balthesser’s erste Auflage wurde 1907 veröffentlicht aber die erwähnte Berufung Schaukals auf Fragmentarisches kommt uns bereits bekannt vor: sie widerspiegelt den Solipsismus und den Blickwinkel des Flaneurs Baudelaire'scher Prägung.

Diese skizzenhafte, empfindungsorientierte Erzählweise, die Altenberg *„Telegram-Stil der Seele“* nennt²⁷⁸, erfüllt eine weitere Vorbedingung für die Einführung des Dandys in Wien. Als ernennungswerter Vorreiter und Meister dieses Stils gilt Peter Altenberg, wessen Prosa er selbst *„Extracte“* nannte: *„Extracte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2–3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebig-Tiegel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extracte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen [...]“*.²⁷⁹ Diese sehr konzentrierte Erzählweise ist klar in Prosastücken wie ‚Im Volksgarten‘ und ‚Der Vogel Pirol‘, die im Sammelwerk ‚Wie ich es sehe‘ beinhaltet sind. Die Frage nach der Satzbetonung versucht Altenberg im späteren Artikel ‚Individualität‘ (1898), zu erläutern. Er betont dabei, dass seine Kunst eine offene Kunst sei, und dass er den Dichter als den *„ersten“* statt den *„einzigen“* in Bezug auf Empfindungsverständnis betrachtet – daher solle das *sehe* und nicht das *ich* betont werden.²⁸⁰ Die wahre Individualität bestehe darin, im Voraus zu empfinden.²⁸¹

Das schließt auch die Möglichkeit aus, dass Altenberg, trotz seiner geistigen Freiheit und Extravaganz, seiner Redebegabung und verschwenderischen Lebensweise, ein Dandy war – da der Dandy nicht nur performativ stilisiert ist, sondern auch, nach Gebot Barbey's, eine geistige Abgrenzung von und Überlegenheit über den Anderen, ja eine Einzigkeit, erstrebt. Nichtsdestotrotz bleibt er, in den Worten von Rudolf Strauss, ein „Meister der

²⁷⁷ Tietenberg (2013), S. 195.

²⁷⁸ Altenberg, Peter: Selbstbiographie, S. 70–75. In: Breicha (1964), S. 71.

²⁷⁹ Altenberg, Peter: Selbstbiographie, S. 70–75. In: Breicha (1964), S. 71.

²⁸⁰ vgl. Altenberg, Peter: Individualität, S. 424–425. In: Wunberg (1981), S. 424–425.

²⁸¹ vgl. Altenberg, Peter: Individualität, S. 424–425. In: Wunberg (1981), S. 424–425.

Andeutung“ und positioniert sich in der Lücke zwischen Prärafaeliten und japanischen Haiku-Dichtern, insofern als seine Skizzen in sich eine ganze Welt beinhalten und die Vorstellungskraft der Leser zur Schaffung mentaler Räume erregen.²⁸² Dieser war, wie vorher erwähnt, der Verdienst vom Stil Paters. Aber sie sei auch, wie von Gotthart Wunberg erklärt, ein Zeichen einer philosophischen und literarischen Anwendung der Technik des Impressionismus.²⁸³

Rudolf Lothar, Feuilletonist der Wiener Zeitung *Neue Freie Presse* von 1889, definiert Impressionismus als Fähigkeit und diese Fähigkeit besteht in der Schaffung der Gedanken ausgehend von der Rezeption der Empfindungen durch Gefühle; die Gefühle stehen also im Mittelpunkt als Vermittlungsinstanz zwischen Empfindung und Gedanke, zwischen Sinn und Verstand.²⁸⁴ Das bewirkt einen wichtigen Paradigmenwechsel: nicht mehr das Ganze sei relevant für das Verständnis der Welt, sondern das Partikulare, das Detail.²⁸⁵ Die Aufmerksamkeit für das Detail ist ein weiteres *signum* der modernen Epoche, weil sie sich mit dem Beobachter-Modus des anonymen Flaneurs in der großen Metropole, der Wichtigkeit der eigenen geistigen Welt, der Macht des Zeichens (die durch die Rezeption der französischen Symbolisten geerbt wurde), des Zusammenfassens des Lebensstromes im Ich (also im psychoanalytischen Sinne) und der Schlüsselfunktion des Künstlers zusammenknüpft. Das Wiener Pendant dieses neuen Geschmacks, der Jugendstil, weist die Details des modernen Lebens auf ein Kontinuum auf, eine mentale Welt, die von diesem Stil fixiert wird.

*„Der Jugendstil, schließlic – er ist insofern die Fortführung des Symbolismus – setzt sich zum Ziel, die in einer erstarrten Kultur voneinander isolierten Gegenstände und Menschen durch den »Strom des Lebens« wieder miteinander zu verbinden; hierbei fällt dem Traum eine Schlüsselfunktion zu“.*²⁸⁶

Den ‚Garten der Erkenntnis‘ können wir noch als Antizipation wichtiger Dandy- und Décadence-Motive sehen, erst recht was das Scheitern an eigenen ästhetisierenden Maximen,

²⁸² vgl. Strauss, Rudolf: Peter Altenberg, »Wie ich es sehe«, S. 428–430. In Wunberg (1981), S. 429.

²⁸³ vgl. Wunberg (1981), S. 220.

²⁸⁴ vgl. Lothar Rudolph: Zur Geschichte der Kritik in Frankreich. Zit. nach Wunberg (1981), S. 420–421.

²⁸⁵ vgl. Lothar Rudolph: Zur Geschichte der Kritik in Frankreich. Zit. nach Wunberg (1981), S. 420–421.

²⁸⁶ Scheible (1984), S. 30.

den Rückzug aus der Welt zugunsten der Ausweitung des Ich, die geistige Überlegenheit und die Neudefinition der Verhältnisse Ich - Außenwelt durch die Kunst betrifft.²⁸⁷ Der Roman sei mit keiner Handlung versehen, kommentiert Julius Pap in einem Artikel über den Roman von Leopold Andrian, er zeige „*nicht die Erlebnisse, sondern nur ihre letzte Abstraktion*“.²⁸⁸ Im ‚Garten‘ nimmt beim Protagonisten Erwin die Ästhetik der inneren Welt, die das bekannte Motiv des Romantizismus wieder belegt, und die Abgrenzung von der Außenwelt mittels eigener Be- und Verarbeitung der Empfindungen in Gefühle, einen vorrangigen Platz:

„[...] [W]enn manche kleinen Vorkommnisse im Innenleben seines sensitiven Erwin einen ganz unverhältnismäßigen Raum beanspruchen, für ihn mit ganz neuen Empfindungen und Erkenntnissen verknüpft sind, so ist diese Verknüpfung doch nur eine zufällige [...]. Doch das weiß der Autor wohl selbst, und vielleicht will er mit seiner souveränen Verachtung alles äußeren Erlebens gar nichts anderes sagen, als daß wir selbst den Dingen erst ihren Erlebnisgehalt verleihen“.²⁸⁹

Der Roman stellt mitunter eine der ersten und besten Umsetzungen der französischen *Décadence* dar; Erwin gleicht einem österreichischen *Des Esseintes*, obwohl wider Willen. Zusammen mit der Mystik und Ästhetik der *Décadence* aber erlebte auch der Dilettantismus in Wien eine neue Modewelle, die als *terrain* für Schaukal fungierte, um den Müßiggang seines fiktiven Balthessers in ein hingegen reales Wien zu versetzen. Bereits Peter Altenberg schreibt sich dilettantische Züge in seiner ‚Selbstbiographie‘ zu. Er wäre „*Jurist, ohne Jus zu studieren, Mediciner ohne Medicin zu studieren, Buchhändler ohne Bücher zu verkaufen, Liebhaber ohne je zu heiraten, und zuletzt Dichter, ohne Dichtungen hervorzubringen!*“.²⁹⁰

Weitere Beweise einer intimen Verwandtschaft seines Dilettantismus mit den schon geschilderten Dandy-Zügen sind laut seiner ‚Selbstbiographie‘ seine durch die Ablehnung der Arbeit ausgehende finanzielle Schwierigkeiten, die dennoch, wie bei Barbey und besonders Baudelaire, notwendig für seine geistige und künstlerische Freiheit sind („*Ich bin arm, aber*

²⁸⁷ vgl. Scheible (1984), S. 32–34.

