

MALCA

**Modern Austrian Literature
and Culture Association**

(Formerly International Arthur Schnitzler Research Association)

Members of the Executive Council

President

Linda DeMeritt, Allegheny College

Vice President

Dagmar C. G. Lorenz, University of Illinois at Chicago

Elizabeth Ametsbichler, University of Montana

Imke Meyer, Bryn Mawr College

Karl Müller, Universität Salzburg

Wolfgang Nehring, University of California, Los Angeles

Willy Riemer, University of Delaware

Ex-Officio Members

Ernst Aichinger, Austrian Cultural Forum New York

Editors of Modern Austrian Literature

Geoffrey C. Howes, Bowling Green State University

Jacqueline Vansant, University of Michigan-Dearborn

MODERN AUSTRIAN LITERATURE

Journal of the Modern Austrian Literature
and Culture Association

Volume 34, Number 3/4, 2001

CONTENTS

From the Editors.....i
Acknowledgments.....ii
Contributors.....iii

Articles

CHRISTIAN M. ASPALTER

Über die Unpässlichkeit des Gelächters. Joseph Felix (von) Kurz-Bernardons "Prinzeßin Pumphia".....1

In the mid-eighteenth century Joseph Felix (von) Kurz-Bernardon was in the center of the debate between the bourgeois conception of theater and the performance aesthetic of popular theatre. His "entfesseltes Theater" is part of both his *Spielpraxis* and his *Schreibpraxis*. Hence this article offers a re-reading of "Prinzeßin Pumphia" that focuses on the laughter evoked by the play as a challenge to conventional morality.

GEOFFREY WINTHROP-YOUNG

Am Rand der Uchronie: Oswald Levetts *Verirrt in den Zeiten* und die Frühphase der *alternate history*.....21

Oswald Levett's *Verirrt in den Zeiten* (1933) depicts a journey in time that almost results in a counterfactual alteration of history. Thus the text develops narrative strategies like those that were starting to distinguish the Anglo-American science-fiction subgenre known as "alternate history." Just as the novel's protagonist plays with unrealized possibilities for historical change, the novel unwittingly points toward a new type of narrative.

FRANK PILIPP

Kafkaesque Odysseys: Peter Rosei's Short Stories45

Rosei's early texts contain a vast array of often casual, nonchalant, and playful references to Kafka's fictions. Rosei transforms Kafka's surreal elements into a

Richard Schaukal und die Lyriktheorie der Jahrhundertwende

Andreas Wicke

“Alle Kunst war mir Poesie und alle Poesie Lyrik” (489), schreibt Arno Holz 1899 in seiner kunsttheoretischen Schrift “Revolution der Lyrik” und diese zentrale Stellung der Lyrik ist vorherrschend für die deutschsprachige Literatur der Jahrhundertwende. Auch die Idee, die traditionelle gründerzeitliche Dichtkunst zu revolutionieren, verbindet viele der Autoren um 1900.¹ Geradezu Feindbildcharakter hat der vom Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts hoch verehrte Emanuel Geibel, diese, wie Richard Schaukal verächtlich schreibt, “Quintessenz des Epigonen, des Filzschuh- und Schlafrocklyrikers, diese verstaubte Museumsnummer, Geibel, von dem man nicht glauben kann, daß er erst vor ein paar Jahren gestorben ist” (“Arno Holz” 882).² In der Tat kann man für die Zeit von etwa 1830 bis 1890 bezogen auf die lyriktheoretischen Überlegungen einen “deutliche[n] Stillstand der Reflexion und die Tendenz zur Verfestigung bereits definierter Positionen” (Völker 18) feststellen.

Während die Kritik an der Tradition, also der etablierten bürgerlichen Literatur, die Künstler der jungen Generation verbindet, herrscht dennoch Uneinigkeit in der Frage, wie moderne Lyrik auszusehen hat und welche Funktion sie erfüllen soll. Die meisten Autoren der Zeit—Hofmannsthal, Rilke, George, Holz, um nur die bekanntesten zu nennen—haben nicht nur Lyrik geschrieben, sondern darüber hinaus programmatische oder theoretische Texte verfasst, in denen sie entweder die Konzepte ihrer eigenen Produktion untermauern oder grundsätzliche Forderungen an diese Gattung formulieren. Im Mittelpunkt des daraus sich entwickelnden Disputes stehen die Diskussion um das Verhältnis zwischen Natur und Kunst, Form und Inhalt sowie der Status des Künstlers innerhalb des Produktionsprozesses. Doch die Äußerungen weisen über den eigentlichen Gegenstand hinaus; Ludwig Völker betont zu Recht, dass lyriktheoretische Reflexionen stärker als vergleichbare Texte über Dramatik oder Epik “Stellvertreterfunktion” (15) haben. Er konstatiert, dass Lyriktheorie in Deutschland einerseits ein verwirrendes Bild biete, im

Hinblick auf die—an ihrem Beispiel—erörterten allgemeinen philosophischen, ästhetischen, erkenntnistheoretischen, psychologischen, sprachtheoretischen usw. Fragestellungen [jedoch] spiegelt sie die Auseinandersetzung um zentrale Probleme der literarischen, wissenschaftlichen und geistigen Tradition. Wäre dies nicht so, verdiente sie ein weit geringeres Interesse. (15)³

Richard Schaukal (1874–1942) gehört zwar nicht zur künstlerischen Phalanx der Wiener Moderne, war jedoch in seiner Zeit viel beachtet, stand in engem Kontakt mit der Intelligenz seiner Zeit und hat geradezu seismographisch auf die kulturellen Entwicklungen der Moderne reagiert. Dominik Pietzcker hat in seiner Dissertation zu Recht darauf hingewiesen, dass die in der Literaturwissenschaft vorherrschende Verurteilung zum Epigonen und Eklektiker nicht darüber hinwegtäuschen darf, dass Schaukal neben einer genauen Beobachtungsgabe durchaus über eine genuine Schöpferkraft verfügt. Diese Beurteilung trifft in besonderem Maße auch auf Schaukals theoretische Texte zu: Zwar gibt es jene Polemiken, die ganz offensichtlich Ausdruck persönlicher Ranküne sind und strategisch in die Kabalen des literarischen und kulturellen Lebens eingreifen, auf der anderen Seite allerdings hat sein Standpunkt dennoch moderne und individuelle Aspekte.

