

Journal of Austrian Studies

Copyright © 2021 Austrian Studies Association
All rights reserved

This PDF is for your personal use. If you wish to share the scholarship with the community at large, you may share the post-peer review, manuscript version of your article that was submitted to UNP (prior to any press-provided copyediting and typesetting), so long as you credit the journal as the publisher and you include a link (URL) to the published version of the Work on Project MUSE or JSTOR if available.

VOLUME 54 NUMBER 2 SUMMER 2021

Journal of Austrian Studies

EDITORS

Hillary Hope Herzog, University of Kentucky

Todd Herzog, University of Cincinnati

BOOK REVIEW EDITOR

Joseph W. Moser, West Chester University

BUSINESS MANAGER

Helga Schreckenberger, University of Vermont

GUEST EDITOR

Robert Roessler, Harvard University

PUBLISHED BY

The University of Nebraska Press

SUBSCRIPTIONS

Journal of Austrian Studies (ISSN 2165-669X) is published quarterly by the University of Nebraska Press. For current subscription rates please see our website: www.nebraskapress.unl.edu.

If ordering by mail, please make checks payable to the University of Nebraska Press and send to University of Nebraska Press, PO Box 880630, Lincoln, NE 68588-0630. Telephone: 402-472-8536.

SUBMISSIONS

Send submissions to the editor at journalofaustrianstudies@gmail.com. Original manuscripts in English or German not submitted or published elsewhere are welcome. Send manuscripts as a Microsoft Word .doc file or as a Rich Text File (.rtf). Manuscripts should not exceed 30 double-spaced pages including notes and must conform to the current MLA style and the Modern Austrian Literature stylesheet. For more on submissions visit www.journal-of-austrian-studies.org. Book and film reviews are assigned; unsolicited reviews are not accepted. Potential reviewers should write to the book review editor at josephwmoser@gmail.com.

All inquiries on subscription, change of address, advertising, and other business communications should be sent to the University of Nebraska Press.

Copyright © 2021 Austrian Studies Association

All rights reserved

Manufactured in the United States of America

If you would like to reprint material from *Journal of Austrian Studies*, please query for permission using our online form, located at <https://nebraskapressjournals.unl.edu/permissions/>.

Journal of Austrian Studies is available online through Project Muse at <http://muse.jhu.edu>.

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in *Academic OneFile*, *Academic Search Alumni Edition*, *Academic Search Complete*, *Academic Search Elite*, *Academic Search Premier*, *Academic Search Ultimate*, *Emerging Sources Citation Index*, *Humanities International Complete*, *Humanities International Index*, *Humanities Source*, *Humanities Source Ultimate*, *IBR*, *IBZ*, *Literary Reference Center*, *Literary Reference Center Plus*, *Literary Reference Center: Main Edition*, *MLA International Bibliography*, *Scopus*, *Student Resources in Context*, and *TOC Premier*.

EDITORS

Hillary Hope Herzog, University of Kentucky

Todd Herzog, University of Cincinnati

BOOK REVIEW EDITOR

Joseph W. Moser, West Chester University

EDITORIAL BOARD

Katherine Arens, University of Texas–Austin

Thomas Ballhausen, Literaturhaus Wien, Universität Wien

Steven Beller, Independent Scholar—Washington D. C.

Dieter Binder, Universität Graz

Diana Cordileone, Point Loma Nazarene University

Robert Dassanowsky, University of Colorado–Colorado Springs

Daniel Gilfillan, Arizona State University

Christina Guenther, Bowling Green State University

Susanne Hochreiter, Universität Wien

Vincent Kling, LaSalle University

Martin Liebscher, University College London

Dagmar Lorenz, University of Illinois–Chicago

David Luft, Oregon State University

Peter Meilaender, Houghton College

Imke Meyer, University of Illinois–Chicago

Oliver Speck, Virginia Commonwealth University

Heidi Schlipphacke, University of Illinois–Chicago

Janet Stewart, University of Aberdeen

Gregor Thuswaldner, Whitworth University

Officers of the Austrian Studies Association

PRESIDENT

Michael Burri, Bryn Mawr College

VICE PRESIDENT

Theresa Kovacs, Indiana University

PAST PRESIDENTS

Craig Decker, Bates College

Imke Meyer, University of Illinois–Chicago

Gregor Thuswaldner, Whitworth University

MEMBERS-AT-LARGE

Amy Braun, Washington University in St. Louis

Tim Corbett, Independent Scholar

Caroline Kita, Washington University in St. Louis

Anita McChesney, Texas Tech University

Peter Meilaender, Houghton College

Slawomir Piontek, Adam-Mickiewicz-Universität

Heidi Schlipphacke, University of Illinois–Chicago

EX-OFFICIO MEMBER

Michael Haider, Austrian Cultural Forum New York

BUSINESS MANAGERS

Katherine Arens, University of Texas–Austin

Helga Schreckenberger, University of Vermont

FUNDRAISING AND PUBLIC RELATIONS

Robert Dassanowsky, University of Colorado–Colorado Springs

Honorary Members of the Austrian Studies Association

Established in 2013, Honorary Membership in the ASA is given to leading creative figures in Austrian culture and the arts in gratitude for their enduring and influential work. Nominations are ongoing.

HONORARY MEMBERS

Ruth Beckermann

VALIE EXPORT

Lilian Faschinger

Paul Harather

Josef Haslinger

Peter Henisch

Elfriede Jelinek

Barbara Neuwirth

Hans Raimund

Peter Rosei

Goetz Spielmann

Peter Tscherkassky

HONORARY MUSEUM DIRECTOR MEMBERS

Matti Bunzl, Wien Museum, Vienna

Agnes Husslein-Arco, Leopold Museum, Vienna (formerly Belvedere Museum)

Michael Loebenstein, Austrian Film Museum, Vienna

Christoph Thun-Hohenstein, Director MAK, Vienna

GERMAN YEARBOOK OF CONTEMPORARY HISTORY

Published by the Leibniz
Institute for Contemporary
History, now in partnership
with the University of
Nebraska Press

Volume 5 (2021)

After Nazism: Relaunching Careers in Germany and Austria

This English-language journal focuses on 20th and 21st-Century history with each annual issue devoted to one central theme. It contains a combination of translated articles from the Leibniz Institute for Contemporary History's prestigious quarterly journal, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, and original research. Its goal is to disseminate this important scholarship to an English-speaking audience.

UNIVERSITY OF
NEBRASKA  P R E S S nebraskapressjournals.unl.edu

xiii From the Editor

Articles

- 1 Zwischen Mythos, Rausch und Ennui: Die Künstlichkeit des Erotischen als Inszenierungsmodus von Autorschaft in der Lyrik Felix Dörmanns mit Seitenblicken auf Charles Algernon Swinburne und Maurice Rollinat
TORSTEN VOB

Assuming that the author is an artificial figure rather than an empirical, historical, or biographical reference, this article shows that Felix Dörmann's poems are characterized by a performative presentation of authorship and artificial self-confidence. Dörmann presents himself in permanent opposition to classical or conventional imaginations of literature and morality. By comparing and contrasting him with his contemporaries Charles Algernon Swinburne and Maurice Rollinat, this article tries to transform the negative and pathological reception of Dörmann's poems into a special understanding of their quality so that a provocative poem like "Was ich liebe" can be read as meaning, "Was ich liebe—no one else loves." Analyzing several poems by Dörmann, Swinburne, and Rollinat, this article adds to the thesis that the self-staging of authorship depends on literary works, because both categories are fictional and artificial.

- 31 In kulturpolitischer Mission: Felix Dörmann und die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen
DAVID ÖSTERLE

The "Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen" that took place in Vienna in 1892 had a major impact on the international image of Vienna as a cultural metropolis as well as on Felix Dörmann's career. As the head of the public relations office of the exhibition, he had the chance to broaden his network within the cultural sphere. Moreover, as the author of the accompanying book to the ballet "Die Donaunixe," one of the main attractions of the event, he was able to reach a wide

audience. The ballet reflected the ideological framework of the exhibition. Both the exhibition and the ballet sought to strengthen the cultural unity of the German-speaking parts of the Habsburg monarchy and to create an affinity for the tradition of Old Vienna. Dörmann, who by this time had developed a high awareness for aesthetic effects, provided the appropriate text for the lavishly staged ballet production. This article analyzes, on the one hand, the content, form, motifs, and cross-references of the text and, on the other, the dramaturgical means of the ballet in order to undertake a classification of Dörmann's early work.

47 **Liebesökonomie und "Neue Moral": Felix
Dörmann als Novellist und Sonntagshumorist**

ROBERT ROESSLER

This essay examines Felix Dörmann's largely unnoticed novellas that he published in Viennese feuilletons between 1899 and 1905 and analyzes these rather shallow texts as literary realizations and facets of a textual universe that depicts the economization of the social life in fin-de-siècle Vienna. In this context, Dörmann is experimenting with gender roles within the "economic" system of love and seeking to overcome financial dependency and gender inequality in his narratives. However, it turned out that market mechanisms were operating not only within the novellas. This essay explicates how questions of supply and demand also played a significant role in the creation of the texts themselves. Even though Dörmann's works come close to the dime novel genre, he provided some ironically twisted insights into the everyday economic reality of fin-de-siècle Vienna as well as a distinct counterpoint to Otto Weininger's thesis on the passive role of women.

73 **Felix Dörmann und das musikalische Unterhaltungstheater
der Moderne: Mit einem Verzeichnis seiner Libretti**

CORNELIUS MITTERER

Felix Dörmann was not only one of the first but also a very important writer of the so-called "new libretto." This article discusses Dörmann's vast libretto production through the lens of the different positions in the animated discussions on high and popular culture during Viennese modernism. On the one hand, the "silver age of the libretto" (approx. 1906–18) also produced a high number of poor pieces, and critics complained about the declining standard of Viennese theaters that came with it. On the other hand, this genre, considered the first modern mass medium before the rise of cinema, fundamentally influenced the culture of amusement. With its references to national comedy traditions, the early twentieth-century Viennese libretto came to international fame, combining wit, zeitgeist, advertising strategies, and elements of the musical form. This article analyzes the textual components of Dörmann's libretti as well as the significance of his production in the context of the time.

- 97 “A Film in Words”: Felix Dörmann’s Search for Cinematic Writing
RICHARD “TRES” LAMBERT III

In a manuscript from 1923 titled *Die Rubine Sutherlands*, Felix Dörmann revised his typescript with the subtitle “Film in Worten.” This article deploys Dörmann’s marginalia as an invitation to test his notion of a “a film in words.” As an author often caught between artistic forms ranging from poetry to prose and drama, Dörmann’s cinematic experiments reveal his interest in exploring the technological and representational possibilities offered by the new medium. Drawing on the interplay between his best-known surviving film fragment, *Die Zirkusgräfin* (1912), and *Die Rubine der Sutherlands* as case studies, the implicit conception of cinematic writing that emerges in Dörmann’s work offers a concrete basis for considering the influence of early Austrian cinema on the aesthetic imagination of late Austrian modernism.

- 119 “Ist auch dein Herbst gekommen, Europa?": Constellations
of Time and Space in the Novels of Felix Dörmann
N. D. JONES AND CHRISTOPH SCHMITZ

In the final years of his life, Felix Dörmann wrote his only two novels: *Jazz* (1925) and *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* (1928). These *Zeitromane* depict the political, economic, and cultural turbulence of the interwar years in Europe and, more specifically, Austria. Dörmann portrays the dissolution of traditional sources of authority as wealth increasingly becomes the sole guarantor of power. The two novels expose the dangers of this situation to individuals and society by interrogating the categories of time and space. *Jazz* depicts an Austrian modernity in which heritage and present desires struggle, with fatal consequences, against a future-oriented economic order characterized by relentless change. *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* details the existential threat posed to Austrian sovereignty by the burgeoning globalization of private capital and the concomitant rise of an international elite. Dörmann’s novels offer no solutions to these dangers, which consequently seem to herald Austria’s impending downfall.

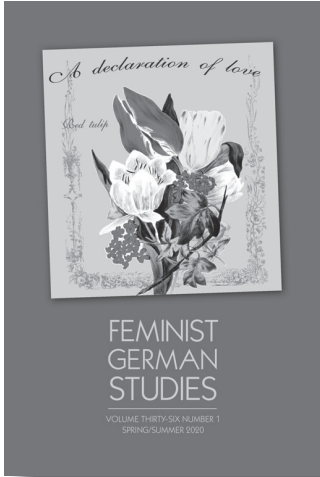
Reviews

- 141 Alys X. George, *The Naked Truth: Viennese Modernism and the Body*
PAMELA S. SAUR
- 143 Deborah R. Coen, *Climate in Motion: Science, Empire, and the Problem of Scale*
KATHERINE ARENS

- 146 Dirk Kemper, Ulrich von Bülow, and Jurij Lileev, eds.,
Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland
JAN HOHENSTEIN
- 148 Birgit Kirchmayr, *Zeitwesen: Autobiographik österreichischer
Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und
Gesellschaft 1900–1945: Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar
Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger*
JACQUELINE VANSANT
- 151 Ari Linden, *Karl Kraus and the Discourse of Modernity*
WILLIAM COLLINS DONAHUE
- 154 Tim Mehigan, *Robert Musil and the Question of Science:
Ethics, Aesthetics, and the Problem of the Two Cultures*
RICHARD LAMBERT III
- 156 Scott O. Moore, *Teaching the Empire: Education
and State Loyalty in Late Habsburg Austria*
EWA SIWAK
- 159 Marija Wakounig and Ferdinand Kühnel, eds.,
Approaching East-Central Europe over the Centuries
SAMUEL J. KESSLER
- 162 Paul Mendes-Flohr, *Martin Buber: A Life of Faith and Dissent*
PETER C. MEILAENDER
- 164 Evan Burr Bukey, *Juvenile Crime and Dissent in Nazi Vienna, 1938–1945*
JOSHUA PARKER
- 167 Brigitte Ungar-Klein, *Schattenexistenz:
Jüdische U-Boote in Wien 1938–1945*
JOSEPH W. MOSER
- 169 Maria Roca Lizarazu, *Renegotiating Postmemory: The Holocaust
in Contemporary German-Language Jewish Literature*
ASHLEY PASSMORE
- 172 Joshua Parker, ed. and trans., *Blossoms in Snow:
Austrian Refugee Poets in Manhattan*
MONICA STRAUSS

- 174 Patrick Greaney and Sabine Zelger, eds., *an austrian avant-garde*
HELGA MITTERBAUER
- 176 Erich Hackl, *On the Rope*
VIKTORIA PÖTZL

FEMINIST GERMAN STUDIES



Now two issues per year

Feminist German Studies is the official journal of the Coalition of Women in German. The journal presents a wide range of feminist approaches to all aspects of German literature, culture, and language, including pedagogy.

Feminist German Studies is available online through Project MUSE.

Members of the Coalition of Women in German receive the journal as a benefit of membership. For more information, visit womeningerman.org.

UNIVERSITY OF
NEBRASKA PRESS 

For subscriptions or back issues:
nebraskapressjournals.unl.edu or 402-472-8536

From the Editor

In den vergangenen Jahrzehnten hat die literaturwissenschaftliche Forschung zur Wiener Moderne und dabei insbesondere zum Kreis der Autoren Jung-Wiens ein breites Wissen produziert. So erschienen etwa zu Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Hermann Bahr oder auch Richard Beer-Hofmann Monographien und Sammelbänden, die Leben und Werk gründlich beleuchtet haben.¹ Der Name Felix Dörmann (1870–1928) hingegen findet sich meist nur in Auflistungen weiterer Jung-Wiener Autoren zweiten Ranges und tritt lediglich als Stichwortgeber vereinzelt in Erscheinung. Erwähnung findet dabei vor allem seine Lyrik, die der Forschungsliteratur häufig dazu dient, die Anfänge sowie frühe Motive der literarischen Wiener Moderne zu veranschaulichen. Dies beschränkt sich allerdings vor allem auf die programmatische Dekadenkultur des *Fin de siècle*, die in Dörmanns Versen als besonders exemplarisch herausgearbeitet wird.² Mit Blick auf das Interesse der Forschung an Dörmanns Gesamtwerk hat sich jedoch erfüllt, was sich Karl Kraus, der Dörmann Zeit seines Lebens für seine Stimmungskunst angeklagt hatte, erhoffte, nämlich “daß die übernächste Generation mit einer ausgesprochenen Nichtschätzung für Dörmann zur Welt kommt” (Kraus 30).

Ziel des vorliegenden Sonderhefts ist es, wenn auch nicht unbedingt einer Nichtschätzung, so doch einem Nichtinteresse für Dörmann entgegenzuarbeiten und sein vielfältiges Oeuvre aus der Vergessenheit zu holen. Als Pionier auf der Jagd nach dem jeweiligen Erfolgsgenre hatte sich Dörmann im Anschluss an seine frühe Phase als Lyriker (1891–1895) in den Folgejahren auch im Fach der Volkskomödie, als Novellist, im Film, sowie als Operetten- und Romanschreiber in Wien einen Namen gemacht. Die folgenden sechs Beiträge, die als mosaikartige Versatzstücke zu einem ganzheitlichen Verständnis des Autors beitragen sollen, widmen sich jeweils einer dieser von Dörmann erprobten Formen und damit auch einer Phase in dessen Wirken.