²⁸⁸ Pap, Julius: Leopold Andrian, »Der Garten der Erkenntnis«, S. 380–382. In: Wunberg (1981), S. 381.

²⁸⁹ Pap, Julius: Leopold Andrian, »Der Garten der Erkenntnis«, S. 380–382. In: Wunberg (1981), S. 381.

²⁹⁰ Altenberg, Peter: Selbstbiographie, S. 70–75. In: Breicha (1964), S. 71.

ich selbst! Ganz und gar ich selbst! Der Mann ohne Concessionen! Wohin bringt man es damit?! Zu 1000 Gulden monatlich und einigen warmen Verehrern. Nun, die habe ich!“²⁹¹) seine Neigung zu den „*paradis artificiels*“, die Liebe für das Schöne, seine Abgrenzung von den bürgerlichen Pflichten und Verachtung der bürgerlichen Welt, aus der er stammt:

„Ja, in inneren Ekstasen leben, sich selbst heiß heizen, sich kochend machen, sich selbst in Brand setzen an den Schönheiten der Welt, war für Vater und Sohn Alles, Alles! Aber während der Alte noch ziemlich in Beziehungen stand mit dem Leben des Tages oder in Kollision geriet, begab sich der Junge ohne Bedenken und sofort aus diesem Pflichtenkerker heraus“²⁹²

Altenberg fehlen allerdings alle anderen Eigenschaften: die Affektkontrolle, der Kult der Kälte, die unauffällige Eleganz, die Redekunst, die Lust an der Selbstinszenierung, die spöttische Haltung und das *parêtre*.

Bislang haben wir vermieden, eine Hypothese darüber zu formulieren, warum das doch sehr reiche und facettenreiche Milieu der Wiener Décadents (neben den schon genannten Autoren verdienen auch Richard Beer-Hofmann, der das Motiv des Narziss im ‚Tod Georgs‘ wieder aufnahm²⁹³, der junge Arthur Schnitzler und Publikationen wie die ersten Hefen der ‚Blätter für die Kunst‘ eine Erwähnung) keine empirische und vor dem ‚Balthesser‘ keine literarische Dandy-Figur von Relevanz entstehen ließ. Die Antwort liegt wahrscheinlich in der Tatsache, dass die Auseinandersetzung mit der Moderne in Österreich später als in Frankreich entstand – zu einer Zeit als der Dandy bereits seine Niedergangsparabel begonnen hatte. Ein weiterer Grund ist, dass Österreich keine Anglomanie wie Frankreich erlebt hatte, aufgrund mangelhafter historischer Rezeption (keine *émigrés*, die während einer Revolution nach England emigrierten und von den "Meistern" den Dandysmus lernten). Konsequenterweise konnte eine Erscheinung wie Brummell nur sehr spät und dritter Hand (durch die erst 1909 erschienene Übersetzung von Schaukal vom Essay ‚Du dandysme‘ von Barbey D'Aurevilly) in Österreich und spezifisch nur Wien rezipiert werden. Zudem ist festzuhalten, dass die Motive der Abgrenzung, der Revolte gegen die bürgerliche Gesellschaft und der Überlegenheit des Geis-

²⁹¹ Altenberg, Peter: Selbstbiographie, S. 70–75. In: Breicha (1964), S. 72.

²⁹² Altenberg, Peter: Selbstbiographie, S. 70–75. In: Breicha (1964), S. 72.

²⁹³ vgl. Karner (2019), S. 99–100.

tes spät, schon nach dem Ableben des klassischen Liberalismus und der Entstehung der neuen Nationalismen, und erst durch den Impressionismus rezipiert worden sind – zu einer Zeit als der Dandy schon Décadent und Geck geworden war. ; Darüber hinaus ist ein Grund die Neigung, die Neurose und Erschöpfung der Moderne nicht mit Einsatz der Kunst, des Müßiggangs und des „*Wort(es) als Waffe*“²⁹⁴ zu spotten und bekämpfen, sondern mithilfe der Psychologie bzw. der Psychoanalyse zu erklären (Narzissmus ist nicht mehr die Selbstreflexion des Dandys nach dem Motto „Leben und schlafen vor einem Spiegel“ sondern die klinische Lage, die Sigmund Freud in ‚Libidotheorie und Narzißmus‘ erklärt.²⁹⁵)

Es bleibt auch der Verdacht, dass die Wiener Moderne nichts mehr als die Verkleidung eines immer noch alten Wiens war. Vielleicht ist das Wien der Ringstraße nie wirklich modern gewesen und seine Epoche eine „[d]ie durch Reichtum überdeckte Armut der Epoche: soziale Armut, psychische Armut!“²⁹⁶ Dieses Gefühl, Wien sei ein falsches Wien geworden, modern nur in seinem Schein, gibt noch Hermann Bahr im polemischen Artikel ‚Die Ringstraße‘ wieder, in dem er auch die dieser opulenten und *fausse* Fassade passendsten Figur spöttisch nennt, den *bourgeois gentilhomme*:

„Jahre hat es mich gekostet, den Eindruck dieses falschen Wien, das ich zunächst [1877] zu sehen bekam, überwinden und das wirkliche Wien, das verborgene, finden zu lernen. Von dem wollten die Wiener nach 1866, die neuen Wiener, durchaus nichts mehr wissen und der Ausdruck dieses Verlangens, das geschichtliche Wien zu vergessen, ist die Wiener Ringstraße. [...] Die Grenze, wo Pracht und Prunk zu Protz wird, war verwischt, der Ausdruck dieser Verwischung ist die Ringstraße: le *Bourgeois gentilhomme*“²⁹⁷

Diese Vermutungen könnten ohnehin den misslungenen Aufstieg des empirischen Wiener Dandys begründen, da der Dandy ohne Moderne, wie der Dandy ohne Scheitern, ebenfalls nicht bestehen kann.

3.2 - Richard von Schaukal: *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser*

²⁹⁴ vgl. Rossbach (2002), S. 192–194.

²⁹⁵ vgl. Karner (2019), S. 102–103.

²⁹⁶ Brix (1990), S. 16.

²⁹⁷ Bahr, Hermann: Die Ringstraße, S. 106–112. In: Wunberg (1981), S. 106–107.

An diesem Punkt müssen wir, um Missverständnisse zu vermeiden, anmerken, dass der Dandy keine eigene Nationalität oder Religion, sondern nur die Religion des Selbst besitzt²⁹⁸, weil er „eine vollkommene säkularisierte Gestalt“²⁹⁹ ist, „frei von jeglicher Erlösungsweihe, von jeglicher potentialen Andeutung eines Jenseitigen“.³⁰⁰ Wir haben bislang dem Dandy die Bezeichnungen "englisch", "französisch" oder auch "österreichisch" beigelegt nicht, um inhärentes "Englischtum" usw. zu beweisen, sondern lediglich um die Kontexte ersichtlicher zu machen, je nach der Geschichte und herausgehenden Gesellschaft der jeweiligen Länder, in denen der Dandy erschien, um ihn einigen wohl präsenten Sitten gegenüberzustellen. Allerdings erhebt sich wieder die Frage nach der Herkunft des Dandys nicht nur in Bezug auf die Nationalität eines bestimmten Typus sondern auch auf die biologische.