Die theoretischen Äußerungen, die das Zentrum der folgenden Überlegungen bilden, sollen im Spannungsfeld der extremen Positionen Arno Holz' und Stefan Georges untersucht werden, die die Pole Naturalismus und Symbolismus markieren. Schaukals eigene theoretische Arbeiten zeugen hingegen von einer Genie-Ästhetik, wie sie sich auch im Werk Richard Dehmels zeigt. Diese gegenseitige Nähe der kunsttheoretischen Überlegungen kommt besonders in Schaukals literaturwissenschaftlicher Arbeit *Richard Dehmels Lyrik. Versuch einer Darstellung der Grundzüge* (1908) zum Ausdruck.⁴

Für Arno Holz bedeutet die "Revolution der Lyrik" primär eine völlige Erneuerung ihrer Form; überkommene Stilmittel wie Reim, Metrum und Strophe lehnt er kategorisch ab: "Der Tag, wo der Reim in unsere Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde" ("Revolution der Lyrik" 499). Wendet man Holz' in "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze" (1891) entwickelte Formel "Kunst = Natur – x" auf lyrische Produktion an, so erscheint es in der Tat konsequent, alles Künstliche, alles, was der natürlichen Form irgendeinen äußerlichen Zwang auferlegt, fern zu halten und die lyrische Sprache der natürlichen weitestgehend anzugleichen. In diesem Sinne fordert Holz statt des künstlichen Metrums einen "natürlichen Rhythmus" der Sprache im Gedicht. Hingegen lehnt er einen "Rhythmus, der nicht durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt, sondern den daneben auch noch seine Existenz

rein als solche freut", ebenso ab wie "Musik durch Worte als Selbstzweck" ("Revolution der Lyrik" 491). Als dezidierter Gegner einer *l'art pour l'art* fordert er von der Kunst "die Tendenz, wieder die Natur zu sein" ("Die Kunst" 83), das heißt, das x seiner Kunstformel zu minimieren und somit eine möglichst detailgetreue Mimesis zu erzielen.

Eine solche "Kunst für die Kunst" propagieren hingegen die französischen Symbolisten, aber auch deutsche Vertreter dieser Kunstrichtung wie Hofmannsthal, Rilke oder George. In den "Blättern für die Kunst" schreibt George:

Das Gedicht ist zum höchsten geistigen Genusse da. Eine Zweckdichtung gibt es so wenig wie ein Zweckgemälde oder ein Zwecktonstück. Gedicht ist nicht Wiedergabe eines Gedankens sondern einer Stimmung. Zum Ersteren genügt das gewöhnliche Wort zum Zweiten bedürfen wir noch Auswahl Klang Maass und Reim. (123)

George fordert also im Gegensatz zu Holz eine zweckfreie Dichtung unter dem Primat der Form und somit eine Lyrik, die nicht wieder, sondern im Gegenteil geradezu wider die Natur ist. Explizit setzt er sich für jene formgebenden Stilmittel lyrischer Produktion ein, von denen Holz die moderne Lyrik befreien will. George geht es nicht um abbildende, weltanschauliche oder sozial engagierte Gedichte, sondern solche, die Eindrücke durch Symbole darstellen: "Wir wollen keine Erfindung von Geschichten sondern Wiedergabe von Stimmungen keine Betrachtung sondern Darstellung keine Unterhaltung sondern Eindruck" (122).⁵

George wurde von Holz wegen seines diametral entgegengesetzten theoretischen Ansatzes—betrachtet man die Gedichte beider Autoren, so sind diese Gegensätze weitaus weniger signifikant—heftig angegriffen. In seiner Sammlung *Phantusus* (1898) etwa schreibt Holz ein Gedicht, das karikierend gegen George gerichtet ist⁶; und auch die Selbstanzeige seiner *Phantusus*-Gedichte enthält eine Satire auf George und seinen Kreis: "Noch nie waren so abenteuerlich gestopfte Wortwürste in so kunstvolle Ornamentik gebunden" ("Revolution der Lyrik" 488), heißt es dort.

Doch auch Holz' Suche nach Gesetzen, nach den "naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" (Bölsche) ist äußerst umstritten. Schaukals und Dehmels theoretische Texte etwa enthalten häufig explizite und implizite Angriffe auf Holz' "Revolution der Lyrik" und seine naturwissenschaftliche Ästhetik.⁷ Dehmel, der sich schon früh von einem dem Naturalismus nahe stehenden Künstler zum dezidierten Antinaturalisten gewandelt hat, geht, so Horst Fritz, davon aus, dass die Kunst

[der] Wirklichkeit als eine höhere Sphäre übergeordnet [ist], in ihr erst vermag Wesenhaftes zu entstehen. Ziele Holz in seiner Theorie auf eine Gleichsetzung von Natur und Kunst, so weist Dehmel der

Kunst eine autonome, von der Natur getrennte Existenz zu, er befreit sie von ihrer reproduzierenden Funktion und löst sie damit aus dem Abhängigkeitsverhältnis zur Natur. (31)

Diese Charakterisierung Dehmels trifft mustergültig auch auf Schaukal zu, ebenso die Bezeichnung als Antinaturalist.