Der Chronologie seiner Textproduktion folgend, thematisiert der erste Beitrag des Heftes die Lyrik Dörmanns. Darin arbeitet Torsten Voß die in den Versen zahlreicher früher Gedichte eingeschriebene auktoriale Selbstinszenierung des Dichters heraus und ergänzt so die bisherigen Kommentare der Forschung zu Dörmanns Lyrik um einen wichtigen Aspekt. In seiner komparatistischen Analyse, in der er auch auf die Lyriker Charles Algernon Swinburne und Maurice Rollinat Bezug nimmt, zeigt Voß, dass Dörmann die Aufladung mit dekadenten Motiven und Ausdrucksformen als Distinktionsstrategie zur Produktion von eigener Autofiktion dient.

Im zweiten Artikel des Heftes widmet sich David Österle Dörmanns Rolle im Wiener Kulturbetrieb. Ausgangspunkt war eine Anstellung als Leiter des Presse- und Informationsbüros für die “Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen”, die Dörmann im Anschluss an den Erfolg seines ersten Gedichtband *Neurotica* angeboten wurde. In dem Beitrag liegt das Hauptaugenmerk dabei weniger auf dem Netzwerk, das sich Dörmann durch die neue Position erschließt, als vielmehr auf dem Feingefühl für den Publikumsgeschmack, das Dörmann bereits als Lyriker unter Beweis gestellt hatte und nun weiter optimieren sollte. Am Beispiel des Balletts “Die Donaunixe”, das eine der Hauptattraktionen der Ausstellung war und zu dem Dörmann den Begleitband verfasste, zeigen sich dessen Strategien eines effektreichen und zweckmäßigen Schreibens deutlich.

Das Gespür für die Zielgruppe und die flexible Wahl von Ton und Form ist ein wiederkehrendes Motiv in Dörmanns Biographie, das sämtliche Stationen seines Schaffens durchzieht und verbindet. Dies gilt auch für die um die Jahrhundertwende angesiedelten Novellenjahre Dörmanns, die der Gegenstand des Beitrags von Robert Rößler sind. Die Feuilletonnovelle bot Dörmann—im Unterschied zur seiner Lyrik, die sich spätestens mit seinem 1895 erschienenen Gedichtband *Gelächter* abgenutzt hatte—den formalen Rahmen, sich an ein und demselben Stoff in immer neuen, lediglich leicht abgeänderten Variationen abzuarbeiten und damit in den literarischen Massenbetrieb zu gehen. Dabei diente Dörmann das reiche Themenfeld der Liebe als unerschöpflicher Fundus an permutierbaren Narratemen. In seiner Analyse zeigt Rößler, dass Marktmechanismen Dörmanns Kurzprosa nicht nur formal prägen, sondern dass sich ökonomische Tiefenstrukturen gleichzeitig auch auf inhaltlicher Ebene eingeschrieben haben.

Neben ein paar kürzeren Stücken für das Theater sicherten die Novellen, die auch gesammelt in Buchform zwischen 1900 und 1906 erschienen,

Dörmann ein konstantes Auskommen. Seiner Intuition folgend und den nächsten Trend vorausahnend, wandte sich Dörmann anschließend der Operette zu, wo ihm mit dem *Walzertraum* (1907) sogleich ein großer Erfolg gelang. In seinem Beitrag beleuchtete Cornelius Mitterer die Hintergründe des Unterhaltungstheaters um 1900 und verortet Dörmanns Librettoschaffen im Kontext der zeitgenössischen Debatte um die Ausrichtung der Bühne zwischen Hoch- und Populärkultur.

Mit seiner Hinwendung zum Libretto zeigt sich einmal mehr Dörmanns implizite Poetik des effektreichen und zweckdienlichen Schreibens, das unmittelbar auf die Publikumswirkung abzielte. Daher ist es wenig verwunderlich, dass er sich ab 1912 auch dem Massenmedium Film zuwandte und sich auch in diesem Feld als Pionier versuchte. In seinem Beitrag widmet sich Richard “Tres” Lambert Dörmanns zweijährigem Intermezzo mit dem Film, währenddem sich dieser als Produzent, Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler probierte. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht dabei Dörmanns wohl bekanntestes Filmfragment *Die Zirkusgräfin*, das Lambert in Beziehung mit dem 1923 in der *Neuen Freien Presse* publizierten und mit dem Untertitel “Film in Worten” versehenen Text *Die Rubine Sutherlands* setzt. Der Vergleich erlaubt es, Dörmanns kinematographischen Stil mit Blick auf Bildsprache, Temporalität und Organisation näher herauszuarbeiten und so eine Schreibtechnik sichtbar zu machen, derer sich Dörmann in den letzten Jahren seines Schaffens häufig bediente.

Dies gilt besonders für die beiden in den 1920er Jahren verfassten Romane *Jazz* und *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*, die Dörmanns Oeuvre beschließen. In ihre Analyse, die das Sonderheft zu Felix Dörmann komplettiert, richten Nicholas D. Jones und Christoph Schmitz den Fokus allerdings weniger auf die im Text enthaltenen Spuren filmischen Erzählens, sondern beleuchten den historischen Hintergrund vor dem die Romane verfasst wurden. Dabei sind die politischen, kulturellen und ökonomischen Turbulenzen der Zwischenkriegszeit von zentraler Bedeutung: Inflation und Arbeitslosigkeit sind immer wiederkehrende Motive, die die Protagonisten in wirtschaftliche Abhängigkeitsverhältnisse und Ausweglosigkeiten drängen und so die Handlung vorantreiben. Zusätzlich reichert Dörmann auch seine Romane mit narrativen Versatzstücken aus den Themenfeldern Liebe und Erotik an, wodurch diese eine besondere Ähnlichkeit mit seinen Novellen aufweisen. Während die Novellen jedoch auch subtilere Beobachtungen hinsichtlich des Zusammenspiels von Marktmechanismen und Liebe

beinhalten, sind die Romane vor dem konkreten Hintergrund des Zerfalls der Monarchie und den Folgen noch direkter und effektreicher angelegt. Dabei bringt Dörmann sämtliche Schreibtechniken zur Anwendung, die er im Laufe seiner Karriere in den diversen Genres erprobt hatte.

Was Dörmann auszeichnet ist seine Begabung zum Plakativen. Schon früh entwickelt er ein Gespür für Leserschaft und Publikum und bald darauf ein Feingefühl für die damit verknüpften Marktmechanismen der Kulturindustrie und transformiert so seine Text- in eine Warenproduktion. Sein pragmatischer Zugang lässt ihn zu einem hochgradig anpassungsfähigen Berufsautor werden, der beliebig zwischen Genres springt und nicht davor zurückscheut populärkulturell zu arbeiten. Dabei bleibt Dörmann zeitlebens eine hochgradig dynamische Figur, dessen Werk die Phasen einer Zeit im Umbruch dokumentiert.

Robert Roessler

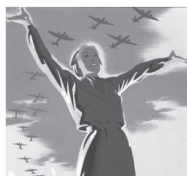
Anmerkungen

1. Zeugnisse dieses erstarkten Forschungsinteresses an Jung-Wien sind neben den bei Metzler erschienenen Handbüchern zu Schnitzler (2014; Jürgensen, Lukas und Scheffel) und Hofmannsthal (2016; Meyer und Werlitz) auch zahlreiche Editionsprojekte. So wurde im vergangenen Jahrzehnt am Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt intensiv an der Fortsetzung und Komplettierung der 1975 begonnenen kritischen Ausgabe von Hofmannsthals *Sämtlichen Werken* gearbeitet, während in Wien mehrere Bände einer historisch-kritische Ausgabe von Schnitzlers Werk fertiggestellt wurden. Auch digitale Editionsprojekte zu Hermann Bahr (Universität Wien) und Arthur Schnitzler (Universität Wuppertal, Cambridge University, Trier Center for Digital Humanities) wurden in jüngerer Vergangenheit vorangetrieben. Zahlreiche Monographien und Sammelbände zu Schnitzler, Hofmannsthal, Bahr und Beer-Hofmann, sowie dem Kreis und dem Netzwerk Jung-Wien runden das Bild ab. Auf die Aufführung einzelner Titel sei hier verzichtet, da eine solche Liste nur eine unvollständige Auswahl sein könnte und somit eine (unbeabsichtigte) Wertung implizieren würde.

2. So etwa in Lorenz, wobei angemerkt sei, dass es sich hier um eine Einführung in die Wiener Moderne handelt, die dem unvertrauten Leser einen groben Überblick verschaffen soll. Gleichwohl ist die Nennung an dieser Stelle von Bedeutung, da diese Publikation häufig als Referenz dient, und so die dort vorgenommene und notwendigerweise stark verkürzte Einordnung Dörmanns oftmals aufgegriffen und reproduziert wird.

Literatur

- Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1975–1977), Rudolf Hirsch (1975–1996), Clemens Köttelwesch (1980–1988), Detlev Lüders (1975–1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (1975–1974), Ernst Zinn (1975–1990). S. Fischer, 1975–.
- Jürgensen, Wolfgang, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel, Hrsg. *Schnitzler-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. J. B. Metzler, 2014.
- Kraus, Karl, Hrsg. *Die Fackel*. Nr. 395/396/397, Verlag Die Fackel, 1914.
- Lorenz, Dagmar. *Wiener Moderne*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. J. B. Metzler, 2007.
- Meyer, Mathias, und Julian Werlitz, Hrsg. *Hofmannsthal-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. J. B. Metzler, 2016.
- Schnitzler, Arthur. *Werke in historisch-kritischen Ausgaben*. Hrsg. von Konstanze Fliedl, De Gruyter, 2011–.



Home Front Studies

VOLUME 1 • 2021

Edited by James J. Kimble

A new journal coming Fall 2021

An interdisciplinary journal exploring the concept of the home front, broadly considered, in times of war, civil war, and similar conflicts from the late nineteenth century to the present day.

The focus is not on battles, military leadership and training, theaters of conflict, or war strategies but, rather, the role of art, citizenship, culture, discrimination, finance, gender, identity, music, morale, propaganda, resistance, society, and other factors as experienced by civilians on the home front.

For information on subscribing or submitting articles visit nebraskapressjournals.unl.edu/journal/home-front-studies

U N I V E R S I T Y O F
NEBRASKA 
P R E S S

Zwischen Mythos, Rausch und Ennui

*Die Künstlichkeit des Erotischen als Inszenierungsmodus
von Autorschaft in der Lyrik Felix Dörmanns mit Seitenblicken
auf Charles Algernon Swinburne und Maurice Rollinat*

Torsten Voß

I. Zur Einführung: Was Felix Dörmann so alles liebt.

Parameter einer Inszenierung von Autorschaft

Mais qu'il s'agisse d'amour ou de volupté, je refuse le commun, le banal et le facile.

(Sâr Péladan: *Mélusine*)

Was ich liebe

Ich liebe die hektischen, schlanken
Narzissen mit blutrothem Mund;
Ich liebe die Qualengedanken,
Die Herzen zerstochn und wund;

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
Die Frauen mit müdem Gesicht,
Aus welchen in flammenden Zeichen,
Verzehrende Sinnenglut spricht;

Ich liebe die schillernden Schlangen,
So schmiegsam und biegsam und kühl:
Ich liebe die klagenden, bängen,
Die Lieder von Todesgefühl;

Ich liebe die herzlosen, grünen
Smaragde vor jedem Gestein;
Ich liebe die gelblichen Dünen
Im bläulichen Mondenschein;

Ich liebe die glutendurchtränkten,
Die Düfte, berauschend und schwer;
Die Wolken, die blitzedurchsengten,
Das graue wuthschäumende Meer;

Ich liebe, was niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang:
Mein eigenes, urinnerstes Wesen
Und alles, was seltsam und krank.

(Dörmann, *Sensationen* 22–23)

Dieses wohl bekannteste Gedicht des Wiener Lyrikers, Schriftstellers und Filmkünstlers Felix Dörmann aus dem Zyklus *Sensationen* (1892)¹ stellt mehr dar, als nur eine Aufschlüsselung zentraler Motiv- bzw. Bildkomplexe, Topoi und Ausdrucksformen der Dekadenzliteratur und der Wiener Moderne (vgl. Lorenz). Obgleich in der Forschung immer wieder berücksichtigt, wurde aufgrund des dominierenden Interesses an einer Rekonstruktion von Dörmanns Baudelaire-Epigonentum seit Karl Kraus' köstlicher Polemik² gegenüber Dörmann allzu gerne übersehen³, dass die Verse neben einer literarischen Programmatik und einer *Ars erotica-poetica* auch eine auktoriale Selbstinszenierung inkludieren⁴, auch wenn Hermann Bahr letzteres kaum zu erkennen vermeinte. Texte wie das obige Gedicht über Variationen dekadenter Ausdrucksformen reduzieren sich für ihn auf "eine Lust des Verstandes, ohne an das Gefühl zu gelangen":

Sie können nicht wirken. Sie bleiben dekorativ, wie Farben auf einer Palette, welche Glanz, Pracht und Feuer, aber keinen Sinn, keine Zeichnung, keine Sprache zur Seele haben, oder wie eine Wahl von bunten Mustern, welche doch, um zu kleiden, erst in Gewänder zu schneiden wären. Oder wie eine Sammlung der besten Citate aus allen Stilen der Gegenwart. Aber wer so in Citaten der Anderen nur spricht, kann natürlich das Eigene, seine heimliche Art, sich selber nicht tragen. Er hat eine erstaunliche Form, aber sie gerade verschul-

det, daß er sich selber nicht hat. Der Apparat, statt zu dienen, tyrannisiert ihn. Er redet mit fremden Worten, und so reden die fremden Worte für ihn. (Bahr 153)

Aber ist das nicht genau dieses Apriori, dieses Vorbewusste der Gefühle auf den Nerven? Dörmann mag damit nicht bis zum innersten Selbst vordringen, doch derlei scheint auch nicht sein Ziel zu sein. Er unterwirft sich den Zitaten und konstruiert darüber eine künstliche Autorschaft und Autorität, welche die dekadenten Parameter und ihre auktorialen Belegstellen zur Eigenartikulation verwendet.

Begreift man nämlich den Autor als Kunstfigur und eben nicht als empirisch, historisch oder autobiographisch zu verortende Realpräsenz, was wohl eher auf den Schriftsteller zutreffen würde, dann wird ersichtlich, wie stark in Dörmanns Poem eine performative und demonstrative Präsentation von Autorschaft und künstlerischem Selbstverständnis betrieben wird, die auf Distinktion ausgerichtet ist.⁵ Der Autor präsentiert sich hier, gerade mit Hilfe der von einem klassizistisch aufgestellten Kanon und herkömmlichen Moralvorstellungen abweichenden Stoffe, über einen Modus der Differenzierung: *Was ich liebe*, liebt auch kein Anderer! Die sich daraus ergebende Pathologisierung und Kriminalisierung Dörmanns und einiger seiner Kollegen durch damalige medizinische, psychiatrische, ästhetische und moralische Diskurspotentatien wird von Künstlern wie Dörmann und vor ihm Rollinat oder Swinburne in ein Positivum transformiert. Mit Wolfgang Lange gesprochen heißt das:

Auf Seiten der Dekadenz widersprach man dem psychiatrischen Befund keineswegs. Umgekehrt: In dem Maß, wie deren Agenten von der Psychopathologie als neurotisch verunglimpft wurden, forcierten sie die ihren Texten unterstellte Neurose noch. Man entwickelte, wie Nietzsche hellichtig erkannte, eine "förmliche Lust am Irrsinn". [. . .] Der Mord wird als schöne Kunst gefeiert, man zelebriert Teufelskulte und andere okkulte Praktiken, verliebt sich in Kadaver und Gespenster, als sei nurmehr das von poetischer Dignität, was von den Wortführern des Fortschritts mit dem Stempel des Abnormen und Perversen versehen worden war. (Lange 213)

Die Geburt der Nobilitierung dieses alternativen Verständnisses von Kunst, Ästhetik und Autorschaft, ergibt sich aus dem Geist ihrer Negation

und Verketzerung. Beides wird zum Qualitätsmerkmal, um die Abweichung als subversives Distinktionsverfahren zu etablieren.