Ob man als Dandy geboren wird oder sich selbst zum Dandy macht, ist eine sich von einem Ausschnitt Baudelaires ‚Peintres de la vie moderne‘ ergebende Frage in Tietenbergs ‚Der Dandy als Grenzgänger der Moderne‘. Tietenberg argumentiert mit der Darlegung eines dem Dandy inhärenten Paradoxes, das allerdings in einer bewussten Ambiguität verankert bleibt. Wenn bei Baudelaire die Rede von der Physiognomie des Dandys ist, die anders als die Physiognomie der anderen sei (und worüber sich der Dandy erfreut³⁰¹), kommt man schnell zur Frage nach deren Herkunft.³⁰² Begabung³⁰³ und Hingabe, die in der Regel durch klare Linien voneinander abgegrenzt sind, wie der Adel vom Bürgertum oder der Aristokrat vom Parvenu, scheinen vorerst im Dandy Baudelaire'scher Ausprägung vorerst vereint. Die „aristokratische Überlegenheit des Geistes“³⁰⁴ des Dandys sitze in ihm seit der Geburt parat. Sie könne aber dem Privileg dienen, aus dieser Begabung eine Hingabe zu entwickeln, indem der angeborene Dandy sich als Aristokrat des Geistes behauptet³⁰⁵ – eine Folge, die nicht unbedingt bei allen Menschen selbstverständlich ist.

²⁹⁸ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 179.

²⁹⁹ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 78.

³⁰⁰ Wonseok Chung (2020), S. 179.

³⁰¹ vgl. Baudelaire, Charles: Maler des modernen Lebens. In: Kemp (1989), S. 241.

³⁰² vgl. Tietenberg (2013), S. 193.

³⁰³ siehe dazu die „Begabung zum Dandy und Dilettanten“ in: Baudelaire, Charles: Mein entblößtes Herz. In: Kemp (1989), S. 246.

³⁰⁴ Baudelaire, Charles: "Maler des modernen Lebens", in: Kemp (1989), S. 242.

³⁰⁵ vgl. Tietenberg (2013), S. 194.

Der angeborenen "Ausstattung" eines Dandys, erhebt Tietenberg weiter, sei nicht selten bei literarischen Dandy-Figuren himmlische oder mystische Herkunft zugeschrieben worden.³⁰⁶ Aber im vorliegenden Fall Schaukals scheint das Dandy-Ich seines Balthessers, wie Florian Krobb im Essay ‚Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern‘ argumentiert, nicht nur in der Überlegenheit des Geistes, sondern auch der Rasse begründet zu sein.³⁰⁷ Darin besteht, *alas*, der Schlusspunkt der Verwandlung des Dandys durch die Hand Schaukals und dessen Einbürgerung in einen Kulturraum, der mit dem historischen Dandy wenig zu tun hatte: in der Umwertung der geistig aristokratischen und individuellen Überlegenheit des Dandys, die nichts mit seiner Herkunft, Ethnie oder "Rasse" zu tun hat, in die Behauptung einer rassenbezogenen Vorherrschaft, die dem Gedankengut der deutschnationalen Partei Österreichs besser als dem Geist eines Weltmannes entspricht.³⁰⁸ Die Einbürgerung des Dandys in Wien durch den Stift eines Konservativen konnte nur in dieser Weise erfolgen und blieb in der deutschsprachigen Literatur unwirksam.³⁰⁹

Anderer Meinung erweist sich Tietenberg, die behauptet, dass Schaukal gelungen sei,

*„[s]eine produktive Gestaltung eines deutschsprachigen literarisierten und literarischen Dandysmus in großer thematischer und chronologischer Nähe zu Lektüre und Übersetzung [...] jedoch über die bloße Einbettung in den eigenen kulturellen Kontext hinaus [gehen lassen] und ist auch in Bezug auf den europäischen Dandysmus und seine Vertextungen generell von Bedeutung“.*³¹⁰

Allerdings sollen wir nicht an Schaukal denken wie an einen Theoretiker des Dandysmus. Seine Auseinandersetzung mit dem Essay Barbey's ‚*Du dandysme*‘ demonstriert seine teilweise kritische Position gegenüber Barbey und auch "seinem" Dandy. Die Begeisterung Schaukals für die Übersetzung des Werks, die er 1902 begann, war mit dessen Abschluss und Publikation sechs Jahre später zum großen Teil verwässert.³¹¹ Trotz Lobes Barbey's als interessanter

³⁰⁶ vgl. Tietenberg (2013), S. 194.

³⁰⁷ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 88–89.

³⁰⁸ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 90–91.

³⁰⁹ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 91.

³¹⁰ Tietenberg (2013), S. 289.

³¹¹ vgl. Warum, Claudia: Richard von Schaukal und der Dandysmus. In: Loewe (1993), S. 444–446

und unvergleichbarer Mensch, wirft Schaukal ihm insbesondere Überflüssigkeit, Vergänglichkeit und Mittelmäßigkeit vor und distanziert sich vom Stil und den Ansichten des französischen Essayisten und Dandys.³¹²

Das heißt aber nicht, dass Schaukal eine alternative Theorie des Dandysmus vorschlagen will: der Dandy wird eben keiner neuen Definition unterworfen.³¹³ ‚Balthesser‘ stellt vielmehr die Füllung einer Lücke in der deutschsprachigen Literatur dar, und zwar auch aus kommerziellen Gründen. Claudia Warum und der Korrespondenz zwischen Schaukal und seinem Verleger in München (Georg Müller) zufolge, diente der ‚Balthesser‘ eher als Werbestrategie für seine Übersetzung von Barbey.³¹⁴ ‚Balthesser‘ sollte ursprünglich ‚Das Buch des Dandys‘ heißen, aber seine Traktat-Dimension war bereits bestimmt – dieser Titel hätte solche Dimensionen besser erläutert.³¹⁵ Die Fragmente im Buch, seien sie Glossen, Gespräche, Aphorismen oder Vorträge, beweisen schon die Rezeption der fragmentarischen Erzählweise etablierter Dandys (vor allem Wilde und Barbey D'Aurevilly selbst) und darüber hinaus ihr Selbstfiktionalisierungsspiel und ihre Literarisierung.³¹⁶

Das Werk beginnt mit einem Zitat von Henri Beyle, die den dilettantischen Schreibstil Schaukals rechtfertigen sollte³¹⁷, einem Vorwort („*Ouverture*“) nach dem Bericht seitens „*eines nicht so ganz objektiven Zeugen*“ eines „*Vortrag[es] vor wissbegierigen jungen Leuten*“³¹⁸ und einer erfundenen Selbstbiographie Balthessers, dessen Geburtsherkunft (*voilà*, sie dient manchmal der Definition eines Dandys) Rom ist, da Balthesser Kind einer diplomatischen Familie ist.³¹⁹ Schaukal hat einen klaren Verdienst: er stilisiert den Dandy-Dilettanten in eine neue Richtung, ausgehend von der Position Barbey. Sein Balthesser ist kein Eitler der Ausprägung Barbey, der „*Freude an der zur Schau gestellte Eitelkeit*“ hat und, der das „*Exklusivitätsdenken, [die] äußerste Verfeinerung der Lebensart mit Witz und [die] spielerischer*

³¹² vgl. Warum, Claudia: Richard von Schaukal und der Dandysmus. In: Loewe (1993), S. 444–446

³¹³ vgl. Tietenberg (2013), S. 291.

³¹⁴ vgl. Tietenberg (2013), S. 453–454.

³¹⁵ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 173.

³¹⁶ vgl. Tietenberg (2013), S. 290.

³¹⁷ vgl. Schaukal (2013), S. 9.