Schaukal selbst hat sich der Einordnung in starre Kategorien Zeit seines Lebens entzogen; auch zwischen den Polen Symbolismus und Naturalismus wählt er den Mittelweg des Kompromisses. „Vor allem muss man sich gegenseitig verstehen“, schreibt er in den *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen* (1901). „Der ‘Symbolist’ muss den ‘Naturalisten’ verstehen—ich hasse diese Schlagworte, weil sie ganz zertreten und deformiert sind, aber sie sind wenigstens Prägnanzsurrogate“ (225). Auch seine Novelle *Mimi Lynx* (1904) ordnet er „gleich fern von peinlich-engem Naturalismus wie von dem damals schon wütenden verschwommenen, leeren und unwahrhaftigen Literatenstil eines gewalt-samen Symbolismus“ (*Beiträge* 62)⁸ ein. Schaukals eigene Ästhetik entwirft bewusst keinen Epochenstil, der sich unter einem „-ismus“-Schlagwort fassen lässt, sondern einen Individualstil, der den Künstler selbst, das schaffende Individuum, zum Maß der Dinge macht. In diesem Sinne findet man in Schaukals dezidiert antinormativen theoretischen Aufsätzen keine Regeln, Verbote oder gar Gleichungen, sondern stattdessen gleichsam eine Apotheose des künstlerischen Subjekts und seiner titanischen Schaffenskraft. Der Künstler als Genie, von diesem Bild geht Schaukal aus, unterliegt keinen Regeln, schon gar keinen literarischen Gruppen oder Schulen, sondern schafft aus sich selbst heraus.

Ein Titel wie „Vom Wesen der Kunst“ ist mit Sicherheit eine ganz bewusste Replik auf Holz’ „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“⁹—eben unter Auslassung der Gesetze. Wenn sich in dieser Schrift dennoch eine Formulierung findet, die sich auf Gesetze in der Kunst bezieht, so wird sie irrational und subjektiv aufgelöst: „Das Gesetz der Kunst ist Wahrheit“ („Vom Wesen der Kunst“ 188), schreibt Schaukal. Über den Wert einer Dichtung entscheidet also nicht das Befolgen von Regeln, sondern das Genie des Künstlers. Dem Begriff des Genies ist der der Originalität inhärent, so dass die Ablehnung des Regelhaften mit der von Schaukal apostrophierten Genie-Ästhetik per definitionem korrespondiert; oder im Sinne Immanuel Kants formuliert: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“ (160).

Der Begriff der „Wahrheit“ ist von zentraler Bedeutung für die Ästhetik Schaukals wie für die Geschichte der Ästhetik überhaupt. Freilich geht es Schaukal nicht um apophantische Wahrheit, sondern um ästhetische. Wenn er die Wahrheit zum Gesetz der Kunst erhebt, so fährt er fort: „Was aber notwendig ist, ist wahr“ („Vom Wesen der Kunst“ 188) bzw. „Wenn ein Kunstwerk nicht notwendig ist, ist es überflüssig“ (*Gedanken* 99). Diese Notwendigkeit bzw. Wahrheit der Kunst ist ein zutiefst individuelles Moment, Schaukal definiert sie in *Literatur* als „Gehalt an eigener Seele“ (66), damit hat sie subjekti-

ven Charakter. Weit entfernt ist Schaukal von der Idee letzter oder objektiver Wahrheit; sein Wahrheitsbegriff hat—etwa in Aphorismen wie „Wahrheit nennen wir, wovor unser Wissen halt macht“ oder „Die Wahrheit ist unbeweisbar“ (*Gedanken* 117)—eine paradoxe und dynamische Struktur; im Spätwerk spricht Schaukal von Wahrheit als „gedankenvolle[r] Bewegung“ (*Einsame Gedanken-gänge* 16).

Schaukals Terminologie hat allerdings auch eine sophistische Schattenseite, seine weichevolle Sprache changiert zwischen wirklicher Bedeutung und elitärer Phrase. Die Begriffe „Wahrheit“ und „Originalität“ wirken mithin ideologisch überfrachtet, werden aber niemals wirklich definiert und verleihen den Texten eine obskurantistische Unantastbarkeit, die sich der pointierten Kritik verweigert und die Teil von Schaukals bisweilen manischer Selbststilisierung ist. Auch sein Genie-Begriff ist einerseits historisch fundiert, andererseits Ausdruck eines künstlerischen Elitedenkens, das Schaukal zeittypisch tradiert und in seinen Werken—etwa dem symbolistischen Lyrikband *Meine Gärten* (1897)—kultiviert.¹⁰

Am deutlichsten erläutert Schaukal seinen Genie-Begriff in der literaturwissenschaftlichen Schrift *Richard Dehmels Lyrik*¹¹, der Kernsatz lautet:

Das Kunstwerk ist einerseits (im Diesseits) organisches Produkt des einheitlichen schöpferischen Ingeniums, endlicher Ausdruck des Unendlichen, andererseits, metaphysisch geschaut (jenseits), genau im „focus imaginarius“ der Strahlenbrechung des Unendlichen durch das künstlerische Ingenium, vollkommener, adäquater Ausdruck der Welt, das ist unendlicher Eindruck des Endlichen. (14–15)

Im Zentrum dieses Abschnittes steht das Ingenium, das Genie, das als künstlerisch, schöpferisch und vor allem einheitlich bezeichnet wird. Seine Aufgabe ist es, eine Einheit zu schaffen, die es lebensweltlich nicht vorfindet. Die erlebte Vielheit in künstlerisch-künstliche Einheit zu transformieren, ist ein Prozess, der eines „überpersönlichen“ Individuums, eben des Genies bedarf. Spricht Schaukal noch in *Richard Dehmels Lyrik* davon, der wahre Lyriker müsse „unpersönlich“ sein, so korrigiert er in „Vom Wesen der Kunst“: „Das Kunstwerk ist der persönliche (subjektive) Ausdruck des Überpersönlichen (nicht Unpersönlichen, Allgemeinen, wenn auch Allgemein-Menschlichen, besser Allgemein-Geschöpflichen), Seelischen durch das Mittel der gesetzmäßigen Form“ (179–80).