Daher erhält auch jede der Strophen eine andere Variante zur facettenreichen Akzentuierung, was beispielsweise schon Geneviève Bianquis in ihrer frühen Arbeit zur Wiener Moderne als Qualitätsmerkmal erfasst und als “une perfection de forme et une richesse de palette” (25) bezeichnet hat. Wenn Dagmar Lorenz in diesem Fall pejorativ das “bruch- und nahtlose Abspulen von Posen und Schlagworten” (91) konstatiert, dann übersieht sie völlig, dass dieses Posieren zur Autorschaftskonstruktion des jungen Dörmann dazugehört. Er benutzt die dekadenten Ummantelungen zur Herstellung eigener Autofiktion. Ohne einer biographistischen Reduktion ästhetischer Artikulationen zu großen Spielraum zu verleihen, ist der Hinweis angebracht, dass Dörmann während der Publikation der *Neurotica* und der *Sensationen* 21 bzw. 22 Jahre alt war und sich in einem Stadium des Experimentierens mit Möglichkeiten befand. und Dadurch wusste er den Nerv des Fin de Siècle adäquat zu treffen, was man auch am damaligen Interesse der Staatsanwaltschaft an den Versen bis hin zu deren zeitweiliger Beschlagnahmung ablesen kann. Daher ist Dörmann nach Jens Malte Fischer “ein lyrischer Poseur ersten Ranges, mit einer erstaunlichen Kunstfertigkeit des lyrischen Ausdrucks” (Fischer 123). Textuelles Posieren bedeutet hier eben auch auktoriales Performieren. So gesteht Jens Rieckmann dem jungen Dichter den “prototypische[n] Ausdruck des dekadenten Lebensgefühls zu, wie er sich so unverfälscht, ungebrochen und unkritisch bei keinem Dichter der Wiener Moderne” (112) finden ließe. Dazu gehört eben auch die Entdeckung der Werks Baudelaires. Man will (und kann) nicht wie Baudelaire dichten, aber eben mit Baudelaire als ein Stil- und Identifikationsmittel für das eigene Schaffen, da dieser selbst ikonische Reputation im literarischen Feld des Fin de Siècle gewonnen hat.

Die epigonale Gebundenheit an Charles Baudelaire als den eigentlichen Begründer der lyrischen Moderne und an die Dichtung des französischen Symbolismus und der *Décadence*, kann das nicht relativieren (vgl. Vaniczek 1949). Das Gegenteil ist vielmehr der Fall. Der fast schon mythologisch-ikonische Status Baudelaires, der ja in Auszügen auch von Dörmann übersetzt wurde, mit Blick auf einen provokativen Gestus und eine “skandalträchtige Publizität” (Lorenz 90), wie es Dagmar Lorenz formuliert, erweist sich als instrumentalisierbar für ein Verfahren von ästhetisch konstruierter Exklusivität und Raffinesse, trotz all der “unfreiwilligen parodistischen

Ergebnisse" (Zanucchi 208), die Dörmanns Baudelaire-Kult für das eigene dichterische Tätigsein nach Einschätzung von Mario Zanucchi bisweilen mit sich bringt. Wie der antike Mythos bei dem teilweise stilverwandten Lyriker Swinburne, so wird Baudelaire bei Dörmann zum Tropus, den er für die eigene dichterische Produktion und distinguierte Autorinszenierung instrumentell zu nutzen versteht und das teilweise bewusst ex negativo.

II. Der stolze Sünder. Auktorial-lyrische Confessiones

Auch in anderen lyrischen Texten behält Dörmann eine auktoriale Positionierung des elitären Skandalons bei. So orientiert sich der lyrische Sprecher an dem mittelalterlichen und abjektiv besetzten Motiv des unbußfertigen Sünders und verbindet es mit einer Kultivierung des Stolzes. Das Gedicht *Ich habe gebüßt* von 1892 legt zunächst und von seinem Titel aus gesehen den Eindruck der Reminiszenz an einen vorherigen Läuterungsprozess nahe, womit sich Dörmann am Genre der Bekenntnis- oder auch Konversionsdichtung orientieren würde. Diese war in der europäischen Literatur der Jahrhundertwende durch Vertreter des *Renouveau catholique* (Barbey d'Aureville, Bernanos, Julien Green) durchaus verbreitet und selbst die ersten Verse könnten noch eine solche Hypothese legitimieren, da sie zunächst—wenn auch mit Affinität zum Sodomasochismus—eine Art Bußkatalog aufstellen:

Ich habe gebüßt

Ich habe gebüßt nach der Christen Gebot,
In darbender Demuth, in Ketten und Koth.

Was jemals ein Mensch sich als Folter ersann,
An tödtlichen Qualen, ich that es mir an.

Ich habe gebüßt drei Jahre lang,
Drei Jahre die klatschende Geißel erklang,

Drei Jahre lang floss mein Blutes Born,
Drei Jahre lang schwoll meiner Seele Zorn—

Bis Flammen verathmend der Morgen genaht,
Da wuchtigen Tritts ich die Geißel zertrat,

Da lachenden Mundes ich Götzen zerklirrt,
Die hämisch den Flug meiner Seele verwirrt.

Die Stirne, so lange mit Asche bedeckt,
Ich habe sie leuchtend emporgereckt.

Ich hatte gebüßt drei Jahre lang,
Der Seele brausenden Überschwang;

Ich hatte gebüßt nach der Christen Gebot,
In darbender Demuth, in Ketten und Koth:

Dass freier und wilder und größer ich war,
Als meiner Genossen staubleckende Schaar.

(*Tuberosen* 9)

Doch während des gesamten Gedichtverlaufs ergibt sich eine geradezu häretische Wende, die jegliches Postulat einer Läuterung oder gar Erlösung ad absurdum führt. Freilich liegt dem eine erschöpfende literar- und kulturhistorische Tradition zu Grunde, die für den Distinktion ermöglichenden Parameter der Provokation implizit und intertextuell zitiert wird: Der stolze Sünder, welcher bewusst in schuldhafter Verstrickung verharrt und darüber einen Akt der Selbstbehauptung ermöglicht, findet sich beispielsweise im zornigen, seinen angenommenen Sohn vernichtenden, Adoptivvater Piacchi in Heinrich von Kleists Erzählung *Der Findling* (1811) oder auch in einem die kirchlich-päpstliche Gnade zurückweisenden und von den Verlockungen der heidnischen Venus bestimmten Tannhäuser in Wagners Oper. Lorenz erkennt ebenfalls bei Dörmann "ein lyrisches Ich, das sich in der Tannhäuserpose des wüsten Sünders spiegelt" (91). Geradezu paradigmatisch dürfte aber wohl die fast schon heroisch sich gebende Selbstverdammung der Titelfigur in Baudelaires makabren Gedicht *Le Vin de l'Assassin* von 1857 sein, welche nach dem Mord an der eigenen Gattin, Asozialität und Amoralität zum Kunstprogramm und Identitätskonzept verklärt. Für Dörmanns auktoriale Poetik der provokativen Akzentuierung sind obige Verse daher ebenso relevant wie das dekadente Kriterienkatalogs-Gedicht *Was ich liebe* aus dem gleichen Zyklus. Mit beiden Texten wird ein subversiver Status reklamiert, welcher das Abstoßende und Ausgegrenzte zu einem Qualitätsmerkmal umgestaltet. Aus der Abweichung resultiert

auch das Extraordinäre. Freilich soll nicht verschwiegen werden, dass sich das lyrische Ich bei Dörmann auch in die entgegengesetzte Richtung zu entwickeln wünscht. Im dritten Teil der dem Zyklus seinen Titel gebenden *Sensationen* träumt der lyrische Sprecher von einer Überwindung des dekadenten Zustandes, was die Verse bereits der selbstreflexiv-kritischen Literatur Hofmannsthals, wie *Das Märchen der 672. Nacht*, annähern könnte. So erfolgt eine direkte und dem Gebet verwandte Anrede, wenn es heißt:

O Silberlilla, deine weichen Wellen,
 Wie Kinderseelen lilienkeusch und klar,
 In meine flammenmüde Seele quellen,
 Und meine Seele wird zum Hochaltar.

(*Tuberosen* 19)

Die Fantasiefarbe des "Silberlilla" folgt zwar noch einer symbolistisch-dekadenten Farbgrammatik und dehnt sich auf eine absolute Künstlichkeit und Unnatürlichkeit in ihrer Komposition aus, erfüllt hier aber die kathartisch-reinigende Funktion einer Seelentherapie. Im Gegensatz zum Suhlen in der Sünde im obigen Bekenntnisgedicht, enthalten diese Verse die Sehnsucht nach Erlösung über Unschuld und Ursprünglichkeit, welche das eigene Seelenleben wieder zum Sakrament werden lassen könnte. Doch die zuvor zitierte fantastische Farbkomposition deutet auf die Künstlichkeit und Irrealität des gesamten Vorhabens hin. Das lyrische Ich verhält sich hier nicht weniger exklusiv als in der stolz-trotzigen *Confessio* oder der auktorialen *Ars poetica-erotica Was ich liebe*, nur probiert es beinahe experimentell eine Alternative aus. Auch *Ich habe gebüßt* scheint auf den ersten Blick daran interessiert zu sein.

Das Konfessionsgedicht beginnt zunächst mit den traditionellen und für die Sühne so entscheidenden Verfahren der zerknirschenden Selbsterzehrung. Bereits der im Perfekt gehaltene Titel *Ich habe gebüßt* ist in traditioneller Hinsicht ein Indiz für die Vollendung einer auferlegten Buße, aus welcher der neue Mensch gereinigt hervorgehen soll. Das heißt, die Verfehlung und die Bußakte werden zunächst eingestanden und referiert, dass gemäß der christlichen Dogmen gebüßt wurde. Der lyrische Sprecher bringt sich in die Tradition der mittelalterlichen Flagellantenbewegungen, doch aus dem Akt der höchsten Selbstverleugnung angesichts der vergangenen Sünden, wird ein Akt der Selbsterhöhung, welcher auch das

künstlerische Selbstverständnis gegenüber herkömmlichen Moral- und Kunstvorstellungen, ja ganz allgemein gegenüber einer Diskursivierung der eigenen Autorschaft hervorhebt. Dass dies unter sakralem Vorzeichen geschieht, zementiert noch den häretischen Anspruch und ist seit Huysmans Satanistenfibel *Là-bas* (1891) ein beliebter Gestus avanciert-provokativer Literaturproduktion. Die umgedrehte Ethik “Böses, sei du mein Gutes” aus Milton’s Epos *Paradise Lost* ist dafür gewissermaßen die Initialzündung.

In der zweiten Hälfte der bekenntnishaften Verse wird die Sünde auch nicht mehr bekämpft, sondern eingestanden und in paradoxaler Umfunktionierung zur Tugend erklärt. Das heißt, gerade in der Bewusstwerdung des Sakrilegs liegt eine alternative Möglichkeit zur Identitätsvergewisserung, was sich auch mit Wolfgang Langes Einschätzung gegenüber dekadenten Autoren deckt, die in der sozialen und wohl auch ästhetischen Ächtung ihrer Zeitgenossen den Quell ihrer Integrität aufspüren und pflegen. Der Künstler in der Maske des unbußfertigen Sünders ist letztendlich wie Baudelaires weinliebender Mörder und Wagners erotomanischer Tannhäuser nur voller Verachtung gegenüber der Orthodoxie, deren Vertreter als *staubleckend* gebrandmarkt werden. Aus dieser Masse des Staubes trachtet sich das von Dörmann vertretene Konzept von Autor- und Künstlerschaft zu erheben—und positioniert sich damit zugleich in einer Tradition, die bei Baudelaire einen ihrer Anfänge nahm. Die zuvor gebeugte Stirn wird nun in einem Gestus des Erhabenen emporgereckt, gerade mit Blick auf die Erkenntnis, dass eben dieser Akt der (ästhetischen) Emanzipation keine große Akzeptanz finden wird. *Ich habe gebüßt* und sündige weiter, müsste daher die Konsequenz lauten.

III. Raus(ch) aus der Ödnis. Dörmann und seine Zeitgenossen

Neben der Konstruktion einer Kunsterotik, die ihre ästhetischen Qualitäten über eine Symbiose von detailliertem Manierismus und der Inklusion von Sexualpraktiken, die sowohl in therapeutischen als auch in moralischen Diskursivierungen als pervertiert angesehen wurden⁶, generiert, wird die Lyrik Dörmanns und einiger seiner (ebenfalls in der Forschung) stark unterschätzten Zeitgenossen wie Richard Schukal oder Stefan Zweig, auch stark vom Baudelaire’schen Modell des “Ennui” geprägt, welches sich seit der französischen Spätromantik, verbunden mit einem negativen Zeitbewusstsein und der daraus resultierenden Einsehbarmachung ausbleibender Präsenzhaftigkeit als geradezu konstitutiv für das Selbstverständnis des mo-

dernen Künstlers und seiner Produktionsbedingungen herausstellt. So lautet ein Gedicht des jungen Stefan Zweig, entnommen aus dem 1901 publizierten Zyklus *Silberne Saiten*:

Regentage

Dunkle Tage, wolkenübersponnen,
 Jeder regenschwerer noch und trüber
 Ziehen teilnahmslos an mir vorüber
 Schweigend, wie verhüllte, blasse Nonnen.

Und das Herz wird enger da und stille
 Kaum will sich ein leiser Wind noch regen,
 Langsam stirbt im steten, steten Regen
 Jeder frohbewegte Schaffenswille.

Und des Nachts kann sich kein Bild mehr spinnen
 In den sonst so farbenfrohen Träumen,
 Denn ich horche nur von allen Bäumen
 Auf das monotone Regentränen . . .

(47)

Tatenlosigkeit und Resignation sprechen aus diesen frühen Versen Stefan Zweigs, für die Baudelaires *Spleen*-Gedichte aus den *Fleurs du mal* Pate gestanden haben könnten. Monotonie tut sich als Stimmungsgehalt aufgrund eines nicht enden wollenden Regentages kund, was sich auch mit Wolf Lepenies berühmter Beschreibung der Langeweile deckt:

In der Langeweile findet man die Zeit lang, man kann sie nicht ausfüllen oder hinbringen, endlich schlägt man sie tot, wenn man merkt, daß sie kein Ende nehmen will. So erscheint die Langeweile als das ewige Einerlei, immer dasselbe, die gähnende Leere. (118)

Das lyrische Ich in Zweigs 1901 erschienenem Gedicht *Regentage* scheint sämtliche Kennzeichen des von der 'Acedia', also von der Langeweile, geplagten Menschen zu vereinigen und würde nach der Auffassung der christlich-mittelalterlichen Ethik eine Sünde begehen. Nach Ludwig Völker betrachtete man dort die Langeweile "als Folge von Müßiggang und Nichtstun" (55). Der gelangweilte Melancholiker hadert mit seinem Dasein und kommt innerhalb

der Schöpfung keinerlei Aufgaben nach. Er vertut seine Zeit und wird gleichgültig gegenüber sich und dem Dasein (vgl. Wenzel). Auch Georg Büchners König Leonce gibt für diesen Zustand in *Leonce und Lena* ein herrlich komisches Beispiel ab. Die aus der Langeweile geborenen Anstrengungen hindern ihn am Regieren. Allerdings: Ist das lyrische Ich bei Felix Dörmann und Stefan Zweig, deren Verse sich aus ihrer umfangreichen Beschäftigung mit der französischen Lyrik und dem vor allem durch Baudelaire, Giraud, Rodenbach, Verlaine und Verhaeren kultivierten "Ennui" als der für das 19. Jahrhundert zeittypischen Haltung des Künstlers verdanken, wirklich so faul aufgrund einer immer stärker durch Langeweile und Tristesse erzeugten Lethargie, über die es heißt: "Langsam stirbt im steten, steten Regen/Jeder frohbewegte Schaffenswille"? Auf der einen Seite hat sich die Melancholie auf fast schon depressive Art dermaßen in das Denken des lyrischen Sprechers eingefressen, dass diesem selbst die Träume und damit die für den Dichtungsprozess so relevante Fähigkeit der Imagination verloren gegangen sind. "So kann sich des Nachts kein Bild mehr spinnen". Auf der anderen Seite verhindert "das monotone Regenrinnen" auch jegliche Ablenkung. So erkennt es im Rinnen auch ein Verrinnern, wie es bereits das lyrische Ich in Alphonse de Lamartines pessimistischem Gedicht *Der Herbst* aus den *Méditations poétiques* (1820) in einem einzigen signifikanten Vers bekennt: "Ich weine schmerzlich nach der leer entschwundenen Zeit" (117). Dahinter verbirgt sich gewissermaßen die Ausgangslage für die veränderte Zeitreflexion, aus welcher sich neue Möglichkeiten der lyrischen Produktivität und Imagination ergeben (vgl. Bohrer).