³¹⁸ Schaukal (2013), S. 11.

³¹⁹ vgl. Schaukal (2013), S. 18.

Eleganz“ vereint.³²⁰ Er ist vielmehr der Dilettant, der die alltäglichen Kleinigkeiten pflegt und sie auf ein ästhetisiertes Niveau hebt³²¹, der „*ebenso seinen Intellekt wie seine Nägel*“³²² pflegt.

Schaukal zufolge hat die Eitelkeit ebenfalls zwei Gesichter, wobei er nur eine davon verachtet: die Pose der bürgerlichen Gesellschaft.³²³ Die Eitelkeit des Dandys, die die Widerspiegelung der Eitelkeit der Gesellschaft ist, bildet seine ironische Haltung. Das ist kohärent mit dem historischen Dandy-Typus, der von Barbey theoretisiert wurde. Balthessers Dilettantismus wird an vielen Stellen geklärt: Er verachtet die Spezialisten, wie Baudelaire zuvor, nennt ihre Kultur „*Unkultur*“ und erklärt seine Stellung vor einem Publikum Gelehrter:

*„[M]eine Herrn, diese Ihre Beschäftigung mit der Dichtkunst und den Dichtern erscheint mir als ein Zeichen, ein jämmerliches Zeichen von Unkultur. [...] Ich bin nämlich Ihrer Auffassung dessen, was Sie Kultur zu nennen belieben, so fern wie ein Gestirn. [...] 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, oder er seine minderbemittelten Wünsche an das Leben in gleich langen oder verschieden langen Verszeilen in einer obskuren Revue drucken läßt, oder sie seiner Hausbesorgerin, während er der Verschlafenen das Sperrgeld einhändigt, in kürzerer Fassung mitteilt: die Kultur hat mit dem einen so wenig zu schaffen wie mit dem andern“.*³²⁴

Das Vorbild des jungen Hofmannsthal, wie von Andreas Wicke in ‚Der Paradoxe Dandy‘ erklärt, lässt sich im Werk Schaukals erweisen, insoweit als er der empirische Vorahne der literarischen Balthessers ist.³²⁵ Da zwischen den zwei Schriftstellern Antipathie herrschte, könnte das Portrait Balthessers als eher spöttisch interpretiert werden. Balthesser wäre infolgedessen kein Vorbild, das Schaukal empfehlenswert fände, sondern die Parodie dessen – eine interessante Forschungsthese! Hofmannsthal bringt seinen Frust, parodiert zu werden, in ei-

³²⁰ Erbe, Günter: Vorwort, S. vii–viii. In: Grundmann (2007), S. vii.

³²¹ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 178.

³²² Schaukal (2013), S. 20.

³²³ vgl. Schaukal (2013), S. 20.

³²⁴ Schaukal (2013), S. 13–14.

³²⁵ vgl. Wicke, Andreas: Der Paradoxe Dandy. Richard Schaukals Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser. In: Helmes (2002), S. 148.

nem launischen Brief an den Freund Schnitzler zum Ausdruck: „*Ich habe es so satt, nach 17 Jahren ziemlich ernsthaften Arbeitens in dieser Weise ‚ironisiert‘ zu werden*“.³²⁶ 1929 betont Schaukal wieder die Wichtigkeit Hofmannsthals, der gerade gestorben war, für seinen Balthesser, aber immer wieder in einer zum Teil ironisierenden Weise, beim Loben und zugleich Spotten des vergangenen Schriftstellers:

„er wettert über Hofmannsthals Werk, dem er Eklektizismus sowie einen unerlebten, altklugen und überfrachteten Stil vorwirft – Vorwürfe, die auch Schaukal in Rezensionen beständig gemacht werden –, und er ironisiert ihn als einen Knaben, »der halblaut, mit hoher, etwas näseler Stimme Weisheit von vorgeschobener Unterlippe fallen lässt am abendlichen Kaffeehaustisch [...], dieser auf Wiener Weise modisch gekleidete, eine halbwegs geckenhafte Steifigkeit hervorkehrende ‚junge Herr‘, [...] ein ‚Dandy und Dilettant‘“³²⁷.³²⁸

In diesem Hinblick wäre Hofmannsthal der Ur-Dandy Wiens, sein Brummell. Tatsache ist aber, dass die zwei Figuren zueinander zu assoziieren zu viel Haarspalterei wäre. Es bleiben bei Balthesser, einem ernsthaften literarischen Dandy, der von einem parodierten empirischen ausgeht, dennoch all die Charakterzüge eines stilisierten Geistes mit überverfeinertem Lebensstil. Es folgt im übernächsten Kapitel, „*Andreas Balthesser über den Dandy und Synonima*“, die Schilderung dessen, was ein Dandy laut Balthesser tatsächlich ist. Zuerst identifiziert sich ein Dandy mit seiner Äußerlichkeit, der „*sichtbare[n] Zwiefelschale*“ seiner Persönlichkeit.³²⁹

Die lexikalische Abgrenzung von „*Geck*“ und „*Dandy*“ scheint an dieser Stelle notwendig, weil die Besetzung des Wortes "Dandy" in der deutschen Sprache wenig befestigt oder gar pejorativ war. Die Begriffe (wie Geck), die „*das Leben der Erscheinung [begraben]*“³³⁰, können den einfachen Menschen helfen, einen Menschen besser in eine Schublade einzuordnen, aber diese Menschen werden auch nie wirklich den Dandy im Geck erkennen kön-

³²⁶ Nickel (1983), S. 232–233.

³²⁷ im Text zit. nach Schaukal, Richard von: Hugo von Hofmannsthal. Siehe in: Wunberg (1972).

³²⁸ Wicke, Andreas: Der Paradoxe Dandy. Richard Schaukals Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser. In Helmes (2002), S. 148.

³²⁹ vgl. Schaukal (2013), S. 19.

³³⁰ Schaukal (2013), S. 19.

nen, „weil sie selbst nicht imstande sind, sich auch nur menschlich zu kleiden, geschweige denn die Nüancen der guten Toilette zu begreifen“.³³¹ Der Dandy ist sich „seiner Korrektheit bewusst“, wie der Gentleman, aber der Gentleman ist nicht fähig, sein eigenes Bewusstsein zu ironisieren; der Dandy ist ein Künstler des Wortes und lässt „bei aller Korrektheit niemals das Impromptu außer acht“.³³² Das Impromptu ist „das Flüchtigste, Feinste, gewissermaßen der Hauch einer Äußerung“, die nicht nur aus Wörtern sondern auch aus „Blicke[n] und Handlungen“ besteht.³³³ Diese Behauptung stellt einen "österreichischen" Dandy-Typus dar, weil sie sich mit der Hofmannsthal'schen Sprachkritik vom ‚Brief an Lord Chandos‘ zusammenhängt.³³⁴

Aus der wahrsten Essenz eines Dandys kann diese Sprachkritik entstehen³³⁵, weil der Dandy von der Unzulänglichkeit des Wortes, kraft seiner exklusiven Subjektivität³³⁶, die literarisch der Malerei des Impressionismus parallel steht, überzeugt ist.³³⁷ Trotz des Versuchs des (fiktionalen) Verfassers des Nachworts von ‚Balthesser‘ (geschrieben erst 1911 anlässlich der 6. Auflage des Buches), den Dandy zu definieren, bleibt eine Definition, laut Balthesser selbst, ausgeschlossen: „Der Dandy übertreibt, stilisiert sich selbst, um der Form willen, nicht etwa aus Rücksicht auf ein [...] Publikum. Er lebt zwischen Spiegeln, aber sie zeigen ihn, seine Maske. [...] Aber Andreas Balthesser selbst hat ja den Dandy paraphrasiert. »Definieren läßt er sich nicht«“³³⁸, weil er sich als lebendigen Text versteht, als Performance.³³⁹ Der Dandy Balthesser meidet, wie sein Autor, die Kaffeeliteraten, und ironisiert über ihre Fähigkeiten als guter gesellschaftlicher Verkehr.³⁴⁰

Diese Kritik seiner zeitgenössischen Literaten geht Hand in Hand mit derer über andere Figuren, die zur gleichen Zeit in Wien aufgetaucht waren, wie die „Elegants“ („Ihre ab-

³³¹ Schaukal (2013), S. 19.