Die Diskussion um das Primat von Inhalt oder Form, wie sie von den Symbolisten zugunsten der Form geführt wird, stellt sich dem wahren Künstler im Sinne Schaukals nicht. Dem Genie gelingt das restlose Ineinanderaufgehen, indem er „Form, ganz erfüllt mit lebendigem Inhalt, Inhalt, ganz gelöst in tönende Form“ (*Richard Dehmels Lyrik* 15) fordert. In „Das Problem der Kunst“ heißt es lapidar: „Es gibt keine Scheidung zwischen Inhalt und Form, Gegenstand und Darstellung“ (27). Zwar habe die Form einen hohen Stellenwert in der lyrischen

Produktion, doch dürfe das Material als solches nie erkennbar bleiben, das wirkliche Kunstwerk müsse von "Materials Spuren gereinigt" (21) sein. In den Dialogen *Literatur* sagt der Künstler: "Die Form eines echten Gedichtes ist die natürliche Haut seiner Knochen und Eingeweide" (71), und in *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser* (1907) heißt es: "Formen dürfen keine Falten werfen. Sie müssen anliegen, sollen aber nicht gespannt sein" (85).¹²

Lyrik im Sinne Schaukals darf keiner Zeit oder Tendenz verhaftet sein; er verdeutlicht das an Dehmels Gedicht "Der Arbeitsmann" (1896), das er als das "vielleicht gewaltigste Gedicht der neuen Lyrik", nicht jedoch als "große Kunst" bezeichnet (*Richard Dehmels Lyrik* 23). Hier werde ein aktuelles soziales Problem behandelt, aber keine endgültige Kunst, weder "endlicher Ausdruck des Unendlichen" noch "unendlicher Eindruck des Endlichen" geschaffen. Die doppelte Blickrichtung, die Schaukal dem Genie zuschreibt, drückt er im Bild des "focus imaginarius" aus; es ist ein gedachter Brennpunkt, von dem aus man wie durch eine Linse von beiden Seiten schauen kann und gleichermaßen scharf das Unendliche aus dem Diesseits wie das Endliche aus dem Jenseits betrachten kann. Dieser doppelte Blick lässt den Künstler weder ganz Mensch noch ganz Gott sein, sondern weist ihm jene titanische Zwischenstellung zu, die bereits Prometheus, dem mythologischen Urbild des Genies, zukommt.

Es geht Schaukal also nicht darum, die Mittel zu erneuern, ja nicht einmal darum, überhaupt eine moderne Lyrik zu schaffen, sondern vielmehr um absolute Kunst, die jenseits aller Aktualität steht. Denn auch die Mittel seien dem schaffenden Subjekt unterstellt, und "alle Mittel, alle Einfälle sind an sich 'alt', die Sprache aber, als das im letzten Grund allein verfügbare Mittel, ist ein von jedem großen Dichter neu zu Erschaffendes, das Leben, als der im letzten Grund allein formbare Inhalt, ein von jedem großen Dichter neu zu Erlebendes" (*Richard Dehmels Lyrik* 16). Weniger pathetisch, jedoch inhaltlich konform formuliert Schaukal in "Vom Wesen der Kunst": "Jedermann erlernt die Mittel, die der Dichtung dienen, die Worte. Nur der Dichter aber erschafft sie. [...] Der Irrtum besteht darin, daß sie [die 'undichterischen Dichterlinge'] das Neue in den Faktoren suchen, während es im Resultat liegt, das zugleich Ziel ist" (203).¹³

Absolute Kunst sei also von Materials Spuren einerseits, von Stofflichkeit und Tendenz andererseits gereinigt. Sie soll nicht anstreben, modern oder aktuell, sondern im Gegenteil ewig und zeitlos zu sein. Auch in der Abhandlung "Das Problem der Kunst" betont Schaukal diese Überzeitlichkeit der Kunst und des Geschmackes, die beide "wesensgleich" und sich "ewig treu" (29) seien. In *Giorgione* (1907) schließlich heißt es unmissverständlich: "Es gibt nur eine Kunst, die Kunst" (122). Anders als Arno Holz, der alles, was vor seiner "Revolution der Lyrik" geschrieben wurde, als Konvention abtut, versucht Schaukal, dichterische Größe unabhängig von ihrer Zeit zu bewerten. Aphoristisch schreibt er im *Balthesser*: "Genies sind nie der Ausdruck ihrer Zeit; das sind die Talente" (99); in *Richard Dehmels Lyrik* heißt es ausführlicher:

Die großen lyrischen Gedichte Goethes, Mörikes, Hebbels "bewältigen" keinen Stoff, sie überwinden ihn. Sie verdeutlichen nicht eine Stimmung, sondern sie machen sie gleichsam verblässen. Sie unterstreichen nicht das Mitzuteilende, sie verflüchtigen Körperhaftes in den Duft der Ahnung. Sie tragen aus dem Gebiete der Sichtbarkeiten und Mitteilungen ins Ätherreich der Schwingungen, der Tonwellen. Sie kondensieren nicht, sie verhauchen. Sie ziehen nicht Umrisse, sondern atmen Seele. [...] Denn eines großen Dichters Seele erlebt alle Wesen und Dinge der Natur und Kunst, alle Ereignisse der Welt. Sie erlebt sie als ein Unaussprechliches und sagt es als etwas Selbstverständliches. (24)

Damit betont Schaukal, was er bereits in dem frühen Aufsatz "Über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung" und noch einmal in der Abhandlung "Vom unsichtbaren Königreich" formuliert hat, dass nämlich das Kunstwerk nicht zur Vermittlung einer Botschaft oder eines konkreten Inhaltes dient. Den Anspruch, Kunst verstehen bzw. mit dem Maßstab der Vernunft messen zu wollen, weist Schaukal in den Bereich bildungsbürgerlichen Unverständes zurück. Wahrnehmungsmedium der Kunst sei ausschließlich das "ganze grosse Gebiet der Seele", das der Vernunft "ein unsichtbares Königreich" ("Vom unsichtbaren Königreich" 11) bleibe. Die "Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung" lehnt Schaukal ab. Er argumentiert, dass ohnedies keine Dichtung völlig gedankenlos sei und man an sie nicht mit den "Ansprüchen, die man etwa an eine Abhandlung oder einen Aufruf zu stellen gewohnt ist", herantreten dürfe. "Wie der Spiegel die Eigenschaft besitzt, das ihm Entgegentretende aufzunehmen und wiederzugeben, so gibt die Seele eines Dichters durch das Mittel der Worte die Eindrücke wieder, die in ihr ein Reiz gewirkt hat" ("Über die Forderung" 54).