Das lyrische Ich in Zweigs *Regentagen* kann sich zunächst auch durch den Handlungsverzicht ganz und gar auf die Ursachen seines Zustandes einlassen und diese ekphrastisch und epistemologisch erfassen. Es betreibt eine Lektüre des Ennui-Zustandes und benennt die Modifikationen, die ihn konstituieren. In den amoralischen Erotismen, mit all ihren transgressiven Potentialen, ergeben sich nun für Lyriker wie Charles Baudelaire, Maurice Rollinat, Algernon Charles Swinburne und eben auch Felix Dörmann bzw. den transformierten lyrischen Sprechern verschiedene Möglichkeiten, der Langeweile zu entfliehen. Freilich gelingt den lyrischen Sprechern dadurch keine Kompensation oder gar Restitution des vergehenden Zeitflusses, wohl aber sein kurzweiliges und heftiges Verdrängen des monotonen und passiven Zustandes, der eben aus der Erkenntnis der Zeitauflösung, versinnbildlicht

in den Regenschauen bei Zweig, erwachsen ist. Es ist gewissermaßen ein Ausbruch aus dem andauernden Gleichklang des Vergehens, welcher sich im literarischen Feld wohl auch mit der Konvention, im Gedicht *Ich habe gebüßt* durch die Staubmetapher versinnbildlicht und gegen die es zwecks Herstellung von Distinktion zu verstoßen gilt, verknüpfen lässt. All das soll durchbrochen werden, wobei man sich in diesem Zusammenhang hüten sollte, hinter all dem die Sehnsucht nach der großen Welt-Katastrophe und Apokalypse zu vermuten, wie es Mario Vargas Llosa in seiner Essaysammlung *Alles Boulevard* (2013) diskutiert. Einerseits ist seiner Ausdifferenzierung des Ennui-Begriffs beizupflichten, da sie ebenfalls über die reine Langeweile hinausgeht. Stattdessen betont Llosa “ein nagendes Unbehagen, eine Mischung aus Frustration, Überdruß, Melancholie und heimlicher Sehnsucht nach dem großen Knall, nach Gewalt und Chaos” (14). Doch all diese eruptiven Phantasmen müssen nicht unbedingt in *eine* “solche reinigende Brandkatastrophe” (14) wie den Ersten Weltkrieg führen. Trotz fataler Kriegsbegeisterung bei Autoren wie Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Borchardt, soll die Überwindung des “Ennui” über Sprache geschehen. Es soll auch eine alte Sprache und Kunstform zurückgelassen werden und genau aus diesem Grund wird Baudelaire zum Tropus für Dörmann, Rollinat und auch Swinburne und damit aber auch wieder zum Katalysator einer neuen Konvention, nämlich der etablierten Provokation.

Zanucchi bemerkt zu diesen ästhetisch, also im Werk und der eigenen Selbstinszenierung zu vollbringenden Alternativen gegenüber dem Zustand des “Ennui”: “Der Rausch repräsentiert für Baudelaire eine vorübergehende Möglichkeit, der Verfallserfahrung zu entkommen und die ersehnte Sphäre der Idealität zu erlangen. Der Gegenstand des Rausches ist gleichgültig, nur der Rauschzustand zählt” (209). Mythologische Implikationen, wie sie sich beispielsweise in Swinburnes *Poems and Ballads* finden, dienen also nicht einer kultursemantischen Orientierung, sondern erfüllen aufgrund ihrer Bedeutungssuggestivität die Funktion, den Rauschzustand in seiner transgredierenden Eigenart ikonologisch-illustrativ zu sublimieren und damit den ästhetischen Anspruch der hier zur Diskussion stehenden Lyrik zu unterstreichen. Bezüglich der verschiedenen Stadien und Qualitäten des Rausches bei Baudelaire und seinen Nachfolgern, kann Zanucchi sogar eine Art Hierarchie ermitteln:

die Arten des Rausches sind [. . .] vielfältig, nicht aber gleichwertig: denn der Rausch des Dichters wird jetzt klar von den anderen Rauscharten abgesetzt. Der Eine betört sich am “scharfen, reinsten Denken”—an der Philosophie, was Baudelaires auf ironische Pointe von der “Berausung an der Nüchternheit” auf gewisse Weise anspielt. Ein Anderer ertränkt den Schmerz im Wein—ein weiterer Topos Baudelaires. Das lyrische Ich [. . .] kann nur in der Erotik Zuflucht finden. (210)

Der Eros stellt demnach die höchste Transgression dar. Georges Bataille sieht in ihm bekanntlich sowohl eine sozio-ökonomische *Verschwendung* als auch eine sprachliche Grenzüberschreitung. Damit nähert sich der Eros auch der Alterität der Kunst und der ästhetischen Differenz als Ideal an. Erotik und Ästhetik fusionieren miteinander, wofür es auch bei Dörmann und anderen Baudelaire-Transformatoren wie Rollinat und Swinburne Belege gibt.

Um diese erotisch-unkonventionelle Alterität als ästhetische Differenz sowie als ein distinguiertes Modell von Autorschaft etablieren zu können, bedarf es auch der Bildarsenale der sexuellen Perversionen, also einer nicht sanktionierten Erotik. Sie erfüllen eine ähnliche Funktion wie beispielsweise die Rhetorisierung und Tropologisierung des Mythos durch die Autoren der Moderne, wobei bereits an dieser Stelle unterschieden werden sollte: Während der englische Lyriker Algernon Charles Swinburne seine sadomasochistische Jugendstil- und Kunsterotik noch mit der antiken Mythologie verzahnt, um daraus einen erhabenen Sprachduktus zu konzipieren und diesen mit der sexuellen Perversion als Exklusivitätsmodus zu verschränken, entkleidet Dörmann seine Lyrik dieser traditionsreichen Ikonizität und privatisiert sie gewissermaßen für seine auktorialen Positionsbestimmungen. Swinburne verwendet Narrative wie den Mythos oder die Sage und lässt damit seiner Lyrik eine sukzessiv-narrative Gestalt annehmen. Dörmann dagegen entwirft Zustände, die er beinahe thesenartig in Texte wie *Was ich liebe* einfügt. Mit anderen Worten: Dörmann nutzt keine Mythologie zwecks Kultivierung einer exklusiven Sprache des Erhabenen. Er betreibt selbst eine Mythologisierung des künstlichen Eros und auch der eigenen Autorschaft, wenn sich das lyrische Ich beispielsweise als stolzer Sünder von der Gemeinschaft radikal absondert⁷, worauf noch zurückzukommen sein wird.

IV. Der Mythos als Tropus (und Eros) des Rausches? Swinburne und Dörmann

Mit dem viktorianischen Dichter Swinburne⁸ tritt ein Autor auf, der sich mit den verschiedensten Stilrichtungen in Verbindung bringen lässt. Für den elitären Schriftsteller Rudolf Borchardt waren seine Gedichte “die prachtvollsten Stücke der Jugendpoesie—‘Poems and Ballads’ schon von Garten zu Garten in der Luft, unerhörte Falter, neue Arten toller Riesenschwärmer, wer sie zum ersten Mal gewahrte hielt den Atem an” (152). Das ist eine Anspielung auf ungewöhnliche Bild- und Ausdruckskomponenten. Algernon Swinburne war—so wie Dörmann innerhalb der Wiener Moderne—einer der großen Baudelaire-Rezipienten in England und lässt sich damit einer symbolistisch-dekadenten Literatur zuordnen. Auch Hermann Bahr sieht in seiner kritischen Dörmann-Beurteilung in dem Engländer eine weitere Bezugsperson für seinen Kollegen. Denn letzterer “redet nicht aus dem Leben: er redet immer aus fremden Literaturen. Seine Schmerzen sind von Baudelaire und seine Wünsche sind von Swinburne. Sich verkündet er nirgends. So ist er wie nur je der schlimmste Epigone, nur daß er andere Muster nimmt, welche sich dem neuen Geschmacke nähern” (Bahr 154). Somit spielt dieser Lyriker für die Genese einer Kunsterotik eine nicht unwesentliche Rolle für den hier zu erörternden Komplex—und das in intermedialer Breite.

Swinburne pflegte vor allem über den Dichtermaler Dante Gabriel Rossetti engen Kontakt zu der Künstlervereinigung der Präraffaeliten (vgl. Hönnighausen). Diese hatte es sich zum Ziel gesetzt, den mit der Renaissance in Verbindung gebrachten Fortschrittsoptimismus hinter sich zu lassen und vor allem auf die Kunst des Mittelalters zu verweisen und deren Ausdruckhaftigkeit innerhalb der Darstellung von Heiligen zu rezipieren und bisweilen in eine Aura von erotischer Sinnlichkeit zu kleiden. Ähnliche Themen finden sich auch in der Lyrik der präraffaelitischen Bruderschaft. Derlei ist jedoch nicht als eine epigonale Annahme aufzufassen, sondern vielmehr als eine Strategie, um den Ursprüngen der Kunst eine zeitliche Entrücktheit zu verleihen, die fern ab sein sollte von jeder temporär oder sozial gebundenen Zweckmäßigkeit. Der Zeitbezug wird durch die ästhetisch-imaginativ generierte Vergangenheit entkoppelt. Das bedeutet: Die aus einem mythisch erhöhten Saeculum, seien es nun die Antike oder

das christliche Mittelalter, stammenden Topoi und Bildkomplexe dienen gleichzeitig auch der Selbstbespiegelung der Kunst, um ihre spezifische Kommunikabilität zu visualisieren. Um dies sichtbar zu machen und zugleich auch eine Brücke, aber auch eine Divergenz, zu Dörmanns eigener Lyrik konstruieren zu können, soll auszugsweise Swinburnes mytho-erotisches Langgedicht "Anactoria" auszugsweise betrachtet werden.⁹ Dieses um 1866 in der berühmten Sammlung *Poems and Ballads* erschienene Gedicht, hatte aufgrund seiner sadomasochistischen und lesbischen Erotismen einen ähnlichen Skandal ausgelöst wie einzelne Texte aus Baudelaires *Fleurs du mal* (1857), die *Chants de Maldoror* (1874) von Lautréamont und die ersten beiden Gedichtbände Felix Dörmanns. Ganz anders als sein Wiener Kollege fühlt sich der viktorianische Autor bei der Behandlung solcher Themen vor allem der leidenschaftlichen Liebesdichtung der Sappho verbunden, die er damit als Gallions- und Legitimationsfigur für seine Konzeption einer Kunsterotik instrumentalisiert. Bereits die ersten Verse beinhalten eine Symbiose archaischer und dekadenter, einem neoromantischen Vampirismus verpflichteter Topoi, wenn der Liebesakt wie folgt entworfen wird:

I would the sea had hidden us, the fire
 (Wilt thou fear that, and fear not my desire?)
 Severed the bones that bleach, the flesh that cleaves,
 And let our sifted ashes drop like leaves.
 I feel thy blood against my blood: my pain
 Pains thee, and lips bruise lips, and vein stings vein.

(*Viktorianische Lyrik* 300, Verse 7–12)

Der gesamte Eros ist an dieser Stelle auch dem Ritual des Opfers unterworfen. Bevor der allesverzehrende Liebesakt in seiner ganzen orgiastischen Intensität begangen werden kann, muss zuerst das Feuer die Körper reinigen, was auf die grenzüberschreitende Funktion des Rausches hinausläuft, die bereits Zanicchi für die Ästhetik Baudelaires und seiner Nachfolger ermittelt und dabei den Eros gegenüber dem Verstand und dem Wein als höchste graduale Stufe des Rausches diagnostiziert hat. Swinburne verweist damit auf das Leben außerhalb des Eros und des Rausches. Dieses muss erst hinter sich gelassen werden, um den Eros ohne jegliche Reflexion als einen Akt archaischer Urgewalt erleben zu können. So lässt sich Swinburnes

Neigung zu einer mythisch aufbereiteten Erotik als Entwurf eines Kunstgriffs verstehen, der nicht von zeitlich beeinflussten Faktoren wie der Dauer beeinflusst werden soll. Die Metapher des Feuers trennt die Kunst von der einer Zweckrationalität verpflichteten Außenwelt und antizipiert damit die auktoriale Abgrenzung, welche auch das lyrische Ich später bei Dörmann als Inszenierung seiner Autarkie betreiben wird. Bei Swinburne wird jene durch die Einbringung weiterer, auf Steigerung bedachter erotischer Phantasien bekräftigt:

Let fruit be crushed on fruit, let flower on flower,
Breast kindle breast, and either burn one hour.

(*Viktorianische Lyrik* 300, Verse 13–14)¹⁰

In diesen Versen spielt der Schmerz, also eine weitere (und allzu oft verdrängte) Urerfahrung des Menschen eine wichtige Rolle, um die Singularität des Eros und damit der Kunst genauer herauszustellen. Deshalb fürchtet das lyrische Ich auch nichts so sehr als die Umkehr des Liebesobjekts zur Vernunft und damit zu den außerhalb der Kunst liegenden Banalitäten und Ödnissen, wenn es die Frage stellt:

Why wilt thou follow lesser loves? Are thine
Too weak to bear these hands and lips of mine?

(*Viktorianische Lyrik* 300, Verse 15–16)

Umso starker ist deshalb auch der Wunsch nach einer Radikalisierung über Brutalisierung des Geschlechtsaktes, der sich immer deutlicher auch mit Batailles Parametern der *Transgression* und der *Verschwendung* fassen lässt. Denn der Liebesakt selbst soll quasi im Rausch der Gewalt und unter fetischistischen Vorzeichen vernichtet werden und sich selbst auflösen, so dass—wie es Zanucchi bereits postuliert hat—nicht der Anlass zum Rausch, sondern eben dieser selbst im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Qualitativ höher als die Liebe ist somit der Akt der Zerstörung angesiedelt, der jedoch mit der stark paradoxal anmutenden Geschmackswertung der Süßlichkeit rezipiert wird. Der Rausch manifestiert sich also in einem masochistischen Akt der Unterwerfung und eben nicht im Sozialmodell der Liebe oder gar der Ehegemeinschaft, wenn es in „Anactoria“ heißt:

I charge thee for my life's sake, O too sweet
To crush love with thy cruel faultless feet,

(*Viktorianische Lyrik* 300, Verse 17–18)¹¹

Dahinter verbirgt sich nicht nur die für den Präraffaelitismus charakteristische Unterordnung des Mannes unter die dominante Frau, die sich später im auch von Dörmann sicher gehandhabten Dekadenz-Motiv der 'femme fatale' oder der 'belle dame sans merci' wiederfinden wird, sondern auch der mit dem Rausch-Komplex verwandte Modus der Selbstausslöschung als Klimax poetischer Potenz. Auch muten einige Passagen wie eine implizite Referenz gegenüber den antiken Bacchanalien an, deren Höhepunkte in ähnlich destruktiven, den Sparagmos-Mythen verpflichteten Exzessen gipfelten. Diese Steigerung drückt sich auch in den folgenden Zeilen aus:

I would my love could kill thee, I am satiated
With seeing thee live, and fain would have thee dead.
I would earth had thy body as fruit to eat,
And no mouth but some serpent's found thee sweet.
I would find grievous ways to have thee slain,
Intense device, and superflux of pain;
Vex thee with amorous agonies, and shake
Life at thy lips, and leave it there to ache.

(*Viktorianische Lyrik* 300, Verse 23–30)

Erkennbar wird innerhalb der hier zitierten Passagen auch ein Wechsel innerhalb der transgressiven Gewaltimaginationen. Weibliche und männliche Gewalt lösen einander ab und erfüllen somit auch eine strukturierende Komponente innerhalb des Gedichts. Dass beide jedoch schlussendlich in ihrem Intensitätsgehalt zusammenfallen, verifiziert die These, dass Swinburne in diesem Text einen Akt der Entgrenzung demonstriert hat, der die lyrischen Aktanten und somit auch das Kunstwerk von diskursiven Gebundenheiten zu emanzipieren anstrebt. Freilich bleibt er zugleich den mythischen Narrativen verbunden, um diesen radikalen Bruch illustrativ auszugestalten, während sich Felix Dörmann akzentuierter auf eine Autarkie der Autorschaft konzentriert und sich auf eine Entkontextualisierung von den kultursemantischen Implikationen des Mythos festlegt, um den auktorialen

Gestus selbst zu betonen.¹² Auch der Dekadenz-Forscher Roger Bauer kommt zu der Schlussfolgerung, dass “eine der Konsequenzen dieses Wechsels der Perspektive [. . .] die Entmythisierung der Liebe, vor allem der ‘fleischlichen’ [ist]. Bei Dörmann verliert sie wie der Wein, das Opium oder die Poesie die Kraft zur Entrückung” (311). So teilt zwar sein in den *Sensationen* erstmals publiziertes Gedicht *Mit blutigen Rosen* (1892) die üppige Entfaltung eines manierten und die Norm umgehenden Eros voller pretioser Jugendstilelemente, verlässt aber die bedeutungstragende und damit Assoziationen weckende Ebene der mythologischen Sprache Swinburnes. Die rauschhafte Situation einer Grenzüberschreitung selbst steht im Mittelpunkt der im wahrsten Sinne des Wortes blumig anmutenden Verse:

Mit blutigen Rosen
 Und wachsbleichen Nelken
 Durchwinde dein Haar.
 Und löse die Flechten . . .
 Düfte verathmende,
 Wirre Strähne
 Mögen über deine
 Üppig-starren,
 Bronze-braunen Brüste
 Niederhangen, Schleifen
 Schwarzblau,
 Düster,
 Wie blitzgesättigte
 Wetterwolken.
 Und deine Lippen,
 Deine blumenkühlen,
 Mögen in ewigen,
 Zärtlichen,
 Halbgehauchten Küssen
 Mein Antlitz streifen.
 Dann, nur dann
 Wird sie entweichen,
 Jene herzumschnürende,
 Tödliche Lebensangst,
 Und fern und ferner wird

Mit schlürfenden Schritten
 Der Wahnsinn schleichen . . .
 Komm' zu mir,
 Bleibe bei mir,
 Immer,
 Immer . . .