³³² Schaukal (2013), S. 20.

³³³ Schaukal (2013), S. 23.

³³⁴ vgl. Tietenberg (2013), S. 307.

³³⁵ vgl. Ihrig (1988), S. 22.

³³⁶ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 180.

³³⁷ vgl. Warum, Claudia: Richard von Schaukal und der Dandysmus. In: Loewe (1993), S. 468.

³³⁸ Schaukal (2013), S. 95.

³³⁹ vgl. Ihrig (1988), S. 18.

³⁴⁰ vgl. Schaukal (2013), S. 53.

gezirkelte »Nonchalance« könnte unter Umständen humoristisch wirken“³⁴¹), den unästhetischen Menschen („[er ist] entweder befangen oder ungeniert. Beides ist gleich peinlich“³⁴²) und den „Schöngeist[igen]“, den „Ekelhafteste[n] auf der Welt“³⁴³ (gemeint sind hier bildungsbeflissene Snobs³⁴⁴, die die „Kunst über die Stereotype einer bürgerlichen Allgemeinbildung zu erklären versuchen“³⁴⁵). Der Dandy stellt sein Bewusstsein über alles und trinkt nichts Starkes, damit er nie berauscht gesehen werden kann – „Der Dandy weiß immer, was er verträgt“³⁴⁶ (die Nüchternheit Brummells kommt vor dem Rausch Byrons). Der Dandy ist des Weiteren kein Poseur, sondern das Kind einer komplexen Gesellschaft, gegenüber derer er die Verkörperung der Eleganz darstellt.³⁴⁷ Die „Pose“ ist die Seite des Dandysmus, die Balthesser „Bewußtsein“ nennt und geht Hand in Hand mit einer unsichtbaren „Rückseite“, die die echte Seele eines Dandys sei.³⁴⁸ Die Abgrenzung vom Dandy von anderen „brutale[n] Beobachter[n]“, die ihn nicht verstehen können, wird dadurch erklärt, dass ihnen

„seine Vielfältigkeit, die Rundheit, die ihn reizt, weil er [der brutale Beobachter, Anm.] eben einseitig, einfältig, eckig ist [, auffällt]. Der Dandy ist geschliffen. Er kann alle seine Facetten, indem er sich langsam dreht, erglänzen lassen. [...] Der Ungeschliffene haßt instinktiv den Dandy“.³⁴⁹

Diese Vielfältigkeit ist das Kennzeichen des Dilettantismus des Dandys. Der Literat sei menschenfremd, seine Literatur eine unerlebte Literatur, aber der Dilettant sei ein freier Dichter und Geist, dank seines Müßigganges.³⁵⁰ Der Dilettant ist darüber hinaus ein Eklektiker, ein Spätgeborener, ein Mosaik der Äußerungen³⁵¹, der in sich die eigene Rundheit und das

³⁴¹ Schaukal (2013), S. 52.

³⁴² Schaukal (2013), S. 52.

³⁴³ Schaukal (2013), S. 52.

³⁴⁴ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 182.

³⁴⁵ Wicke, Andreas: Der Paradoxe Dandy. Richard Schaukals Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser. In Helmes (2002), S. 157.

³⁴⁶ Wicke, Andreas: Der Paradoxe Dandy. Richard Schaukals Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser. In Helmes (2002), S. 21.

³⁴⁷ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 179.

³⁴⁸ vgl. Schaukal (2013), S. 21.

³⁴⁹ Schaukal (2013), S. 21.

³⁵⁰ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 181.

³⁵¹ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 181.

Skizzenhafte der Welt reflektiert; seine beliebteste Schreibform ist daher der Aphorismus, der auf eine Auffassung der Literatur aufweist, die als sehr modern gilt.³⁵² Der Dandy ist noch höflich aber nicht freundlich, denn „[g]egen die Höflichkeit vermag selbst die Freundlichkeit nicht ankämpfen“.³⁵³ Prinzip des Dandys sei sogar, vor allem mit sich selbst artig zu sein, weil er dadurch „zu leben versteht“.³⁵⁴

Schaukal relativiert noch die äußerliche Auffälligkeit des Dandys, die gemäß Brummell’schen Gebotes unerlässlich ist, weil das Auffallen sehr subjektiv sei.³⁵⁵ Schaukal meint aber, dass der Dandy nie als solcher auffällig ist, weil die geistige Verfassung eines Dandys sowohl sehr unterschiedlich von derer eines Gecken oder Gentleman, als auch unsichtbar ist, und die drei Figuren vom externen Beobachter verwechselt werden könnten. Der Dandy kann sich aber mit kleinen Äußerungen (lies Gebärden, Worten, Gesten) distinguieren – "Dandy" sei ein Begriff der ästhetischen, "Gentleman" der ethischen Wertung³⁵⁶ – vor allem durch die Manieren, das ein Dandy immer besitzen muss.³⁵⁷

Die Manieren nähern den Dandy dem Grandseigneur an. Und wie der Grandseigneur ist der Dandy ein aristokratischer Geist, wessen Manieren die Funktion haben, die Luft abzukühlen: „Es ist nur an ihm gelegen, wie wieder zu erwärmen“.³⁵⁸ Schließlich verkennt der Dandy den richtigen Moment nie. Schaukal stellt den Dandy dem Enthusiasten gegenüber, insoweit als er den richtigen Moment (für eine Äußerung) vielleicht nicht benutzen will aber sicher nie verpasst, während der Enthusiast manchmal den einen Moment treffen, ihn beto-

³⁵² vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 85.

³⁵³ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 85.

³⁵⁴ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 22.

³⁵⁵ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 22.

³⁵⁶ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 23.

³⁵⁷ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 22.

³⁵⁸ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 22.

nen, und seinen Sieg über einen Besiegten zelebrieren kann³⁵⁹, da der Enthusiast das Leben wie ein Kampf sieht. „*Der Dandy [hingegen] ist niemals Enthusiast. Und seine Siege demütigen den Besiegten nie*“.³⁶⁰

Wir müssen zu diesem Punkt einige Grundunterschiede zwischen dem Dandy-Balthesser und dem klassischen Dandy, der Gegenstand unserer Abhandlung im Kapitel 1 war, hinzufügen. Diese kreisen laut Cheonan Wonseok Chung rund um das Konzept der „*Selbstverständlichkeit*“³⁶¹, die eigen für den Dandy Schaukals ist. Der Begriff stelle eine kritische Stellung gegen den Intellektualismus dar, der bereits zu jener Zeit im deutschsprachigen Raum von einigen Personen, unter denen Thomas Mann und Oskar Spengler, vertreten wurde.³⁶² Schaukal erklärt seine Stellung im Abschnitt „*Herr von Balthesser gibt seine Anschauungen vom Verkehr zum Besten*“ mit dem aussagekräftigen Auszug „*Menschen und Bücher, die immer von der Aristokratie des Geistes reden, sind mir tief verdächtig. Ganz abgesehen davon, daß ich nach meinem persönlichen Geschmack die Aristokratie der Geburt der des Geistes vorziehe, im Umgange, heißt das*“.³⁶³ Das ist eine enorme Abweichung vom geistigen Dandytum, das Barbey d'Aurevilly vor allem vertrat, und möglicherweise der wahre Kern seines Wiener Pendants. Besonders sind die Aristokraten des Geistes nicht imstande, sich gut zu benehmen, was genau Balthesser am höchsten verlangt, statt „*Menschen, die immer das letzte Werk des neuesten Norwegers schon gelesen haben*“³⁶⁴ (der „Norweger“ mag eine Anspielung auf Henrik Johan Ibsen sein).