Der Künstler wird somit ganz im Sinne des Genie-Kultes des Sturm und Drang zum Gott stilisiert, der wie Prometheus schöpferisch tätig ist und unabhängig von jeweiligen Bestrebungen des Zeitgeschmackes, politischer Korrektheit oder modernistischer Verve einem individuellen Schaffenszwang folgt. In einer im Rahmen der Genie-Ästhetik häufig zitierten Bemerkung Anthony Earls of Shaftesburys heißt es:

But for the Man, who truly and in a just sense deserves the Name of *Poet*, and who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Men and Manners*, and give to an *Action* its just Body and Proportions; he will be found, if I mistake not, a very different Creature. Such a *Poet* is indeed a second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms a *Whole*, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts. (207)

Shaftesburys Definition des wahren Künstlers ist durchaus kompatibel mit Schaukals Distinktion von "Dichtern" und "Litteraten", wie er sie etwa in den Dialogen *Literatur* entwirft, und Shaftesburys Idee der "Ganzheit" ("he forms a Whole") entspricht Schaukals Postulat der "Einheit". So wie Shaftesburys Genie "an Action its just Body and Proportions" verleiht, lässt Schaukals Künstler Form und Inhalt ineinander aufgehen.¹⁴ Über diese Parallelen zum klassischen Genie-Begriff hinaus entspricht Schaukals Negation einer Kunst der Nachahmung dem Originalitätsbestreben der Stürmer und Dränger und seiner Absage an eine Kunst, die mit dem Verstand zu erfassen ist, deren Kampf gegen den Rationalismus der Aufklärung.¹⁵

Eine Genie-Ästhetik, die das schaffende Subjekt als Maßstab der Bewertung nimmt, verfolgt Schaukal auch in seinen philologischen und literaturkritischen Arbeiten. Keinesfalls gehört er zu jenen Kritikern, die tendenziell alles loben bzw. nur das rezensieren, was sie goutieren. Während etwa Hermann Hesse ausdrücklich sagt, er wolle "nicht kritisieren, nicht Worte wägen, sondern jeweils das Beste vom Neuen auswählen und charakterisieren" (326), hat Schaukal keine Scheu, auch Werke prominentester Zeitgenossen—so beispielsweise Thomas Manns Theaterstück *Fiorenza* (1905)¹⁶—mit vernichtenden Verrissen abzuqualifizieren. Was ihn hingegen mit Hesse verbindet, ist die theoretisch unvoreingenommene Betrachtung. "Was hilft es mir", schreibt Hesse, "zu wissen, daß der und der ein Symbolist, ein Naturalist, ein Schüler Maeterlincks oder ein Freund Stefan George's ist?" (322).

Kritik übt Schaukal deshalb meist nicht an bestimmten Epochen oder Künstlern, sondern an einzelnen Werken (die Ablehnung von Manns *Fiorenza* leitet keine Kritik des gesamten Mann'schen Œuvres ein) sowie systematischen Reglementierungen. Aus dieser Objektivität heraus kann Schaukal einzelne Produkte des Naturalismus und des Symbolismus gleichermaßen gutheißen. So kann er sich zum Beispiel für Holz' *Phantasia*-Lyrik begeistern, obwohl er die dahinter stehende Theorie ablehnt. Diese Ablehnung bezieht sich wesentlich darauf, dass Holz sie zur Theorie moderner Lyrik katexochen erklären will; als dessen individuelles künstlerisches Credo hingegen akzeptiert er sie durchaus. "Sie wird eben seine Form sein. Wir werden sie nicht—nachahmen" ("Arno Holz" 887). Über die *Phantasia*-Gedichte, die nach Holz' eigener Angabe die Umsetzung seiner Kunsttheorie sind, sagt Schaukal ironisch: "In den 'Phantasia'-Gedichten finden sich Stellen, Verse, Worte, die berauschen, entzücken, so dichterisch-echt sind sie—trotz allem 'natürlichen Rhythmus'. Oder, da er's so haben will: durch ihn" (887).

Der Genie-Gedanke, der seine zentrale Bedeutung für das 18. Jahrhundert hat und anschließend über die Romantik ins 19. Jahrhundert und über Nietzsche ins 20. Jahrhundert tradiert wird, trifft um 1900 auf ganz unterschiedliche Resonanz. Die Vertreter des Naturalismus lehnen ihn völlig ab und setzen der Subjektivität des Genies die Gesetze der Natur(wissenschaft) entgegen. Jochen Schmidt hat den Naturalismus als Epoche der "Auslöschung des Genies" (Bd. 2,

172–80) bezeichnet. Arno Holz schreibt in "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze": "Man kennt ja die Geschichte: Wo das Genie auftritt, hat das Naturgesetz plötzlich ein Loch—bumm!" (6). Die Kunsttheorie der Naturalisten ist voll von der Polemik gegen einen subjektiven Kunstbegriff, der auf göttlicher Inspiration und künstlerischer Intuition basiert; Wilhelm Bölsche entwickelt in *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887) gar einen darwinistischen Genie-Begriff (53–61).