(*Sensationen* 16–17)

Die letzten Verse verdeutlichen noch einmal, worauf das Anliegen des lyrischen Sprechers hinzielt. In der Realisierung einer überfeinerten und artifiziellen Erotik liegt die Möglichkeit zur Überwindung der Angst. Dass eben diese sogar als “tödliche Lebensangst” apostrophiert wird, hebt sie auf einen ähnlichen Status wie zuvor den öden Zustand des “Ennui”. Die Stagnation wird als ebenso entleerend und devitalisierend empfunden wie die Angst. Beides soll—zumindest auf einer sprachlichen Ebene—durchbrochen und damit auch zur Ausdrucksform eines neuen Verständnisses von Künstlertum werden, welches eine über Angst und Langeweile ausgedrückte frühere Form von Literatur und Kunst hinter sich lässt. Doch derlei ist in dieser dekadenten Literatur nicht durch jede Frau gegeben. Dörmann und seine Kollegen suchen daher nach figurativen Alternativen. Die auf Exklusivität, Eros und Tod synchron hinweisenden “blutigen Rosen” und die “wachsbleichen Nelken” bilden in ihrer Farbgrammatik einen radikalen Kontrast und künden damit eine Sprache der Extreme an, die sich im Gegensatz ausartikuliert und selbst zelebriert.

V. Die Exklusivität der grausamen

Frauen: Rollinat und Dörmann

Derlei zeigt sich auch bei Dörmanns Annektierung von schwarzromantischen und dekadenten Weiblichkeitsimaginationen, was er auch mit seinem (noch wesentlich unbekannteren) französischen Pendant Maurice Rollinat teilt. Auch dieser fiel dem Verdikt der Baudelaire-Imitation einerseits (Mario Praz) und dem Lob der filigranen Versschmiedekunst andererseits (Barbey d'Aureville) anheim. Auf beinahe vergnügliche Weise attestiert der Komparatist Praz in seinem Klassiker *Die schwarze Romantik* dem französischen Lyriker sogar ein intermediales Epigonentum, wenn er schreibt: “Einen Rops im Bereiche

der Literatur stellt Maurice Rollinat dar. Er ist ein verkommener Baudelaire, ein methodischer Sammler von Greuelthaten" (335).¹³ Derlei bewirkt eine gesteigerte Aufmerksamkeitsproduktion im literarischen Feld.

Ich habe zu Beginn der vorliegenden Ausführungen anhand von Felix Dörmanns Programmgedicht *Was ich liebe* darauf verwiesen, dass dieses der performativen Selbstbestimmung und des Selbstaudrucks einer bestimmten Autorschaftskonzeption dient. Der Autor wird damit selbst zur Kunstfigur, deren Inszenierung sich nicht auf literarische Texte beschränkt, sondern diese Ästhetisierung auch in lebensweltlichen Praktiken betreibt, die damit an den Prozessen des Fingierens regen Anteil nehmen. So berichten die Tagebücher der Gebrüder Goncourt am 24. März 1886 von einer Ekphrase ihres Kollegen Paul Bourget über die verkünstlichten Lebensverhältnisse Rollinats:

Ein seltsames Stadtpalais, eines, das den Eindruck eines von Poe für einen Mord gewählten Ortes vermittelt, und im hintersten Winkel dieses Stadtpalais ein Zimmer, auf dessen Möbeln auf Blätter mit Trauerran geschriebene Gedichte herumlagen, und in diesem Zimmer eine Mätresse mit einem weißen Fleck auf dem Auge und ein Hund, den man verrückt gemacht hatte, weil man ihn schlug, wenn er sich wie ein vernünftiger Hund benahm, und dem man Zucker gab, wenn er etwas anrichtete, schließlich der Mieter, eine Gamba-Pfeife mit Totenkopf rauchend. Bourget hatte einen unbeschreiblichen musikalischen Abend in Gesellschaft dieser Frau mit dem weißen Fleck auf dem Auge, dieses durchgedrehten Hundes und des herumfaselnden Makabren verbracht. (8:44)

Hier werden Spatialität und Performativität zur Textualität. Autofiktionen werden zur Lebensweise und Präsentation gegenüber Beobachtern und zielen dabei vor allem auf Strategien der Inversion ab. Der Hund verhält sich paradoxal und der äußere Makel der Mätresse wird als Exotikum in einem extraordinären Ambiente begriffen. Das gesamte von Bourget gegenüber den Goncourts beschriebene Interieur bildet eine Art Materialisierung all der literarischen Imaginationen Rollinats¹⁴, ähnlich wie Dörmanns Gedicht *Was ich liebe* den umgekehrten Weg geht und eine Textualisierung der Visionen des Dichters darstellt. "Die Vorstellung legt sich über die Wirklichkeit" in beiden Inszenierungen, um mit Lorenz Jäger zu sprechen (88).

Nach Fischers Einschätzung ist dabei vor allem eine Figuration in diesem Zusammenhang vorherrschend: Ähnlich wie die anti-vegetabilischen

Pflanzen als “Interieur des schwülen Palmenhauses” (Fischer 118), wie sie sich bei Huysmans, Robert de Montesquiou (vor allem die duftlose Gardenie), Iwan Gilkin und Georges Rodenbach finden, müssen auch die Frauen denaturierte Kunstgeschöpfe sein, um den Bruch mit Soziotop und Konvention zu garantieren. Dass sich dabei die genannten Künstler selbst am Ende in eine immer wieder aufgewärmte figurative, stilistische und auktoriale Konvention begeben, die sich durch die Variation des Immergleichen organisiert, ist die dialektische Crux dieser Strömung, die sich als unhintergebar ausweist. Präponderant ist bei Dörmann nach Fischer immer wieder “eine Partnerin, die keine Hemmungen kennt [. . .] und die sich bald zur Domina aufschwingt” (122). Dass Dörmann wohl nicht nur Baudelaire, sondern wohl auch dessen Radikal-Imitator Rollinat rezipiert haben könnte, wird durch dessen charakteristisches Gedicht in Sonettform *Le succube* aus dem Zyklus und Hauptwerk *Les Névroses* (1893) deutlich, dessen Titel sich in einer lautlichen Assonanz auch in Dörmanns Sammlung *Neurotica* wiederfindet:

Toute nue, onduleuse et le torse vibrant,
 La fleur des lupanars, des tripots et des bouges
 Bouclait nonchalamment ses jarretières rouges
 Sur de très longs bas noirs d'un tissu transparent,

Quand soudain sa victime eut ce cri déchirant
 “Je suis dans un brouillard qui bourdonne et qui bouge!
 Mon oeil tourne et s'éteint! où donc es-tu, ma gouge?
 Viens! tout mon corps tari te convoite en mourant!”

À ces mots, la sangsue exulta d'ironie:
 Si tu veux jusqu'au bout, râler ton agonie,
 Je t'engage, dit-elle, à ménager ta voix!”

Et froide, elle accueillit, raillant l'affreux martyr,
 Ses suprêmes adieux par un geste narquois
 Et son dernier hoquet par un éclat de rire.

(Rollinat 83)

Das lyrische Ich unterwirft sich hier in beinahe selbstmörderischer Absicht der Grausamkeit einer verkommen geschilderten und daher

emphatisch aufgewerteten Dirne, welche dessen Tod mit Hohngelächter kommentiert. Das Begehren wird gerade durch seine todbringende Verweigerung erfüllt und schafft daher nicht nur den bald populären Mythos der grausamen Schönheit, wie er sich massenhaft auch bei heute vergessenen Lyrikern und Gedichten wie in Richard Le Gallienne's *Beauty Accurst* (1892) findet. Es steht auch für eine neue Form von kunsterotischem Rigorismus und Absolutismus, hinter welcher der Lyriker—obgleich unter Baudelaires intertextueller Schirmherrschaft—eine ästhetische und sinnliche Variante kreiert, die freilich bald zur Konvention wird.

Auch in anderen Gedichten Rollinats übt sich das lyrische Ich in dieser genussvollen Selbstbezüglichung, die aber in einer Inversion zur Auszeichnung wird. "Rollinats Neurotiker ist Opfer einer Obsession", wie es Jäger bündig zusammenfasst (91), aber er ist auch ihr phantasievoller Gestalter. Das bringt entscheidende Konsequenzen mit sich: Ähnlich wie in Dörmanns *Ich habe gebüßt* bekennt der Sprecher sich beispielsweise in Rollinats *Le Maniaque* voller Stolz zur sozial verachteten Verkehrung seiner Psyche, wodurch das Gedicht eben nicht zu einer lyrisierten Fallstudie eines medizinischen Befundes wird. Die Differenz zwischen beiden Autoren liegt nur darin begründet, dass Dörmann einen metaphysisch-theologischen Diskurs bemüht, während sich Rollinat bereits an den sich neu etablierenden und diagnostisch argumentierenden Wissenschaftszweigen der Neurologie und der Psychopathologie abarbeitet, indem er Krankheitsbilder zu Qualitätsmerkmalen einer Autorschaft regelrecht ausstaffiert.¹⁵ Daher wäre Lorenz' Einschätzung zu relativieren, "dass die Dekadenz selbst schon den Stab an die Psychoanalyse und die gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts aufkommende Sexualforschung weitergibt; fortan wird man nicht mehr rein-ästhetisch, sondern szientifisch-aufgeklärt reden" (Jäger 92). Dem ist aber nur bedingt beizupflichten. Die dekadenten Autoren wie Dörmann und Rollinat liefern sich ebenso diesen neuen Diskurspraktiken aus wie Swinburne dem Mythos. So wie das große auktoriale Phantasma Baudelaire¹⁶ werden die neuen Wissenschaftssysteme und Epistemologien tropologisiert und einem architektonischen Rigorismus zwecks Konstruktion der lyrischen Kunstwerke und der eigenen Performanz subsumiert. Sie bilden bei Maurice Rollinat einen Teil der auktorialen Kostümierung, die aber teilweise auch von Dörmanns *Neurosen*-Zyklus übernommen werden. Die Attestate der Ketzerei und des psychischen Defekts werden zu notwendigen Eigenschaften für die künstlerische Arbeit und das elitäre Eigenverständnis.

Die oft unterschätzte Reflektiertheit in Dörmanns Versen sich aber auch darin, dass das lyrische Ich in der Lage ist, die Folgen und Konsequenzen einer radikalen Dekadenz-Ästhetik zu Ende zu denken. Der Rausch (und die vorherige Monotonie und Langeweile) wird abgelöst durch eine Stagnation a posteriori. Das Gedicht *Müde Liebe* aus den *Sensationen* markiert gewissermaßen die finale Station der dekadenten Entwicklung, welche in dem provokativen Kataloggedicht *Was ich liebe* noch unterschlagen wurde. Auch entwickelt sich der Sprecher zu einem lyrischen Wir! Der Solipsismus der ästhetischen Existenz scheint auf den ersten Blick aufgehoben, verfällt aber in gemeinsame Lethargie.

Müde Liebe

Wir liebten uns mit jener müden Liebe,
die weich und zart die kranken Seelen eint,
Wir liebten uns mit jener müden Liebe,
der jeder Kuß schon als brutal erscheint.

Die Hände kaum in leisem Druck sich standen
Und bebten scheu vor ihrer Glut zurück;
Die Hände kaum in leisem Druck sich standen,
ein Blick, ein Wort war unser letztes Glück.

Wir liebten uns mit jener müden Liebe . . .

(Dörmann, *Sensationen* 59)

Nicht am Anfang wie im ersten Kapitel des Johannes-Evangeliums, sondern am Ende steht hier das Wort und fasst alles zusammen. Auch sonst lässt sich das Gedicht beinahe als das Ende eines zyklischen Geschehens (nicht eines Gedichtzyklus) begreifen, auch wenn der lyrische Sprecher beinahe wieder zur Ausgangslage zurückkommt. Trotz aller hier erfolgenden Eigenkritik am dekadenten Bewusstsein, gibt es keine Überwindung dieses Stadiums der Müdigkeit wie in Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* (1894). Vielleicht liegt darin auch die Ursache für die stark pejorative Dörmann-Rezeption durch Literaturkritik und Philologie. Roger Bauer fasst diesen—meines Erachtens von Dörmann intendierten Mangel—folgendermaßen zusammen: “Bei Dörmann führt kein Weg mehr vom ‘Ennui’ und vom ‘Spleen’ zu ‘Idéal’. (‘Spleen et Idéal’ lautet der Titel des ersten, umfangreichsten Teils der ‘Fleurs du Mal’)” (Bauer 311). Damit ist der Wiener Lyriker ein

unvollständiger, nicht zum Ende gekommener Baudelaire. Bei Dörmann fehlt also das von Baudelaire so raffiniert ausgeklügelte dialektische Modell des Schweifens und einer womöglichen Synchronizität zwischen/von Spleen und Ideal.

VI. Auswertung: Neurosen und Tuberosen als demonstrative Produktionsästhetik?

Vielleicht sollte bzw. konnte an eine Baudelairsche Idealisierung oder Überwindung des Spleens im Sinne Bauers auch gar nicht gedacht werden. Vielleicht hätte es der bewusst betriebenen Autofiktion als degenerierter Neurotiker sogar geschadet. Und dass letztendlich der Künstler überhaupt nicht so sehr dem Trieb oder den dekadenten Figurationen von Weiblichkeiten verfallen ist bzw. auf diese nicht nur passivisch-lethargisch zu reagieren vermag, beweisen einige fast schon produktionsästhetisch anmutende Zeilen aus dem bereits zuvor bemühten Langgedicht "Madonna Lucia" (1891):

Ich hab' in Deiner Seele
 Das schlafende Feuer entdeckt,
 Und seine verheerenden Gluten
 mit tollem Jauchzen geweckt.

(107)

Das schlafende Seelenfeuer der bedrohlichen Femme fatale wird hier ziemlich explizit in eine Abhängigkeit zur Phantasie des Künstlers gebracht, als welcher sich das lyrische Ich artikuliert. Sie wird damit zu seiner Kopfgeburt. Vor allem der dritte und vierte Vers erhärten diese These. Das "tolle Jauchzen", welches im Stande ist, die "verheerenden Gluten" zu wecken, geht ja vom lyrischen Ich aus und ist eine Anspielung auf den Gesang und damit auf Dichtung. Letztere hat die Weiblichkeitsimagination hervorgebracht, so dass das lyrische Ich, trotz aller oberflächlichen masochistischen Unterordnung unter die grausame Frau, die Oberhand behält und das gesamte Szenario einer rauschhaften Erotik als ein Eigenprodukt ankündigt. Diese imaginativ erstellte Kunsterotik dient damit der auktorialen Selbstbestimmung. Die sich anschließenden Verse des Langgedichts¹⁷ sind letztendlich die Resultate dieser Dichtungskonzeption, also "einer Literatur, die ihre Inspiration weniger aus Natur und Geschichte bezog als vielmehr aus einem 'Experiment

mit sich selbst', wie es Lange auf den Punkt bringt" (202). Somit wird auch das Frauenlob gegenüber der *Femme fatale* zum reinen Selbstlob eigener dichterischer Potenz zwecks Repräsentation.

Manierierte Ekphrasen veranschaulichen nämlich eine entkörperte, radikal lebensfeindlich-anti-reproduzierende und damit dysfunktionalisierte Erotik bei Dörmann und seinen Kollegen.¹⁸ Sie erfüllt keine Leben spendende oder soziale Aufgabe und geht nicht in einem Miteinander auf. Sie ist autotroph, oder besser gesagt: autotroph orientiert und organisiert.

Torsten Voß is a senior lecturer and *Privatdozent* of German (and Comparative) Literature at Bergische Universität Wuppertal, having previously taught in Bielefeld, Innsbruck, Wuppertal, Bamberg, and Dortmund. His research focuses on romantic and modern German literature, men's studies, literary Catholicism, lyrical and aesthetic theory, paratextuality, and authorship. Recent book publications include: *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeiten in der Literatur von Grimmelshausen und J. M. R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch* (Bielefeld: transcript, 2016); "*Drumherum geschrieben?*": *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800* (Hannover: Wehrhahn Verlag, 2019); and, as co-editor, *Effekte der Mehrdeutigkeit: Konvergenzen des (autobiographischen) Erzählens zwischen Fakt und Fiktion bei Walter Kempowski* (Rostock, 2020).

Anmerkungen

1. Erste Informationen zu Dörmann finden sich in der *Neuen Deutschen Biographie* (Zohner) und bei Schneider. Eine Gesamtinterpretation der Gedichtsammlung *Sensationen* und ihrer Kon- und Intertexte findet sich in dem immer noch anregenden Buch von Jens Malte Fischer (114–24).