Tadelloses Benehmen sei das Spiegelbild eines wahren aristokratischen Geistes – einer Persönlichkeit, die nicht immer tadellos sei, doch allerdings immer besser als andere Nicht-Aristokraten, denn „*[e]s ist [...] leider zehn gegen eins zu wetten, daß der scharfsinnige Autor eines lesenswerten Buches im »Leben« ein unästhetischer Mensch sei*“.³⁶⁵ „*Tadelloses Be-*

³⁵⁹ vgl. Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 23.

³⁶⁰ Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb (2001), S. 23.

³⁶¹ dazu Kapitel III.4 in Wonseok Chung (2020), S. 182–184.

³⁶² vgl. Wonseok Chung (2020), S. 182.

³⁶³ Schaukal (2013), S. 50.

³⁶⁴ Schaukal (2013), S. 50.

³⁶⁵ Schaukal (2013), S. 51.

nehmen“ impliziert „Gepflogenheit“; Gepflogenheit impliziert wiederum Nüchternheit, damit man nur ein wenig auffällt: die Extravaganz ist hiermit abgelehnt, und somit auch die Künstlichkeit der *décadents*.

„Darin, daß sich jemand »auffallend gut« kleidet, kann ich nichts Lächerliches finden. [...] Ich fühle Kultur, die Kultur der Gepflogenheit, in dieser Art, sich ein wenig auffällig zu kleiden. Selbstverständlich ist höchste Vornehmheit unauffällig. Aber ich wette um den Lockenkopf des liebenswürdigsten »Gesellschafts«-Zeilen-Plauderers, daß dieser Löwe der literarischen »Jours« an ihr immer wieder vorbeisieht. Dieser naseweise Herr, der sich, literarisch bis in die abgebissenen Fingernägel, für Gautiers rote Weste begeistert und sich in einem frisch gebügelten Waschleinenanzug für Oscar Wilde hält, ist bei all seiner Belesenheit oder – Angelesenheit ein Mensch, der, was den Geschmack betrifft, meist tief unter dem kleinsten Kavallerie-Kadetten aus gutem Hause steht [...]“³⁶⁶

Der echte Dandy und Dilettant bedient sich der schon erwähnten „Selbstverständlichkeit“, die von der Natur entspringt:

„Die Vernunft, das Wissen, das Schreiben ist gar nichts. Das Selbstverständliche ist alles. Ob einer selbstverständlich malt wie Velasquez oder selbstverständlich dichtet wie Shakespeare oder selbstverständlich ein Pferd reitet, im Grunde sind das alles Äußerungen einer einzigen Kraft, der Natur“³⁶⁷

Somit wehrt sich Schaukal von der Rezeption allen Dandytums der *Décadence*, die das Artifizielle für grundlegend hielt. Diese Stellungnahme zeigt aber auch die letztendliche Konsequenz des Dilettantismus, der nicht mehr der Abgrenzung des Künstlers vom Bürgertum dient, sondern begründet es die Natürlichkeit, ja, das Selbstverständliche eines Dandys, der seine Muße der Mühe der Philister (oder Spießigen) gegenüberstellt. Die Herkunft dieser Muße liegt in einer anti-intellektuellen Reaktion gegen sowohl Positivisten als auch *Décadents*, die denken, einzig die Kraft des eigenen Geistes sei für seine Erhebung genügend. Die Intellektuellen sind der Erzfeind des Dandys, nicht nur weil sie keine dilettantische Lebensweise haben, sondern auch weil sie in ihrer angeblichen geistlichen Überlegenheit das Spie-

³⁶⁶ Schaukal (2013), S. 35.

³⁶⁷ Schaukal (2013), S. 35.

bertum des Bürgertums reproduzieren. Die Bedürfnisse eines Dandys sind nicht auf Anerkennung in der Gesellschaft ausgerichtet, sondern vielmehr auf ein Publikum und seiner Maske.³⁶⁸ Der Schaukal'sche Dandy ist ein Stoiker, genau wie der Baudelaire'sche, der aber seinen Stoizismus für das Genießen statt das Beobachten benutzt.³⁶⁹ Der Unterschied liegt daran, dass der Genießer weiss, was er genießen will, aber der Flaneur von Baudelaire nicht kennt, was er betrachten möchte.³⁷⁰

Letztendlich besitzt der Dandy-Dilettant von Schaukal eine eigene Eitelkeit, die ihn stark vom Décadent-Dandy demarkiert. Der Dilettantismus sei Wonseok Chung zufolge schon ein Merkmal des Dandysmus aber auch eine,

*„ästhetische Eitelkeit der intellektuellen oder intellektualisierten Selbststilisierung. Von der äußeren Erscheinung zum intellektuellen Aspekt: Dieser Umgang ist [...] das Charakteristische des Dilettanten. In diesem Zusammenhang ist der Dilettant-Dandy, anders als der Décadent-Dandy, weniger dem eigenen Typus der Moderne nahe als einem dem Dandyismus [sic] bereits inhärenten Phänomen der Selbstbeschreibung“.*³⁷¹

Der Unterschied zwischen dem Dandy französischer und dem österreichischer Prägung besteht, ganz stringent gesagt, in: 1) Überlegenheit des Geistes durch Herkunft und Natur mehr als durch individuelle Stilisierung, unabhängig von der persönlichen Herkunft, und Künstlichkeit; 2) Abweichung von der Extravaganz und Intellektualität des Dandy-Décadent; 3) Dilettantismus im Sinne von Selbstverständlichkeit, aus Natur ausgehend; 4) Aristokratischer Geist durch Rasse und nicht eigenes Intellekt; 5) Dandy als Genießer statt Flaneur.

Fazit und Ausblick

In unserer Abhandlung zum Thema "Dandy" haben wir die Genealogie dieser Figur näher beobachtet. Besonders in Bezug auf die Entwicklung des Dandys, den wir überwiegend als "Erscheinung" gekennzeichnet haben, wurden unsererseits nur einige davon in Betracht

³⁶⁸ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 183.

³⁶⁹ Erbe (2002), S. 14.

³⁷⁰ vgl. Wonseok Chung (2020), S. 183.

³⁷¹ Wonseok Chung (2020), S. 184.

gezogen, da eine vollkommene Abhandlung des Dandys im 19. Jh. und aller deren Erscheinungen, sowohl die empirischen als auch die literarischen, im vorgegebenen Umfang dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Wir haben uns lieber auf das Wesentliche eingeschränkt, um einerseits eine genügende Einsicht in diesem Typus anzubieten, andererseits um die Darlegung seiner Entwicklung zu ermöglichen.

Der Schaukal'sche Dandy, in seinem Balthesser-Verkörperung, schließt eine ideale Entwicklung, die aber nicht für linear gehalten werden soll. Wir haben eine historische Abhandlung des Dandys bevorzugt, um unserer Arbeit einen einfachen Charakter zu verleihen, zugunsten der Leserschaft, die wir so breit wie möglich angenommen haben: sowohl von Literaturwissenschaftler*innen als auch von Nicht-Experten oder Wissenschaftler*innen anderer Bereiche. Die Thesen unserer Arbeit zum Dandy und seiner Entwicklung weichen wenig von den bereits verbreiteten Schlussfolgerungen, die sich in der Literaturwissenschaft konsolidiert haben, ab. Es war nicht unser Ziel, eine alternative Lektüre des Phänomens darzubieten. Vielmehr soll diese Arbeit eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Thema veranschaulichen.