Während die Genie-Ästhetik also um 1900 weitestgehend abgelehnt oder neu gedeutet wird, greifen Schaukal und Dehmel auf einen klassischen Genie-Begriff zurück und machen ihn zur Grundlage ihres Schaffens. Insofern sind auch die lyriktheoretischen Texte beider Autoren eher allgemeine kunsttheoretische Betrachtungen, da sie keine normative Poetik des Gedichts enthalten, sondern eine Genie-Ästhetik auch in der Lyrik skizzieren. "Dichterkraft ist Gotteskraft" lautet die Schlusszeile in Richard Dehmels programmatischem Gedicht "Grundsatz" und ist deutlicher Ausdruck dieses Denkens. Horst Fritz schreibt: "Während Holz scharf gegen jede Art einer Genie-Auffassung polemisiert, konstituiert sich in den an das Künstlerbild des Sturm und Drang erinnernden Äußerungen Dehmels das Ich des Künstlers als autonome schöpferische Potenz; erst der dieser Autonomie entspringende Akt des Schaffens vermag der primär stofflichen Natur einen neuen wesenhaften Status im Rahmen des Kunstwerkes zu verleihen" (32). Diese Aussage kann wiederum auf Schaukal übertragen werden, bei ihm heißt es: "Denn der Dichter darf alles. [...] Warum diese Intoleranz, dieses Dogmenunwesen? Kunst ist doch schließlich Genußsache, Freude wirkt sie, Vollleben, Steigerung. Und, wie gesagt, ihrer Wohnungen sind viele" ("Arno Holz" 887). Dieser Passus fasst Schaukals Genie-Denken pointiert zusammen und kennzeichnet sowohl seine literaturtheoretischen Äußerungen als auch seine Arbeit als Kritiker. Hatte Arno Holz konstatiert, es sei "ein Gesetz, daß jedes Ding ein Gesetz hat" ("Die Kunst" 64 u. ö.), so lehnt Schaukal Kunstgesetze prinzipiell ab und akzeptiert sie im Sinne des Sturm und Drang lediglich als "dem schöpferischen Akt innewohnende und nur von diesem selbst her begründete Gesetzmäßigkeit" (Schmidt Bd. 1, 117).

Trotz vieler ideologischer Gemeinsamkeiten zwischen Schaukal und Dehmel gibt es allerdings auch signifikante Unterschiede. Dehmels Betonung einer dem Jugendstil verpflichteten "Kunst fürs Leben" setzt Schaukal seinen exklusiven und dekadenten Ästhetizismus Wiener Prägung entgegen. Der oft zitierte Satz Hofmannsthals "Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie" ("Poesie und Leben" 16) steht ihm näher als der ins Leben strebende Vitalismus Dehmels. Diese Differenz ist auch bestimmend für die philologischen Arbeiten Schaukals über Dehmel und begründet die Distanz, die Schaukal bei aller Verehrung wahrt und die in dem bezeichnenden Schlusssatz seiner Dehmel-Monographie Ausdruck findet:

Alles in allem genommen: eine wurzelkräftige Natur trotz den Posen, eine männliche Schönheit trotz den Muttermalen der Gattung und den Brandmalen der Individualität, eine starke, eine imposante Stimme trotz den Heiserkeiten des Affektes, eine brausende Lebens-Melodie trotz den Dissonanzen der Technik, eine künstlerische Großmacht trotz den koketten Konzessionen an die krankhaften Gelüste der espritschwangeren Reflexion: im Guten und im Bösen ein Gipfel im Höhenzug der modernen Lyrik. (48)

Richard Schaukal entzieht sich, wie eingangs gesagt, einer endgültigen qualitativen und epochalen Ein- und Zuordnung. Er kultiviert jedoch die Individualisierung des Künstlers und die damit verbundene poetologische Autonomie. Seine kritische Distanz gegenüber literarischen Zirkeln und Schulen ist durchaus zukunftsweisend und es darf nicht übersehen werden, dass die Auflösung von literaturhistorisch fassbaren Epochen und Gruppierungen ein Wesensmerkmal der Moderne ist, das sich bereits um 1900 andeutet. Darüber hinaus ist es von Bedeutung, das diskursive Spektrum der Diskussion um die ästhetische Theorie der Jahrhundertwende zu erweitern und neben Symbolismus und Naturalismus auch einen Genie-Kult, wie er sich im Werk Schaukals deutlich zeigt, zu berücksichtigen.

Wilhelmsgymnasium, Kassel

ANMERKUNGEN

1. Zur Beurteilung dieser Revolution auf Seiten der Berliner Naturalisten vgl. Günther Mahal.
2. Auch Arno Holz, selbst einst Verehrer Geibels und nach dessen Tod 1884 Herausgeber eines Gedenkbuches, bezeichnet ihn wenig später als "vollendetsten Typus des Eklektikers in unserer Literatur. Eine totale Null in der Entwicklung!" (*Briefe* 98). Zum Verhältnis Arno Holz' zu Emanuel Geibel vgl. auch Scheuer 20–32, sowie Helmes.
3. Zum Problem der Theoriebildung vgl. auch die umfassende Studie von Renate Homann: *Theorie der Lyrik* 11–89. Den Forschungsstand der Lyriktheorie gibt Klaus-Dieter Hähnel wieder.
4. Weitere wesentliche Texte Schaukals zur Kunst- respektive Lyriktheorie sind: "Über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung" (1898/99; entst. 1896), *Literatur* (1907), "Vom unsichtbaren Königreich" (1910), "Das Problem der Kunst" (1910) sowie die Abhandlung "Vom Wesen der Kunst" (1918). Die mannigfachen sprach- und stilkritischen Äußerungen, die Schaukal in den Kontext der Ornamentkritik eines Karl Kraus oder Adolf Loos stellen, sollen hier außer Acht gelassen werden. Vgl. dazu die Ausführungen Alexander Hubers.

5. Zu Georges Lyriktheorie vgl. Durzak, besonders das Kapitel "Poetik im Gedicht", 44–65.

6. Holz schreibt: "Er kann kein Vogelgezwitscher vertragen. / Die sogenannten Naturlaute der Nachtigallen und Lerchen / sind ihm zuwider. // Sein Hirn / ist vollständig mit Watte tapeziert. // In der Mitte / kauert eine kleine Rokokovenus / und piet aus Silber / in einen goldenen Nachtopf" (*Phantusus* 85).

7. Waltraud Wende weist zu Recht darauf hin, dass Holz von zukunftsweisender Bedeutung für die Literatur des 20. Jahrhunderts ist, obwohl seine Schriften von den meisten Zeitgenossen abgelehnt wurden (43).

8. Vgl. dazu auch meine Analyse "Richard Schaukals Novelle *Mimi Lynx*".

9. In seinem Essay "Arno Holz" (1902/03) spricht Schaukal von jener "ganz einzigartigen Schrift [...], die den unangenehmen Titel trägt 'Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze'" (882).