2. Kraus' Polemik erfolgte in der Satire *Die demolierte Literatur* (1897) und diagnostizierte dort dem "modernen Lyriker [...] den Sitz seines Leidens in der Lectüre Baudelaire's gefunden zu haben".

3. Der Vorwurf des Epigontums beruht eben nicht nur auf philologischer Erkenntnis, sondern entstammt bereits den kommunikativen Praktiken des literarischen Feldes, die aber nicht selten als Ausgangslage für literarästhetische Wertungen herangezogen werden. Ähnlich wie Kraus über Dörmann urteilte, referieren auch die Tagebücher der Gebrüder Goncourt, die man in der Tat als eine Verschriftlichung oder auch Chronik des literarischen Feldes im 19. Jahrhundert begreifen sollte, über die Geburt der Epigonen aus dem Geiste des Klatsches. So berichtet Edmond de Goncourt am 26. April 1896 von ätzenden Kommentaren

über den Parnassiens-Lyriker und späteren Naturalisten François Coppée durch die bedeutenderen modernen Dichter Georges Rodenbach und Stéphane Mallarmé anlässlich einer Abendgesellschaft und entwirft eine regelrechte Physiognomik der Literaturkritik, wenn er schreibt: “Und der Abend schließt mit einem fürchterlichen Verriß von Coppée, Verriß seiner bourgeoisen und wenig originellen Seiten, den sich Mallarmé unter Lächeln, Augenzwinkern und zustimmenden Zucken der Nasenspitze und Rodenbach mit seinen grausamen Worten im Gespann vornehmen, wobei sie ihm vorwerfen, seine Poesie von allen gestohlen zu haben, sein Theater von Dennery, seine Chroniken von Joseph Prudhomme, seine Stimme von Banville, seine Schreibweise von Leconte de Lisle” (Goncourt 11:655). Hier wird eine orale Polemik überliefert und dennoch agiert sie mit ähnlichen Parametern und feldinternen Praktiken (Vergleich, Abgrenzung, Qualitätsverlust, Urteil etc.) wie Kraus’ publizierte Kritik. Der Eindruck des Epigonalen scheint jedes mögliche auktoriale Konzept (gewollt) zu überdecken.

4. Wie ernst diese Inszenierung Felix Dörmann ist, lässt sich auch aus seinen prosaischen Äußerungen ablesen. Im Vorwort zu Paul Fischers Gedichtzyklus *Hallucinationen* (1894) bekennt er im pluralis majestatis: “Wir krönen unsre Schmerzen und huldigen ihnen solange, bis wir die Schmerzen als Wonnen empfinden, bis wir vor Schmerzen zu jauchzen beginnen”—“[wir] suchen Erlösung und Vergessenheit [. . .] in der Liebe und in den feinen Träumereien der ‘décadence’” (Dörmann, “Prolog” 5).

5. Zur inszenatorischen Produktion von Autorschaft vgl. Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, Franck, “Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit”, Jannidis u. a., Detering, Jürgensen u. Kaiser.

6. Geradezu typisch ist dafür das mit vielen Fallbeispielen angereicherte Handbuch des Nervenarztes Richard von Krafft-Ebing. Diskursanalytisch ausgerichtete Untersuchungen haben sich später dann auch mit dem Zusammenhang zwischen dem Entstehen der Psychoanalyse und dem dekadenten Motivkorpus in der Wiener Moderne auseinandergesetzt (vgl. Pouh 2000)

7. Das inkludiert wiederum eine Wiederholung des von Lange bereits zitierten Umbezens des moralisch-sozialen Verdikts per Rarefizierung.

8. Einen umfassenden Überblick liefert immer noch die Biographie von Philip Henderson.

9. Zitiert wird in der Folge nach Geraths und Herget. Vgl. als ausführlichere, allerdings in erster Linie auf biographische Erklärungsmodelle eingehende, Monographie zu dieser Lyrikphase, die kanonische Arbeit von Christian Enzensberger.

10. Zeilen dieser Art scheint Dörmann für seine eigene lyrische Arbeit direkt abgeschrieben bzw. übersetzt zu haben. So ist in dem mehrteiligen Langgedicht “Madonna Lucia” vieles aus der “Anactoria” wiederzuerkennen, was über eine dezente intertextuelle Anspielung hinausgeht und ebenfalls in einer Mischung aus Rausch und Gewalt die Vollendung des Eros apostrophiert: “Laß Busen mich betten an Busen/Mit stürmischer Glutengewalt./O laß mich trunkener Liebe/Durchwühlen Dein flimmerndes Haar,/Mundküsse die zuckenden Lippen,/Der Lider kühles Paar./Ich liebe dich übermenschlich” (Dörmann, “Madonna Lucia” 101). Das besondere und daher auf Provokation ausgerichtete

Liebesverständnis, bedarf einer spezifischen Verbalisierung. Und diese tropologische Funktion erfüllt die instrumentell vereinnahmte Bildsprache eines ebenfalls mit dem Nimbus des Skandalons behafteten Autors wie Swinburne (und eben Baudelaire).

11. Die fast schon frenetische Zelebrierung einer solchen Erotik ist für die Literatur de Fin de Siècle oder des Jugendstils nichts Ungewöhnliches, zumal die oben genannten Figurationen teilweise auch aus der Romantik (vgl. John Keats Gedicht *La belle Dame sans Merci* von 1819) übernommen werden. So wünscht sich auch der Hauslehrer Denham in Swinburnes erst posthum und nur fragmentarisch überlieferten Roman *Lesbia Brandon* (ED 1952) von seiner Geliebten “unter ihren Füßen zermalmt zu werden. [. . .], sie bis zur Ohnmacht zu peitschen und ihr Blut mit Küssen aufzusaugen” (zit. nach Praz 205). Das Romanfragment mutet also durchaus wie eine in viktorianischen Adelskreisen Prosafassung des “Anactoria”-Poems an bzw. “Anactoria” wie eine lyrische Zuspitzung des Romans (vgl. Henderson 76–105). Trotz des sukzessiven Verlaufs des mythologisch grundierten Langgedichts, ist durch den gattungsbedingten Verzicht auf Plotstrukturen von einer Konzentration auf den Rauschzustand zu sprechen. Ähnlich wie Swinburne konstruiert auch der symbolistische Schriftsteller Marcel Schwob eine ähnliche Szenerie in seinen ebenfalls von Praz berücksichtigten Liebesbriefen: “Ich kann dir nicht sagen, daß ich dich liebe—das ist nicht genug. Ich sterbe an dir, und du lässt mich an dir sterben” (Praz 319). Die Sprache, also eine systemgebundene Instanz, reicht hier nicht mehr aus, um eine Empfindung auszudrücken. Aus ihr soll—auch wenn es über den Sprech- bzw. Schreibakt performativ geschieht—ähnliche ausgebrochen werden wie aus der Monotonie und dem Sozialkriterium der Konvention. Daher verlangt Schwob als Alternative die Leidenschaft der Gewalt. Mit der daran geknüpften Möglichkeit zur Selbstvergewisserung (auch als auktoriales Verfahren) setzt sich auch Alexander auseinander.

12. Selbstverständlich lassen sich in der Tat unterschiedliche mythologische und kulturanthropologische Deutungen bei Swinburne vornehmen. So ließe sich der Wunsch des lyrischen Sprechers, dass seine Geliebte der Erde als Nahrung diene, durchaus mit der altgriechischen Vorstellung in Verbindung bringen, nach welcher das Blut eines Opfers auch wieder als Keimzelle für die Neugeburt der durch den Opferakt gereinigten Polis-Gemeinschaft dienen kann (vgl. Girard). Allerdings sind Charles Swinburne und die ihm nachfolgenden Dichtergenerationen keine Mythenforscher und Anthropologen! Ihre Mythenrezeption lese ich daher poetologisch-instrumentell: Der Mythos wird mehr und mehr zum sprachlichen Gefäß, welches der Kunst ihre Eigenständigkeit verleihen soll. Der in den Mythen noch immer vorhandene Hinweis auf vergangene Zeitalter ist nicht so sehr Memoria, sondern ein Mittel, welches zur Distanzierung der Kunst vom Jetzt dient.

13. Angeregt wurde diese Wertung wahrscheinlich durch einen von Mario Praz zitierten Ausspruch des zurecht politisch höchst umstrittenen Charles Maurras, der Rollinat hyperbolische und trivialisierende Tendenzen unterstellt: “Wo Baudelaire Vampir sagt, setzt Rollinat Bluteigel” (zit. nach Praz 335; vgl. auch Bauer 230).

14. Obgleich gegenüber dem Romanautor Paul Bourget demonstriert, handelt es sich bei der Raumpräsentation doch um eine im privat-intimen Bereich vollzogene Autorschaftsinszenierung. Praz berichtet auch von öffentlichen Variationen dieser gelebten Epitextualität, wenn er Rollinat als Vertoner der eigenen Lyrik begreift. Denn dieser

“rezitierte seine eigenen Gedichte im Kabarett *Chat Noir*; dazu begleitete er sich auf dem Klavier, den Mund von entsetzlichem Grinsen verzogen, das Gesicht voll Schrecken und Qual” (Praz 335). Dieses Minenspiel im berühmten Kabarett auf dem Montmartre, in dem auch ähnlich provokante Schriftsteller wie Léon Bloy allzugerne verkehrten, steht für die Popularisierung der eigenen Autorschaft. Das Gesicht mit seiner Mimik wird zum Verkünder der ästhetischen und auktorialen Kriterien Rollinats.

15. Dass auch Rollinat das theologische Sakrileg beherrscht, dokumentiert das Sonett *Les Martyrs*, in welchem das grausame Sterben der Titelfiguren zum Kunstwerk und auch ästhetischen Vergnügen erhoben wird (vgl. Rollinat 84).

16. Anders hätte auch Barbey d’Aureville nicht zu seinem vergnüglich anmutenden und von Lorenz Jäger paraphrasierten Urteil über das Verhältnis der beiden Autoren kommen können: “Baudelaire sei ein Teufel in Samt, Rollinat der Teufel in Stahl” (Jäger 89).

17. Allerdings werden der Fortlauf des Poems an dieser Stelle nicht weiter zitiert oder diskutiert, da das alleinige Augenmerk auf die auktoriale Selbstaussage gerichtet war.

18. Diese Tradition reicht allerdings nicht nur auf Baudelaire und Swinburne zurück, sondern auch auf das Frauenlob der Barocklyrik (vgl. Voß).

Zitierte Werke

- Alexander, Jonathan. “Sex, Violence, and Identity. A. C. Swinburne’s Uses of Sodomasochism”. *Victorian Newsletter*, Bd. 90, 1996, S. 33–36.
- Bahr, Hermann. *Zur Überwindung des Naturalismus*. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Kohlhammer, 1968.
- Bataille, Georges. *Die Erotik*. Neuübersetzt und mit einem Essay versehen von Gerd Bergfleth, Matthes & Seitz, 1994.
- Bauer, Roger. *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Klostermann, 2001.
- Bianquis, Geneviève. *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*. Presses universitaires, 1926.
- Bohrer, Karl Heinz. *Ästhetische Negativität*. Hanser, 2002.
- Borchardt, Rudolf. “Swinburne”. *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Prosa IV*, Hrsg. von Marie Luise Borchardt, Klett, 1973, S. 145–60.
- Detering, Heinrich, Hrsg. *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Metzler, 2002.
- Dörmann, Felix. *Sensationen*. Verlag Leopold Weiss, 1892.
- . “Prolog”. *Hallucinationen*. Wiener Literarische Anstalt, 1894.
- . *Tuberosen. Ausgewählte Verse*. Wiener Literarische Anstalt, 1920.
- . “Madonna Lucia”. *Femme fatale—Vamp—Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hrsg. von Gerd Stein, Bd. 3, Fischer, 1985, S. 100–108.
- Enzensberger, Christian. *Viktorianische Lyrik. Tennyson und Swinburne in der Geschichte der Entfremdung*. Hanser, 1969.
- Fischer, Jens Malte. *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. Winkler, 1978.

- Franck, Georg. "Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb". *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hrsg. von Markus Joch, York-Gothart Mix u. Norbert Christian Wolf, Niemeyer, 2009, S. 11–22.
- . *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. Hanser, 1998.
- Geraths, Achim, u. Kurt Herget, Hrsg. *Viktorianische Lyrik*. Reclam, 1985.
- Girard, René. *Das Heilige und die Gewalt*. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh, Patmos, 1994.
- Goncourt, Edmond, u. Jules de. *Journal—Erinnerungen aus dem literarischen Leben—1886–1888, Band 8*. Aus dem Französischen von Cornelia Hasting, Haffmans, 2013.
- Goncourt, Edmond u. Jules de. *Journal—Erinnerungen aus dem literarischen Leben—1894–1896, Band 11*. Aus dem Französischen von Caroline Vollmann u. Petra-Susanne Räbel, Haffmans, 2013.
- Henderson, Philip. *Swinnburne. Portrait of a Poet*. Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Hönnighausen, Gisela, Hrsg. *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Reclam, 1992.
- Jäger, Lorenz. "Dekadente Übergänge. Barbey d'Aurevilly, Rolinat und Sár Peladan". *Beschädigte Schönheit. Eine Ästhetik des Handicaps*. zu Kampen, 2014, S. 87–99.
- Jannidis, Fotis u. a., Hrsg. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, 2000.
- Jürgensen, Christoph, u. Gerhard Kaiser, Hrsg. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken—Typologie und Geschichte*. Universitätsverlag Winter, 2011.
- Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinischforensische Studie*. Achte, verbesserte und theilweise vermehrte Auflage, F. Enke, 1893.
- Kraus, Karl. *Die demolierte Literatur*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Dieter Kimpel, Anabas, 1972.
- Lamartine, Alphonse de. *Sämmtliche Werke*. Übersetzt von Georg Herwegh, Bd. 1, Scheible, Rieger und Sattler, 1843.
- Lange, Wolfgang. "Im Zeichen der Dekadenz. Hofmannsthal und die Wiener Moderne". *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Hrsg. von Rolf Grimminger, Jurij Murasov u. Jörn Stückrath, Rowohlt, 1995, S. 201–29.
- Lepenies, Wolf. *Melancholie und Gesellschaft*, stw, 1969.
- Llosa, Mario Vargas. *Alles Boulevard. Wer seine Kultur verliert, verliert sich selbst*. Aus dem Spanischen von Thomas Brovot, Suhrkamp, 2013.
- Lorenz, Dagmar. *Wiener Moderne*. Metzler, 2007.
- Pouh, Lieselotte. *Young Vienna and Psychoanalysis. Felix Doermann, Jakob Julius David and Felix Salten*. P. Lang, 2000.
- Praz, Mario. *Die schwarze Romantik*. dtv, 1963.
- Rieckmann, Jens. *Aufbruch in die Moderne. Der Aufstieg des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Athenäum, 1985.
- Rollinat, Maurice. *Oeuvres II. Les Névroses*. Texte établie avec notice, notes et appendice par Régis Miannay, Bibliothèque introuvable, 1972.
- Schneider, Helmut. *Felix Dörmann. Eine Monographie*. VWGÖ, 1991.

- Vaniczek, Hilde. *Der Einfluss der französischen Lyrik auf Anton Wildgans, Stefan Zweig und Felix Dörmann*. 1949. Universität Wien. PhD Dissertation.
- Völker, Ludwig. *Langeweile. Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motivs*. Fink, 1975.
- Voß, Torsten. "Die Vernichtung des Körpers durch die Geburt des Kunstwerks in der petrarkistisch-manieristischen Lyrik". *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 89, Nr. 1, 2009, S. 103–28.
- Wenzel, Siegfried. *The Sin of Sloth. Acedia in Medieval Thought and Literature*. U of North Carolina P, 1967.
- Zanucchi, Mario. *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der europäischen Literatur der Moderne (1890–1923)*. De Gruyter, 2016.
- Zohner, Alfred. "Dörmann (eigtl. Biedermann), Felix". *Neue Deutsche Biographie*, Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 4, Duncker und Humblot, 1959, S. 33–34.
- Zweig, Stefan. *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Silberne Saiten. Gedichte*. Hrsg. und mit Nachbemerkenungen versehen von Knut Beck, Sechste Auflage, Fischer, 2008.

In kulturpolitischer Mission

*Felix Dörmann und die Internationale
Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*

David Österle

Knapp ein Jahr nach dem Erscheinen seines Gedichtbands *Neurotica* wird Felix Dörmann mit einem Engagement ganz anderer Art betraut. Es lockt ein Angebot aus den Sphären der Kulturindustrie. Dörmann wird zum Leiter des Presse- und Informationsbüros der “Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen” bestellt, die von 7. Mai bis 9. Oktober 1892 im Wiener Prater stattfand. Knapp zwei Jahrzehnte bevor er mit einer Film-Produktionsfirma als Entrepreneur in Erscheinung treten sollte, wird Dörmann hier ein allererstes Mal eine Mesalliance von Kunst und Gewerbe eingehen.