Der Urdandy, George ‘Beau’ Brummell, dient bei allen Abhandlungen zum Dandy, sowie bei unserer, als Ausgangspunkt für eine Recherche, die sich weit über Sprach- und Nationalgrenzen hinstreckt. Brummell stellt ein Modell dar, das sich grundlegend für die Geschichte der Literaturrezeption erwiesen hat. Wir sollen erstens Jesse und Barbey D'Aurevilly dankbar sein, dass sie sich zuerst mit der *Brummelliana* befasst haben und somit die schriftliche Basis geschaffen haben, um Brummell zu einem literaturwissenschaftlichen Gegenstand zu machen. Die Resonanz, die allein dieser Mensch, der erste empirische Dandy in moderner Form, genossen hat, konnte von keinem anderen Menschen übertroffen werden – zum Teil abgesehen von Oscar Wilde, der ohnehin von der Reichweite seines Einflusses auch noch in seinem Leben erfahren konnte. Brummell und seine Art waren im Gegenteil seinen Zeitgenossen so fremd und neu, dass erst die Nachwelt ihre Essenz theoretisieren und überhaupt begreifen konnte.

Wir haben gezeigt, wie Lord Byron der Anschlusspunkt nicht nur zwischen empirischem und literarisiertem Dandysmus ist, sondern auch zwischen dem englischen und dem französischen. Historische Ereignisse wie die Französische Revolution und die Restauration

haben als Katalysatoren fungiert, um den Dandysmus vom englischen zum internationalen Phänomen zu werden zu verhelfen. Das Mittel des *parêtre*, von Byron angewandt aber erst von der Kritik geschildert, stellte überdies eine neue innovative Art Verschmelzung des Autors mit seinem Werk dar, die erst mit der Moderne zur vollen Blüte kam und seither als moderne Eigenschaft eines literarischen Werks angenommen wird.

Besonders wichtig war für uns die Notwendigkeit, das Revoltencharakter des Dandys ersichtlich zu machen. Um dieses Ziel zu erreichen, konnten wir nicht von der Einbeziehung der französischen Theoretiker des Dandysmus, vor allem Gautier, Barbey d'Aurevilly und Baudelaire, absehen. Der "erhabene Dandy", der "Dandy-Dilettant", den die Franzosen anhand Byrons und der *Brummelliana* erfunden haben, steht im Mittelpunkt zwischen Anglomanie und Moderne und verkörpert beide gleichzeitig. Die Revolte gegen die Modernität übt der Dandy aus wie die Schöpfung gegen den Schöpfer. Die Nebenwirkungen der Modernität auf die menschliche Psyche werden bei dem Dandy ersichtlicher als bei anderen Typen, indem er sich bemüht, den modernen Geist zu bekämpfen. In der Zeitspanne zwischen 1830 und 1848 wird der Dandy der oft vergessene erste Held der modernen Zeit. Sein Kult der Kälte, seine Abgrenzung und Stilisierung machen ihn zu einem Exilierten, einem Fremden. Und wie der Fremde, der die Literatur im 20. Jh. so brisant markieren wird, hat der Dandy nichts zu verlieren – außer seinem Publikum, womit er mithilfe seiner Ironie spielt.

Wir haben auch versucht, unsere These zu beweisen, dass das Scheitern des Dandys an seinen Maximen einen fundamentalen Bestandteil des Dandy-Lebens darstellt, wie alle anderen Bestandteile es auch sind. Die Notwendigkeit des Scheiterns ist nicht im absoluten Sinne gemeint, wie bei den späteren Exilliteraten.³⁷² Es entspringt wohl aber aus einer asketischen Lebenseinstellung, die vor allem Baudelaire explizit macht. Wie bei der Bohème liegt im Geiste des Dandys der Wunsch nach Verfeinerung, Emanzipation durch Ablehnung und Differenzierung von der eigenen Zeit; aber gleichzeitig und im Vergleich zur Bohème strebt er nach einer Rolle in der Gesellschaft und in der Mode, die er bekämpft. Der Dandy resultiert somit in einer derartigen Komplexität und Widersprüchlichkeit, dass deren wissenschaftliche Auseinandersetzung etwas problematisch aussieht.

³⁷² vgl. König (1979), S. 3–5.

Die Behandlung des Dilettantismus hat ein eigenes Kapitel erfordert, da er grundsätzlich für die Verständnis des "Wiener Dandys" Schaukal'scher Prägung ist und weil er und seine literarische Implementierung die Schnittstelle zwischen Baudelaire und Schaukal repräsentieren. Die *Décadence* als Ausgangspunkt für die Einführung in den Wiener Dandy war alleine nicht ausreichend. Deshalb mussten wir erstens die Philosophie der Wiener Moderne in Betracht ziehen. Wir haben somit den ‚Balthesser‘ anhand eines Kulturraums erklärt, und darüber hinaus die potentiellen Gründe geschildert, warum ein höchst ästhetisierendes künstlerisches Milieu wie das Wien im *Fin de Siècle* den Dandy erst spät und fragmentarisch rezipiert hat.

Schließlich, trotz der intendierten germanistischen Orientierung dieser Arbeit, grenzt sie deutlich an den Bereich der Komparatistik. Diese Arbeit ist grenzgehend und -überschreitend sowie die Figur, der sie gewidmet ist. Der Dandy hat wenig Wert innerhalb von Grenzen, die von ihm nicht als solche betrachtet werden. Es bleibt außerdem die Frage offen, inwieweit der Dandy, trotz seiner Androgynie und seiner grenzüberschreitende Natur, auch die Grenzen des Geschlechts wirklich überwinden kann. Die Frage nach der Untersuchung eines weiblichen Dandysmus bleibt deshalb offen, sowohl bezüglich des empirischen als auch des literarischen Dandysmus. Weiterhin erhebt sich spontan die Frage nach der Geschichte des Dandys "nach seinem Tod" – ob eine solche Figur im 20. und 21. Jh. überhaupt denkbar ist und, wenn ja, inwieweit sich der Dandy geändert hat und wogegen seine geistige Revolte heute gerichtet ist. Diese Ausblicke würden auf jeden Fall am besten durch Beteiligung mehrerer Disziplinen aus den Geistes- und Sozialwissenschaften geschaffen werden können. Eine interdisziplinäre Abhandlung, auch mit Einbindung der Gender Studies und anderen zeitgenössischen Kulturwissenschaften, wäre auf diesen Punkt wünschenswert und würde, interessanterweise, einem dilettantischen Geiste, im originalen Renaissance-Sinne dieses Begriffes, wohl entsprechen.

Bibliographie

Primärliteratur

Altenberg, Peter: Selbstbiographie. In: Breicha, Otto ; Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Finale und Auftakt Wien 1898–1914. Salzburg: Otto Müller Verlag 1964, S. 71–75.

Balzac, Honoré de, Hrsg. von Drost, Wolfgang ; Riha, Karl, aus dem Franz. von Fred, Wolfgang: Beamte, Schulden, elegantes Leben. Zur Sozialphysiognomik des Alltagslebens. Eine Auswahl aus den journalistischen Schriften. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1978.

Balzac, Honoré de: Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante*. In: Balzac, Honoré de: *Les Parisiens comme ils sont 1830–1846, suivi du Traité de la vie élégante*. Genève: La Palatine 1947, 169–218.

Barbey d'Aurevilly, Jules, Hrsg. von Bernouard, François: *Lettres à Trebutien. Œuvres complètes de Barbey d'Aurevilly*. [Band 1] Paris: Bernouard 1927.

Barbey d'Aurevilly, Jules: *Du dandysme et de G. Brummel*. Cork: Éditions Liganan 2015.