10. Vgl. mein Nachwort "'Die Worte haben uns die Welt zerlogen'".

11. Schaukal hat sich mehrfach—und durchaus widersprüchlich—über Richard Dehmel und sein Werk geäußert: 1902 erscheint ein Aufsatz im *Magazin für Litteratur*, ein 1905 geschriebener und in der *Österreichischen Rundschau* publizierter Text wird später erweitert und erscheint 1908 unter dem Titel *Richard Dehmels Lyrik. Versuch einer Darstellung der Grundzüge* in der von Hermann Graef herausgegebenen Reihe *Beiträge zur Literaturgeschichte*. Eine durchwachsene Rezension von Dehmels *Ausgewählten Gedichten* wird 1905 im *Litterarischen Echo* veröffentlicht. Nach Dehmels Tod 1920 schreibt Schaukal nochmals eine kritische Würdigung des Dichters in der linkskatholischen Zeitschrift *Hochland* sowie das Gedicht "An Richard Dehmel", in dem er ihn ganz im prometheischen Sinne als "deutschen Titanen" würdigt; ähnlich dem Schluss von Goethes Ode *Prometheus* heißt es dort: "Liebender, wie hast du geliebt! / Hassender, wie hast du gehaßt!" (*Jahresringe* 47). Ein loser Briefkontakt zwischen den beiden besteht seit 1893 und endet 1902 nach Schaukals Aufsatz im *Magazin für Litteratur*. Zwar schließt dieser Text mit den panegyrischen Worten "Dehmel ist ein Ereignis wie ein Meteorfall. Wir sind ihm noch lange nicht nahe" ("Dehmel. Ein psychologischer Versuch"), doch geht er durchaus nicht unkritisch vor und bezeichnet Dehmel als "ästhetischen Barbaren", spricht von dessen "rein dichterischer Unzulänglichkeit" und etikettiert ihn im Vergleich mit dem jungen Goethe als "unreinen eckigen Menschen". Empört schreibt Dehmel daraufhin am 17. März 1902 eine Postkarte an Schaukal:

Anbei, geehrter Herr, erhalten Sie Ihr Buch zurück. Ich verbitte mir hierdurch ein für allemal Ihre 'Herzlichkeiten'. Sie sollten sich doch schämen, daß Sie sich einem so 'unreinen Menschen', wie ich Ihrer Meinung nach bin, immer wieder aufdrängen. R. Dehmel. (Die Briefe Dehmels an Schaukal befinden sich in der Handschriftenabteilung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.)

Bereits in einem Brief an Arthur Schnitzler vom 2.5.1901 schreibt Schaukal:

Ein gräßlicher Mensch fällt mir ein: der Cubus des Ungeschmacks, Richard Dehmel. Ein Genie. Aber wie Grabbe etwa (der Größere) ungenießbar. Total unverdaulich. Sein "2 Menschen" einfach gräßlich, schauerlich, unsagbar läppisch oft, manchmal von einem Blitz beleuchtet aus Adlerhöhen, manchmal mit 2 Worten süß und packend, ein ewig Ringender, ein fertiger, ewig Unreifer, ein Torso ohne Läuterungsmöglichkeit. (Schaukal/Schnitzler 23–24)

Der briefliche Kontakt zwischen Schaukal und Dehmel wird erst 1918 wieder aufgenommen, als Schaukal sich an einem politischen Aufruf Dehmels mit seiner Unterschrift beteiligt. Am 23. Dezember 1918 heißt es in einem Brief Dehmels an Schaukal: "Nun danke ich Ihnen von ganzem Herzen für Ihre rasche Bereitwilligkeit; mag sie rein sachlichem Eifer entsprungen sein, ich darf sie zugleich doch als ein Zeichen persönlichen Vertrauens nehmen" (*Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1902 bis 1920* 447).

12. Auch Hugo von Hofmannsthal formuliert in einem Aphorismus: "Trennt ihr vom Inhalt die Form, so seid ihr nicht schaffende Künstler. Form ist vom Inhalt der Sinn, Inhalt das Wesen der Form" (*Gedichte. Dramen I* 155).

13. Auch Richard Dehmel sieht keine Notwendigkeit, neue Mittel zu verwenden, auch in seinem Aufsatz "Kunstform und Rhythmus" (1909) wird der Künstler zum entscheidenden Faktor lyrischer bzw. künstlerischer Produktion. Erst er mache durch "instinktive Organisation" und "triebhafter Gestaltung" "das logische Wort zum ästhetischen Wort, den psychologischen Begriff zum psychischen Inbegriff, das rhetorische Wortgefüge zum poetischen Wortgebilde" (75). Martin Heidegger schreibt später ganz ähnlich in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936): "Zwar gebraucht auch der Dichter das Wort, aber nicht so wie die gewöhnlich Redenden und Schreibenden die Worte verbrauchen müssen, sondern so, daß das Wort erst wahrhaft ein Wort wird und bleibt. Überall west im Werk nichts von einem Werkstoff" (44).

14. Auch bei Dehmel findet sich diese Idee der wahren Proportion, er setzt das Genie mit "instinktivem Maßgefühl" gleich, um diese Gleichung anschließend paradox zu transzendieren: "Item: nur das Genie ist vollkommen maßvoll, und erst recht in seiner Maßlosigkeit" ("Kunstform und Rhythmus" 83).