Der Posten—über den kaum etwas Näheres bekannt ist—sollte sich für den 22-Jährigen als äußerst vorteilhaft erweisen. Denn zum einen bot sich Dörmann als Leiter der Öffentlichkeitsarbeit die Gelegenheit, sich den wichtigsten Persönlichkeiten aus dem Kulturbetrieb bekannt zu machen. Sollte der Jungautor also bis zu diesem Zeitpunkt noch keine Kontakte zu den Redaktionen des deutschsprachigen Feuilletons besessen haben, so waren ihm diese nun gewiss (H. Schneider 150). Zum anderen nahm Dörmann die Möglichkeit wahr, sich im Rahmen der Ausstellung auch als Dichter vorzustellen. Neben seiner Tätigkeit als Leiter des Presse- und Informationsbüros trat der Schriftsteller als Verfasser eines poetischen Begleitbuchs zum Ballett *Die Donaunixe* in Erscheinung, das rasch zum Verkaufsschlager wurde. Hatte ihn sein Erstling *Neurotica*, dessen Verse an dem Begriffsinventar und Tonfall der französischen Dekadenzliteraten orientiert sind, vor allem in den einschlägigen Kreisen des Literaturbetriebs

erste Popularität eingebracht, sollte ihn die *Donaunixe* einem weitaus breiteren und heterogeneren Publikum bekannt machen.

Es ist anzunehmen, dass Dörmann den "lukrativen Posten" von der einflussreichen Kulturveranstalterin Pauline von Metternich-Winneburg angeboten worden war, der Initiatorin der Ausstellung. Im Salon der Fürstin, der als unkonventionell und fortschrittlich galt, war die Idee einer Ausstellung anlässlich des 100. Todestags von Mozart im Wiener Rathaus geboren worden (H. Schneider 150). Da sich der ambitionierte Plan, die Mozart-Schau noch innerhalb des Jubiläumsjahrs umzusetzen, sehr bald schon als illusorisch erwies, entschied man sich nicht nur dafür, die Ausstellung in die Sommermonate des Folgejahres zu verlegen, sondern auch den Ausstellungsrahmen radikal zu erweitern: Neben Mozart sollten weitere hochrangige Kulturschaffende, neben der Musik weitere Kunstgattungen und neben dem österreichischen Kulturraum auch das internationale (vor allem europäische) Musik- und Theaterschaffen einbezogen werden (Danielczyk 14). Dass als Austragungsstätte schließlich die Rotunde des Wiener Praters gewählt wurde, die anlässlich der Weltausstellung von 1872 errichtet worden war und 1937 einem Großbrand zum Opfer fallen sollte, hatte durchaus Symbolcharakter und Signalwirkung. Die Initiatoren der Musik- und Theaterausstellung waren nämlich auch von dem Unbehagen angetrieben, "daß bei den bisherigen Weltausstellungen die Kultur viel zu kurz gekommen war" (H. Schneider 153).

Neben Deutschland, das im Verbund mit Österreich-Ungarn integriert war, hatten sich Frankreich, Großbritannien und Irland, Italien, Spanien, die Niederlande, Schweden, Russland, Polen und die USA mit eigenen Fachausstellungen beteiligt (Nußbaumer 21). Alleine jedoch die Tatsache, dass mehr als die Hälfte der Ausstellungsfläche auf die musik- und theaterhistorischen Fachausstellungen Österreichs und Deutschlands entfiel, ist Beleg dafür, dass die Initiatoren die deutschsprachige Kultur als Zentrum der "abendländischen" und Wien als Mittelpunkt der deutschsprachigen Musik- und Theatergeschichte zu präsentieren suchten. Zu sehen waren etwa die Interieurs mit den Reliquien—Instrumente, Autographen, Drucke und Porträts, Statuen und Büsten—der Tonkünstler Mozart, Beethoven, Carl Maria von Weber, Giacomo Meyerbeer, Robert Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Franz Liszt (Storch 159; Nußbaumer 22). Ein eigenes Gebäude war Richard Wagner gewidmet, die "Gibichungenhalle", in der seine mythologischen Fabelgestalten vorgeführt wurden, die

die “Legitimität deutscher Fürstengeschlechter” untermauern sollten (Hoffmann; Nußbaumer 22). Im Bereich des Theaters waren die Wiener Dramatiker der Restaurationsepoche—der Nationaldichter Grillparzer und die Vertreter des Alt Wiener-Volkstheaters Raimund und Nestroy—tonangebend (Danielczyk FN 11).

“Wieder einmal ein Werk, bei dem Wien obenan steht! Wie das herzerfreuend ist in einer Zeit, wo die Unkenrufe vom Niedergange der Stadt in die Menge hinausgestoßen werden”, heißt es im *Illustrierten Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen* (Rainer 6). Die Ausstellung hatte das Image Wiens als Theater und Musikstadt auch für touristische Zwecke nachhaltig geprägt—gerade in Abgrenzung zum sozioökonomisch fortschrittlicheren Berlin, das als zentraler Bezugspunkt für die Selbstdefinition Wiens für lange Zeit bleiben sollte.

Aber auch in anderer Hinsicht gilt die Ausstellung als eine der bedeutendsten memorialkulturellen, in der Tradition des positivistischen Historismus stehenden Initiativen in der Geschichte der Stadt. Neben den historischen und gewerblichen Fachausstellungen waren große Teile der Schau der ‘alltäglichen’ Kulturgeschichte gewidmet. Dies war ganz im Geiste einer Entwicklung, die in Deutschland bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte, in Wien jedoch erst mit der Eröffnung des Historischen Museums im Wiener Rathaus 1886 eine erste Blüte erfuhr. Museen wandten sich zusehends von den singulären, auserlesenen ästhetischen Objekten ab, und legten BesucherInnen repräsentative, typische Gegenstände einer materiell-versinnlichten Vergangenheit vor (Grätz 81; Nierhaus 174). Entsprechend zeigte auch die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen auf nostalgiebehafte Weise Exponate der Alltagskultur der Vorgängergenerationen, wie Hugo von Hofmannsthal zu Beginn seiner Rezension zu Ferdinand von Saars *Schloß Kostenitz* veranschaulicht: “unter vielerlei bunten Dingen waren auch gewisse einfache und bescheidene Reliquien, die für den Blick der Fremden wenig Reiz haben mochten, zu unseren Augen aber vertraulich und rührend redeten” und die “in uns diese wehmütige, leise Sehnsucht, wie wenn man an Kindertage denkt”, schufen—die “Kleinigkeiten der Culturgeschichte” (Hofmannsthal 67). Die in der Ausstellung über die materiell-versinnlichte Präsenz der Dinge erfahrbar gewordene alte Zeit (der Großväter), ist die Zerstörungswut einer schnelllebigen Modernisierung entgegengesetzt. Vor dem Hintergrund einer zunehmend national-geprägten Memorialkultur, suchte die Ausstellung

emotionale Verbundenheit mit Kultur, Nation und Stadt zu schaffen. In der Eigenschaft als Erinnerungsorgan richtete sie sich dabei nicht mehr nur an ein bildungshungriges, gutsituiertes bildungsbürgerliches und aristokratisches Publikum, sondern sprach breite Bevölkerungsschichten an.

Gleichzeitig aber verstand sich die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen als eine der “letzten großen Selbstdarstellungen adeligen Mäzenatentums” (Nußbaumer 22). Immer wieder werden im offiziellen Ausstellungsführer die produktiven Verbindungen der Habsburger auf das Wiener Musik- und Theaterschaffen, der “zielbewußte, habsburgische Kunstdrang” betont (S. Schneider 8). Darüber hinaus hatte die Aristokratie auch bei Planung, Organisation und Finanzierung wesentlichen Anteil; Erzherzog Carl Ludwig, ältester Bruder des Kaisers übernahm das Protektorat, viele weitere hochrangige AristokratInnen lenkten die Geschicke des Ausstellungskomitees (Danielczyk 33). Mit Blick auf die intensive Partizipation des Adels sei es, so Theophil Antonicek, “vielleicht das letzte große Unternehmen dieser Art auf dem Gebiet der Künste.” (57)

Das Ballett *Die Donauixie*

Dörmann tritt wie bereits erwähnt nicht nur als Presseleiter, sondern auch als Verfasser eines poetischen Textbuchs zum Ballett *Die Donauixie*, das am 17. Juli im Ausstellungstheater Premiere feierte, in Erscheinung. Das Ballett war eine der wenigen Gegenwartsproduktionen, die in dem vis à vis der Rotunde groß angelegten Ausstellungstheater dargeboten wurden. Auch hier zeigte sich, dass sich “Wien in seinem Selbstverständnis” weniger auf “das zeitgenössische Theaterschaffen bezog als auf sein Traditionsbewusstsein und die Pflege der eigenen Geschichte zur Manifestation eines bestimmten Bildes und Selbstverständnisses”, so vermerkt Julia Danielczyk (14). Die Entstehungsgeschichte des Balletts und insbesondere Dörmanns Übersetzungstätigkeit ist kaum gänzlich zu klären. Im Programmheft der Ausstellung wird ein gewisser “Mr. Le Baron des trois Étoiles” als Urheber des Plots genannt, ein Pseudonym des Baron Othon Bourgoing aus der ersten Gesellschaft. Der Baron, der gleichzeitig auch als Vorstandsmitglied des Musik- und Theaterkomitees der Ausstellung fungierte, war mit Pauline Metternich seit knapp zwei Jahrzehnten gut bekannt. Bei einer 1875 im Palais Auersperg stattfindenden Aufführung eines Balletts, dessen Libretto aus seiner Feder stammte, war Metternich selbst als Tänzerin aufgetreten

(Antonicek 20). Bei der *Donaunixe* jedenfalls wollte Baron Othon Bourgoing seine künstlerische Partizipation im Verborgenen halten. “Nach dem zweiten Bilde des glänzend ausgestatteten und inscenirten Werkes erhob sich das zahlreich anwesende Publicum und wollte dem auf der Galerie des Hauses anwesenden Autor eine Ovation bereiten”, so die *Wiener Zeitung*, “allein Mr. Le Baron des trois Étoiles entzog sich rasch den Blicken der Applaudierenden” (13. Juli 1892). Der Baron musste Freude an dem Versteckspiel haben, denn auch nachdem die *Neue Freie Presse* in einem Bericht über die Generalprobe der *Donaunixe* die Identität des Urhebers offenlegte, hielt dieser an seiner Anonymität fest.

In den folgenden Ausführungen sei der publizierte Begleittext als integraler Text, wie er den Zeitgenossen auf der Bühne präsentiert wurde—also unbeschadet der literarkritischen Frage nach Dörmanns Anteil an einem potentiellen, heute kaum mehr rekonstruierbaren Ausgangstext—in den Blick genommen. Denn unklar ist nach wie vor, ob Dörmann wirklich nur das Begleitbuch zur Ballettaufführung vorlegte oder ob er auch an den szenographischen Entwürfen Anteil hatte; Baron Othon Bourgoing ist im publizierten Textbuch jedenfalls nicht mehr genannt. Helmut Schneider äußert den Verdacht, dass Dörmann als Leiter des Pressebüros—“das Gelingen der Ausstellung vor Augen”—bei der lyrischen Übersetzung kurzerhand für den Baron eingesprungen sei (154). Das würde zumindest als Erklärung dafür dienen, warum die Reimpaare gegen Ende hin immer holpriger werden—Dörmann hatte wohl mit gewissem Zeitdruck zu kämpfen (152). Welche Texte (bzw. Textgattungen) zur inhaltlichen Orientierung des Publikums bei Ballettaufführungen ausgehändigt wurden, war keinesfalls standardisiert, Begleittexte in lyrischer Form waren jedoch eher unüblich. Manuela Jahrmärker hebt in ihrer Edition der Ballett-Entwürfe von Eugène Scribe hervor, dass in Paris Mitte des 19. Jahrhunderts etwa Szenographien veröffentlicht wurden, die den Choreographen und Komponisten als Arbeitsgrundlage dienten, während es in Bordeaux durchaus üblich war, einfache Inhaltsangaben auszuhändigen (Jahrmärker 12). Auch wenn im 19. Jahrhundert die Dichter Heinrich Heine, Théophile Gautier, Jules Janin ‘romantische’ Ballettszenarien—auf der Grundlage ihrer theoretischen Reflexionen zum Tanz—verfassten, ihre Entwürfe verblieben in Prosa-Form (Brandstetter 381). ‘Unverdichtet’ waren auch die Ballettpantomimen der Dichter Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Paul Valéry, die im Zeichen der Sprachkrise nach neuen, semiotisch-undefinierten

Ausdrucksformen suchten und sich, angeregt durch den sich in den 10er-Jahren etablierenden Ausdruckstanz, dabei der Bewegungskunst zuwendeten—im Gegensatz zu Dörmann also nach avantgardistischen Formen medialer Vermittlung von Schrift und Körper suchten.

Der Plot des Balletts *Die Donaunixe* nimmt sich als eine wenig aufregende, lyrische Form des Undinen-Themas aus. Zweifellos präfiguriert durch den antiken Mythos der singenden Sirenen taucht der Stoff um die jungfräulichen Wasserwesen—die sich aus Liebe zum Menschen auf die Erde begeben, wo ihnen jedoch kein Glück beschieden ist und sie schließlich wieder in ihre Wasserwelt zurückkehren—in der Sagensammlung der Stauffenberger auf. In Friedrich de la Motte Fouqués Märchenovelle *Undine*, die 1811 erscheint und zum intertextuellen Bezugspunkt vieler weiterer literarischer Undinen-Bearbeitungen werden sollte, wird die mythische Gestalt erstmals einfühlsam mit Individualität und Charakter ausgestattet.

Die Handlung von Dörmanns *Donaunixe* ist schnell umrissen: Hier verliebt sich die Titelheldin mit Namen Isa in Erwin Graf Schwarzenegg, den sie—das verrät der Prolog—in den Donauauen lustwandeln sah. Ihr Vater, der Dynast des Donaufürstentums, gewährt ihr den Wunsch, einen Tag in die Stadt fahren zu dürfen, um sich dem Grafen anzunähern. Die Problemkonstellation des Stücks betrifft den Umstand, dass Erwin, der sich der Anziehungskraft der Nixe kaum erwehren kann, bereits verlobt ist. Die Einhaltung der Treue wird jeweils kurz bevor oder kurz nachdem sich Erwin seinen Verliebtheitsgefühlen hingibt abwechselnd von seiner Braut und seinem künftigen Schwiegervater Graf Wallburg, als Oberst der Kompanie auch Erwins Vorgesetzter, eingefordert. Die vier Bilder des Balletts, die an verschiedenen Wiener Schauplätzen angesiedelt sind—Freyung, Glacis, Donauauen, ein fiktives Palais Wallburg—sind in ihrem Handlungsablauf jeweils schematisch aufgebaut: Eingangs wird die Verführung des Barons vorgeführt, im Anschluss seine 'Überführung'; sein moralisches Unrechtsverhalten wird in der Folge durch das Erscheinen der Ordnungsmacht umgehend bestätigt (Kirche in Szene 1 und 4; Militär in Szene 2 und 3).

Wenn Dörmann in seiner Versifikation des Balletts auch auf traditionelle Formen zurückgreift—der durchaus kunstvolle Wechsel des Versschemas bringt den schematischen Handlungsablauf äußerst geschickt auch formal zum Ausdruck. Die Verführungsszenen sind in Form vierhebiger Trochäen entworfen:

Doch von ihrem Reiz bezwungen,
Bleibt er füßerstaunend steh'n,
Plaudert, streichelt ihr die jungen,
Zarten Wangen, kann nicht geh'n [...] (*Die Donaunixe* 7)

Durch die männliche Kadenz vermitteln die Verse 2 und 4 rhythmisch etwas durchaus Statisches, was mit dem Inhalt der Zeilen korrespondiert. Isas Verführungskünste nämlich lassen den Handlungs- und (im allerkonkreten Sinne) den Bewegungsspielraum des Grafen schlagartig einschränken—er ist sprichwörtlich gefesselt. Gerade als sich Erwin und die Donaunixe im Marktgedränge auf der Wiener Freyung annähern wollen, erscheint seine

Verlobte, die sich—“züchtig eingehüllt im Schleier, / in der Hand den Rosenkranz, / aufgelöst in Andacht ganz” (*Die Donaunixe* 8)—in Richtung Kirche aufmacht. Für die Versifikation des anschließenden ‘Überführungsmoments’ verwendet Dörmann weitaus beschwingtere (fünfhebige) Jamben und anstelle vom Wechsel- das Paarreimschema:

Dann aber rafft sie sich empor und geht;
Ein letzter, schwerer Blick herüber weht;
Er aber fühlt den Blick und fährt empor
Aus jenem Traum, in dem er sich verlor [...] (*Die Donaunixe* 8).

Die in ihrer Wirkung erhaben-feierlichen (dreihebigen) Daktylen übersetzen formal die Intervention der Ordnungsmacht.