Baudelaire, Charles, Hrsg. von Kemp, Friedrich ; Pichois, Claude ; Streiff, Bruno ; Drost, Wolfgang u.a.: *Sämtliche Werke/Briefe*. In acht Bänden. [Band 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860] Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1989.

Baudelaires, Charles, Hrsg. von Pichois, Claude: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1961.

Byron, George Gordon Lord, Hrsg. von McGann, Jerome J.: *The Complete Poetical Works*. Oxford: Clarendon Press 1980.

Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Hamburg: Reinbeck 1976.

Chateaubriand, François de, Hrsg. von Biré, Edmond: *Mémoires d'outre-tombe*. [Band 4] Paris: Garnier 1910.

Gautier, Théophile: *Œuvres Complètes*. [Band 11: *Histoire du Romantisme*] Genf: Slatkine Reprints 1978.

Gautier, Théophile, Hrsg. von Lacoste-Veyseyre, Claudine: *Romans, contes et nouvelles*. [Band 1] Paris: Gallimard 2002.

Bourke, Algernon: *The History of White's*. [Band 1] London: KPT 2014.

Masterarbeit: „Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von Schaukals ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser‘“
Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Girardin, Mme de, Hrsg. von Martin-Fugier, Anne: *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*. [Band 1] Paris: Gallimard 1986.

Goethe, Johann Wolfgang ; Schiller, Friedrich: Über den Dilettantismus. In: Wiese, Benno von (Hg.): *Schillers Werke*. [Band 21: Philosophische Schriften. 2. Teil] Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1963, S. 163–172.

Jesse, William: *The Life of George Brummell, Esq commonly called Beau Brummell*. London: Swan Sonnenschein 1893.

Medwin, Thomas: *Medwin's Conversations with Lord Byron*. Princeton (NJ): Princeton University Press 1966.

Pückler-Muskau, Hermann von: *Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch*. [Band 2] Berlin: Rütten & Loening 1987.

Schaukal, Richard von, Hrsg. von Kluy, Alexander: *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten*. Wien: Ed. Atelier 2013.

Wilde, Oskar, aus dem Englischen von Lachmann, Hedwig ; Landauer, Gustav und revidiert von Kohl, Norbert: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2009.

Wilde, Oscar, Hrsg. von Kohl, Norbert: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1980.

Sekundärliteratur

Agamben, Giorgio: *Stenzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Zürich: Diaphanes 2005.

Arlaud, Sylvie: *Les références anglaises de la modernité viennoise*. Saint Denis: Les éditions Suger 2000.

Masterarbeit: „Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von Schaukals ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser‘“
Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Leistner, Simone: Dilettantismus. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. [Band 2: Dekadent–Grotesk] Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 63–87.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Benjamin, Walter, Hrsg. von Schweppenhäuser, Hermann ; Tiedermann, Rolf: Gesammelte Schriften. [Band 5] Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 1–654.

Berlage, Andreas: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.

Bourdieu, Pierre: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

Brix, Emil ; Werkner, Patrick: Die Wiener Moderne. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1990.

Chenoune, Farid: Des modes et des hommes. Deux siècles d'élégance masculine. Paris: Flammarion 1993.

Creed, Elizabeth: Le Dandysme de Jules Barbey D'Aurevilly. Paris: Librairie E. Droz 1938.

Dörmann, Felix: Gelächter. Dresden, Leipzig. Pierson, 1896.

Erbe, Günter: Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Köln: Böhlau Verlag, 2002.

Fischer, Jens Malte Fischer: Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler Verlag 1978.

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

Godfrey, Sima: The Dandy as Ironic Figure. In Sub-Stance 36, University of Wisconsin Press 1982, S. 21–33.

Gruenter, Rainer: Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger. In: Euphorion. [46. Band, 2. Heft] Heidelberg, 1952, S. 170–201.

Grundmann, Melanie (Hg.): Der Dandy. Wie er wurde, was er war. Eine Anthologie. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2007.

Masterarbeit: „Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von Schaukals ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser‘“
Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Helmes, Günter ; Martin, Ariane ; Nübel, Birgit ; Schulz, Georg-Michael (Hrsg.): Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002.

Ihrig, Wilfried: Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag 1988.

Iser, Wolfgang: Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen. Tübingen: Niemeyer 1960.

Jarrold, Claude: The Beaux and d'Orsay with their courts. London: Paul 1910.

Jasinski, René: Les années romantiques de Th. Gautier. Paris: Vuibert 1929.

Jauß, Hans-Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt: Suhrkamp 1970.

Karner, Georg: Die Sehnsucht nach dem Spiegel. Hamburg: Igel Verlag 2019.

Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle. Berlin, New York: De Gruyter 1973.

König, Barbara: Die Wichtigkeit, ein Fremder zu sein. Der Schriftsteller und die Distanz. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1979.

Krobb, Florian: „– denn Begriffe begraben das Leben der Erscheinungen“. Über einen Versuch, den Dandy in die deutsche Literatur einzubürgern. In: Krobb, Florian (Hg.): Literaturvermittlung um 1900. Fallstudien zu Wegen ins deutschsprachige kulturelle System. Amsterdam: Rodopi 2001, S. 75–91.

Kunz, Ulrike: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“: ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1997.

La Fashion 20.11.1839.

Largier, Niklaus: Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese. München: Verlag C.H. Beck 2007.

Mann, Otto: Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag 1962.

McGann, Jerome: Byron and Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Masterarbeit: „Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von Schaukals ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser‘“
Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Moers, Ellen: *The Dandy. Brummell to Beerbohm*. New York: Viking Press 1960.

Nickel, Therese ; Schnitzler, Heinrich (Hrsg.): *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1983.

Paetzke, Iris: *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen 1992.

Prévost, John C.: *Le Dandysme en France (1817-1839)*. Genf, Paris: Éditions Droz 1957.

Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Dekadenz um 1900*. München: C.H. Beck 1986.

Rossbach, Susanne: *Des Dandys Wort als Waffe. Dandyismus, narrative Vertextungsstrategien und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevillys*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002.

Rovagnati, Gabriella: *Spleen e artificio. Poeti minori della Vienna di fine secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1994.

Scheible, Hartmut: *Literarischer Jugendstil in Wien*. München, Zürich: Artemis Verlag 1984.

Schickedanz, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2000.

Sola Pinto, Vivian de: *Enthusiast in Wit. A Portrait of John Wilmot, Earl of Rochester 1647-1680*. Lincoln (NE): University of Nebraska Press 1962.

Tieghem, Philippe Van: *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*. Paris: PU de France 1967.

Tietenberg, Anne Kristin: *Der Dandy als Grenzgegner der Moderne*. Berlin: Lit Verlag 2013.

Warum, Claudia: *Richard von Schaukal und der Dandysmus*. In: Loewe, Sigfried ; Martino, Alberto, Hrsg. von Noe, Alfred, unter Mitarbeit von Pauer, Monika: *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*. Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang 1993, S. 441–476.

Wicke, Andreas: "Der paradoxe Dandy. Richard Schaukals Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser", in: Helmes, Günter [Hrsg.]: *"Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne"*. Tübingen: Narr 2002, S. 147–160.

Wonseok Chung, Cheonan: *Das Ensemble aus Dandy und Dilettant. Über die Wechselwirkung von Dandysmus und Dilettantismus in Andreas von Balthesser von Richard von Schau-*

Masterarbeit: „Der Weg des Dandys nach Wien im Zeichen der Mode(rne): von George ‘beau’ Brummell bis Richard von Schaukals ‚Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser‘“
Betreuer: Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

kal. In: Germanistische Monatsschrift, Heidelberg: Universitätsverlag WINTER GmbH Jahrgang 70 2020, S. 161–184.

Wunberg, Gotthard (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 1981.

Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1972.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.