15. Vgl. auch Schmidt, besonders Bd. 1, 259–61.

16. Vgl. dazu meine Darstellung "'Schaukal ist ein kurioser Kauz'" 108–12.

ZITIERTE WERKE

- Bölsche, Wilhelm. *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik*. Hrsg. Johannes J. Braakenburg. München: Niemeyer, 1976.
- Dehmel, Richard. *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin: Fischer, 1923.
- _____. "Kunstform und Rhythmus. Grundzüge einer Kritik des Kunstwertes." ders.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Bd. 8. Berlin: Fischer, 1909. 74–83.
- Durzak, Manfred. *Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George*. Stuttgart: Kohlhammer, 1974.
- Fritz, Horst. *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels*. Stuttgart: Metzler, 1969.
- George, Stefan. "Blätter für die Kunst." *Theorie des literarischen Jugendstils*. Hrsg. Jürg Mathes. Stuttgart: Reclam, 1984. 121–27.
- Hähnel, Klaus-Dieter. "Problemfeld einer Gattung. Neuere Forschungsliteratur zur Lyriktheorie." *Zeitschrift für Germanistik* 3 (1991): 636–44.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit e. Einf. v. Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam, 1960.
- Helmes, Günter. "Auf Geibel komm raus! Der junge Arno Holz zwischen Tradition und Innovation." *Text + Kritik* 121 (1994): 12–19.
- Hesse, Hermann. "Über neuere Erzählliteratur." *Gesammelte Werke Bd. 11. Schriften zur Literatur I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. 321–26.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Gedichte. Dramen I 1891–1898*. Hrsg. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979.
- _____. "Poesie und Leben." *Reden und Aufsätze I, 1891–1913*. Hrsg. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997. 13–19.
- Holz, Arno. *Briefe. Eine Auswahl*. Hrsg. Anita Holz / Max Wagner. Mit e. Einf. v. Hans Heinrich Borchardt. München: Piper, 1948.
- _____. "Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze." *Das Werk*. Bd. 10. Mit e. Einf. v. Hans W. Fischer. Berlin: Dietz, 1925. 1–111.
- _____. "Revolution der Lyrik." [unter dem Titel "Evolution der Lyrik"] *Das Werk*. Bd. 10. Mit e. Einf. v. Hans W. Fischer. Berlin: Dietz, 1925. 485–634.
- _____. *Phantasia*. Verkl. Faksimiledruck d. Erstfassung. Hrsg. Gerhard Schulz. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Homann Renate. *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Huber, Alexander. "'Stil ist Wesensausdruck'. Bemerkungen zu Richard Schaukals Verständnis von Sprache und Stil." *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft* 2 (1998): 67–92.

- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. Karl Vorländer. Mit e. Bibliogr. v. Heiner Klemme. Hamburg: Meiner, 1993.
- Mahal, Günther. "Wirklich eine Revolution der Lyrik?" *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement*. Hrsg. Helmut Scheuer. Stuttgart: Kohlhammer, 1974. 11–47.
- Pietzcker, Dominik. *Richard von Schaukal. Ein österreichischer Dichter der Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997.
- Schaukal, Richard (von). "Arno Holz." *Das litterarische Echo* 5 (1902/03): 881–87.
- _____. *Beiträge zu einer Selbstdarstellung*. Wien: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, 1934.
- _____. "Dehmel. Ein psychologischer Versuch." *Magazin für Litteratur* 71 (1902): 4–5.
- _____. *Einsame Gedankengänge 1934–1939*. München: Karl Alber, 1947.
- _____. *Gedanken*. München: Georg Müller, 1931.
- _____. *Giorgione oder Gespräche über die Kunst*. München: Georg Müller, 1907.
- _____. *Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen*. Leipzig: C. F. Tiefenbach, 1901.
- _____. *Jahresringe. Neue Gedichte (1918–1921)*. Braunschweig: Georg Westermann, 1922.
- _____. *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- _____. *Literatur. Drei Gespräche*. München: Georg Müller, 1907.
- _____. "Das Problem der Kunst." *Vom unsichtbaren Königreich. Versuche (1896–1909)*. München: Georg Müller, 1910. 23–39.
- _____. "An Richard Dehmel." *Hochland* 18 (1920/21): 89–95.
- _____. *Richard Dehmels Lyrik. Versuch einer Darstellung der Grundzüge*. Leipzig: Verlag für Literatur, Kunst und Musik, 1908.
- _____. "Über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung." *Vom unsichtbaren Königreich. Versuche (1896–1909)*. München: Georg Müller, 1910. 49–55.
- _____. "Vom unsichtbaren Königreich. Variationen über das ewige Thema: 'Und Pippa tanzt.'" *Vom unsichtbaren Königreich. Versuche (1896–1909)*. München: Georg Müller, 1910. 9–22.
- _____. "Vom Wesen der Kunst." *Erlebte Gedanken. Neuer Zettelkasten*. München: Georg Müller, 1918. 177–214.
- Schaukal, Richard, und Arthur Schnitzler. "Briefwechsel (1900–1902)." Hrsg. Reinhard Urbach. *Modern Austrian Literature* 8.3/4 (1975): 15–42.
- Scheuer, Helmut. *Arno Holz im literarische Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883–1896). Eine biographische Studie*. München: Winkler, 1971.
- Schmidt, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Litera-*

- tur, Philosophie und Politik 1750–1945*. 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- Shaftesbury, Anthony Earl of. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Bd. 1. London: Darby, 1714.
- Völker, Ludwig. "Einleitung." *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. Ludwig Völker. Durchges. und bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam, 2000. 7–25.
- Wende, Waltraud. "Modern sei der Poet, vom Scheitel bis zur Sohle ... Zum Verhältnis von Kunsttheorie und literarischer Praxis bei Arno Holz." *Text + Kritik* 121 (1994): 43–52.
- Wicke, Andreas. "Richard Schaukals Novelle *Mimi Lynx*. Zwischen 'peinlichem Naturalismus' und 'gewaltsamem Symbolismus.'" *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft* 2 (1998): 93–117.
- _____. "'Schaukal ist ein kurioser Kauz'. Zum Verhältnis Thomas Manns zu Richard Schaukal." *Eros Thanatos. Jahrbuch der Richard-von-Schaukal-Gesellschaft* 1 (1997): 105–13.
- _____. "'Die Worte haben uns die Welt zerlogen'. Zu Richard Schaukals Lyrikband *Meine Gärten*." Richard Schaukal: *Meine Gärten. Einsame Verse*. Hrsg. Andreas Wicke / Ingo Warnke. Siegen: Carl Bösch, 2002. 113–31.