Und jetzt erheben die Glocken
Den feierlich ladenden Sang,
Die weltlichen Worte die stocken—
Es ist ja Kirchengang. (*Die Donaunixe* 7–8)

Erst als die Donaunixe “des Glaubens leuchtendes Symbol” sieht (*Die Donaunixe* 10), das Kreuz, das sich auf dem Liederbuch, welches die Braut in den Händen hält, abgebildet findet, weicht sie zurück. Es ist die katholische Kirche mit ihren symbolischen Repräsentationen, die (im ersten und vierten Bild des Balletts) den Erhalt der sittlichen Ordnung sichern. Von der “transzendentalen Obdachlosigkeit”, von dem tatsächlich stattfindenden Verlust der einst gesellschaftsübergreifenden Einflussphäre der Kirche am Ende des 19. Jahrhunderts, ist in der Welt der *Donaunixe* nichts zu spüren.

Das zweite Bild spielt im Anschluss an ein militärisches Manöver im Wiener Glacis, der seit 1529 für Verteidigungszwecke angelegten Freifläche zwischen der mittelalterlichen Stadtmauer und den Vorstädten, die 1858 mit dem Bau der Wiener Ringstraße zunehmend in Auflösung begriffen war—der Verweis auf das Glacis jedenfalls zeichnet die Topographie des Stücks als historisch aus.

Hier geht der Beinahe-Seitensprung des liebbestaumelnden Erwins mit militärischer Subordination einher. Baron Wallburg, Schwiegervater in spe und Kommandant seiner Kompanie, entdeckt ihn abgewandt von den anderen Soldaten in einer “grünumbuchten Steinbank” (*Die Donaunixe* 12) mit der Donaunixe turteln. Er sieht sich gezwungen, den “Pflichtvergessenen [...] an des Dienstes Ordnung” zu mahnen. In der dritten Szene findet das Spiel um Verführung und Überführung des Grafen dann in den Donauauen statt—Isa möchte den Grafen zu einer gemeinsamen Rückkehr in die Dynastie des Donaufürsten bewegen, wo ihm eine Zukunft als “siegreicher Führer im Schlachtengeld” (*Die Donaunixe* 18) bevorstünde. Die letzte Szenerie nimmt dann im Palais des Baron Wallburgs seinen Lauf, wo die Vorbereitungen auf einen großen “bal paré masqué” stattfinden.

Die Donaunixe ist unzweifelhaft ein Stück politisch-restaurativer Unterhaltungskunst. Was das Ballett weltanschaulich in Szene setzt, ist eine intakte Habsburgerwelt, die sich—unbeschadet der zeitgenössischen Krisenphänomene—auf ihre tradierten moralischen Sinn- und Ordnungsinstanzen beruft: Monarchie, Militär und Kirche. Das aktive Figurenarsenal beschränkt sich im Wesentlichen auf die höhere Gesellschaft der Aristokratie, die in den die Klasse repräsentierenden Räumen und Kulturpraktiken vorgeführt wird, etwa beim bal paré masqué in einem Wiener Adels-Palais.¹

Mit Blick auf das raumsemantische Setting des Ballett-Textes ist es durchaus aussagekräftig, dass in dieser geschlossen-habsburgischen Welt—die in ihrer Geschlossenheit eher auf das mariatheresianische Wien als auf die bröckelnde Habsburgermonarchie um 1900 verweist—nur ein Gegenspieler existiert: das Donaufürstentum. Dass die dissoziierende Kraft innerhalb dieses (katholisch geprägten) Kulturraums ausgerechnet an der Donau gelegen ist, zeigt, dass sich das integrative Raumnarrativ der Donau als Wasserstraße, die den fluiden Donaauraum zusammenhält—ein Narrativ, das gerade die sich Mitte des 19. Jahrhunderts etablierende Donauschiffahrt beförderte—hier ins unheimlich-bedrohliche, ins desintegrative verkehrt hat (Király 390).

Die hegemoniale Identität der Habsburgergesellschaft im Stück konstituiert sich aufbauend auf dem Grundgedanken von Alteritätstheorien über ein “konstitutives Außen”: Am Flussbett der Donau lassen sich “Auslagerungsprozesse des Fremden” beobachten. Wie schon bei Friedrich de la Motte Fouqué verbindet sich das “bedrohlich Weiblich-Erotische” hier mit der Idee des “ethnisch oder ideologisch Fremden” (Decker). Wie wenig Dörmanns *Donaunixe* mit Fouqués *Undine* zu tun hat, zeigt sich etwa darin, mit welcher Sensibilität Fouqués Erzähler für die gesellschaftlich ausgeschlossene Wassergestalt Stellung bezog: “Ihr Leute, die ihr so feindlich ausseht und so zerstört [. . .] ich wußte von euren törichten Sitten und eurer harten Sinnesweise nichts und werde mich wohl mein lebelang nicht dreinfinden”. In der Eindringlichkeit und Intensität eines sophokleischen Chors lässt Ingeborg Bachmann in *Undine geht* gleich zu Beginn das Unrecht an dem Wasserwesen anklagen: “Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!” (Bachmann 176). Mit dem erzähltechnischen Kniff, dass es Undine ist, die hier spricht, ist der Figur in Bachmanns Monolog-Erzählung jeder ‘exotische’ Anstrich genommen. Sie ist normal—befremdlich sind die gesellschaftlichen Zustände (Dorowin 4); der Gedanke, dass die Andersheit der Undinen in der Eingeschränktheit der menschlichen Perspektive begründet ist, lässt sich übrigens bereits bei ihrem Namensschöpfer, dem Arzt und Naturphilosoph Paracelsus finden. Er spricht in seinem naturmystischen *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1581) von “Undenen”, die (wie wir in der Luft) im Wasser leben würden und (wie wir uns über ihre) sich über unsere Lebensform wunderten (Dorowin 2).² Dagegen figuriert die Donaunixe im Begleittext zum Ballett als ordnungsstörende ‘Verführungsgestalt’. Dass sie erst durch den körperlichen Vollzug der Ehe mit einem Menschen eine Seele erlangt, wie dies in der Personenkonstellation der Märchennovelle Fouqués noch so entscheidend war, tritt hier in den Hintergrund.

Die Donaunixe ist auf “männliche[n] Selbstverlust” (Decker 40) aus: Nachdem sich der Baron—im zweiten Bild—von der Einhaltung seiner militärischen Pflichten überzeugen lässt, hebt die Donaunixe “wilden Zornes” und “drohend [. . .] die Hand” und schwört ihm: “Nimmer, Nimmer sollst Du mir entrinnen, fühlen / Sollst Du die Gewalt und all’ den Zauber, / Der mir eigen—und mich lieben!” (*Die Donaunixe* 13).

Entsprechend ist die Darstellerin der Donaunixe in den photographischen Rollenportraits mit offenem Haar, in einem ärmellosen, die Knie freihaltenden Perlenkleid in verführerischer Pose dargestellt.³

Die klare Bildsprache, zu der sich das Tanzstück durch die Limitierung auf szenisch sichtbare Aktionen und Körpersprache verpflichtet sieht, übersetzt Dörmann ins Textuelle. Das betrifft auch den Kobold Nixcobt, Isas Begleiter, dem das Textbuch eine Kostümierung zuweist, die seine Listigkeit und moralische Verwerflichkeit widerspruchsfrei präsentiert (*Die Donaunixe* 2). Die äußerst aggressiven Worte, die Dörmann dem Kobold in den Mund legt, als er und die Donaunixe im großen Finale des Balletts in die Flucht geschlagen werden, zeigt, wie sehr die innerliterarische Präsenz von Feindbilder außerliterarische Herrschaftstechniken reflektiert (Derrida 12): “Und wenn in der nächsten Stunde Frist, / Bis Mitternacht, Du nicht der Uns're bist, / Dann Weh' Deiner Braut, und Weh' Deinem Haus / Und Weh' auch Dir selber—wir rotten euch aus” (*Die Donaunixe* 23), heißt es in Richtung Erwin mit vermeintlich bewusster Aktualisierung des bis in die heutige Zeit gängigen metonymischen Zusammenhangs von Haus—Heim—Nation.

Die antagonistische Positionierung des an der Donau gelegenen Fürstentums als Bedrohung für die patriarchal organisierte Habsburgerwelt, lässt unweigerlich den Eindruck entstehen, dass das Tanzstück Unbehagen gegenüber den zeitgenössischen Entwicklungen innerhalb der Donaumonarchie mittransportiert; Unbehagen vor allem gegenüber dem Emanzipationswillen so mancher Kronländer, die sich gegen die politische Idee eines multinationalen Vielvölkerstaates (mit kultureller Vorherrschaft des deutschen Anteils) zunehmend aufzulehnen begannen, was in der Folge zu repressiven Praktiken des österreichischen Kaiserhauses führte. Beispielhaft zeigte sich der Konflikt etwa in den sogenannten Badeni-Krawallen von 1897.⁴

Kulturpolitische Unterhaltungskunst

Zweifellos fügte sich *Die Donaunixe* hervorragend in den—zu Beginn ausführlich geschilderten—kulturpolitisch-weltanschaulichen Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen ein. Sowohl die Ausstellung als auch das Ballett-Stück zielten in verdrängungsorientierter Wirkungsabsicht darauf ab, Verbundenheit mit Tradition, mit Stadt und Nation zu konstruieren. Sie popularisierten insbesondere ein “Alt-Wien”—das in seiner ganzen zeitlich-räumlichen undefiniertheit (vom mittelalterlichen Wien bis zur Stadterneuerung unter Kaiser Franz Joseph) paradigmatisch für ein “zeitlos populäres” Sehnsuchts- und Kompensationskonstrukt

für die gute alte Zeit stand—und verteidigten dieses gegenüber zeitgenössischen Gefahren von außen und innen. (Mattl, Horak, u. Maderthaler 16).

Dieses Wien bot sich expositorisch etwa in dem Publikumsmagneten der Schau dar: „Alt-Wien“, eine aufwendige, nach Maßgabe der Möglichkeiten originalgetreue Rekonstruktion des Hohen Marktes zu Ende des 17. Jahrhunderts—das Wien lange vor der franzisko-josephinischen Ära; es sollte dem nostalgischen Rückblick in ein historisch bereits weit entrücktes Wien eine authentische Bühne bieten (Storch 159).⁵

“Ungefähr in natürlicher Größe, aus Holz, trefflich verputzt. Ein buntes und altväterlich liebes Bild von mildem, traulichem und gravitäischem Behagen”, so charakterisierte Hermann Bahr die Rekonstruktion des Hohen Marktes in seiner Ausstellungs-Besprechung (Bahr 841). Wie zentral diese Inszenierung das Image und Selbstverständnis von Wien auch in touristischem Zusammenhang nachhaltig prägte, zeigt allein der Umstand, dass sich das rekonstruierte Alt-Wien auch ein Jahr später in einer reichlich freieren Version anlässlich der 33. Weltausstellung in Chicago als österreichischer Exportschlager erweisen sollte (Danielczyk 15).

Aufgrund der großzügigen Budgetierung des Projekts boten sich dem Team der *Donaunixe* außerordentliche dramaturgische Mittel, die belebende Wirkung auf den weltanschaulichen Geist der Schau hatten. Insbesondere die Massenszenen machten *Die Donaunixe* zu einem für die Zeit ungewohnt bildgewaltigen, wirkmächtigen Stück Ballett, das dem Illusions-, Phantasie- und Nostalgiebedürfnis der BesucherInnen Rechnung trug und gleichzeitig die kulturpolitischen Prämissen des aristokratischen Establishments erfüllte. Unter der dramaturgischen Leitung von Otto Thieme, als Tänzer einst Ensemblemitglied der Wiener Hofoper, wurde mit gewaltigem Kostenaufwand eine spektakuläre Schaukulisse errichtet, vor der 250 aufwendig kostümierte Komparsen—darunter 150 Mädchen—Platz fanden (H. Schneider 155). *Die Donaunixe* übe noch immer “ungeschwächte Anziehungskräfte aus”, schrieb die *Neue Freie Presse* knapp einen Monat nach der Premiere. Die “buntbelebten und ungemein frischen Marktszenen, die schneidig durchgeführten militärischen Evolutionen auf dem Glacis und der reizende Nixentanz” (21. Juli 1892) boten den spektakulären Rahmen für eine legitimistische Unterhaltungsshow.

Mit der Überführung der—im Sinne einer klassizistischen Ausfäucherung des Gattungskanon—etablierten Gattung des Balletts von der k. k. Hofoper in das Ausstellungstheater der für breite Publikumsschichten ausgelegten

Mega-Schau im Prater geht auch dessen ‘Profanisierung’ und ‘Eventisierung’ einher. Hochkultur wurde hier zum Spektakel für jedermann. Dörmann liefert das passende Stück Begleittext, das schnell zum Verkaufsschlager wurde; bereits eineinhalb Monate nach der Premiere lag es in zweiter Auflage vor (*Neue Freie Presse*, 2. August 1892). Es ist ein beschwingter, leicht verständlicher, in seiner Wirkungsästhetik aber durchaus kunstfertiger Text, der die Sprache tendenziell in den Hintergrund treten lässt—und den Blick für den Inhalt freimacht.

Im Kontext von Dörmanns Frühwerk vermag *Die Donaunixe* zu zeigen, dass der Jungautor schon in der Phase der Aneignung einer in der Tradition des *l’art pour l’art* stehenden Dekadenz-Kunst wenig Scheu vor der Sphäre der Unterhaltungskunst hatte. Die Diskrepanz zwischen den Versen der *Donaunixe* und jenen der *Neurotica*, die anrühlich genug waren, um von der Zensur beanstandet zu werden, ist umso augenscheinlicher, bemerkenswerter und paradoxer, als parallel zur Ausstellungseröffnung der *Neurotica*-Prozess stattfand (H. Schneider 156).

Die Vermutung liegt nahe, dass mit den starken Baudelaire-Anleihen in literarischem Ton und Stoff, auch eine Orientierung an dessen Programm autonomieästhetischer Provokation einhergeht. Dass Autonomieästhetik, so sehr ihre Verfechter dies verneinen, letztlich oft Heteronomieästhetik unter anderen Vorzeichen meint—wie die neuere Forschung zum Thema zeigt (Marchart 162)—lässt sich jedoch gerade beispielhaft an Dörmanns *Neurotica* vorführen. Indem Dörmann etwa auf den dekadenten Wortkatalog der *Les Fleurs du Mal* zugreift, der sich gerade durch einen antihegemonialen Begriff von Moral auszeichnet, reproduziert er auch die öffentlichkeitswirksame Provokation seines ästhetischen Vorbilds. In der Baudelaire-Rezeption Dörmanns—dem die öffentliche Diskussion um das gerichtliche Verbot der Erstaufgabe der *Fleurs du Mal* wohl bekannt gewesen sein dürfte—zeigt sich, dass das als “autonom” gekennzeichnete Kunstwerk einem heteronomen Zweck unterstellt ist (Marchart 163), indem es eine sich provozierte Rezeptionsseite einkalkuliert. Kants “Zwecklosigkeit ohne Zweck” ist hier freilich ad absurdum geführt. Von dieser Warte aus betrachtet lässt sich argumentieren, dass Dörmann ein effektreiches, auf den Publikumsgeschmack ausgerichtetes und somit zweckmäßiges Schreiben schon von Beginn an durchaus beherrschte—also lange Zeit bevor er sich mit seinen Operettenlibretti, seinen Filmprojekten und seinem

Unterhaltungsroman *Jazz* in den kommenden Jahrzehnten explizit der Populärkultur zuwandte und diese durchaus prägte (Mattl 99–115).

Dörmanns Ballett-Text ist darüber hinaus aber ein Auftragswerk, das an dem Unternehmen der ‘letzten großen Selbstdarstellungen adeligen Mäzenatentums’ partizipiert (Nußbaumer 22) und damit gleichsam künstlerische wie bürgerliche Autonomiebestrebungen aushebelt. Dass der Schriftsteller an einem künstlerischen Projekt aus der Sphäre der Unterhaltungskunst beiträgt, das sich weltanschaulich legitimistisch und ästhetisch hegemonial ausnimmt, verwundert gerade deshalb, weil er sich kurz zuvor (sowohl ästhetisch als auch weltanschaulich) durchaus modernitätswillig präsentierte: In einem Huldigungsgedicht auf den norwegischen Dramatiker Henrik Ibsens während der Wiener Ibsen-Woche im April 1891 ließ Dörmann in allzu pathetischem Ton noch wissen, dass sich die junge Generation von Schriftsteller in Wien als dessen Jünger verstehen würde, weil er den Kampf gegen “alte Werte, alte Lügen” aufnehme: “Der Saatenstreuer bist Du, wir sind Erde” (Dörmann).

Die Versuchung, sich mit dem Engagement als Leiter der Presseabteilung und Dichter eines Ballett-Librettos auch außerhalb der überschaubaren Szene modernitätsaffiner Kulturschaffender einen Namen zu machen, musste jedenfalls groß gewesen sein. Der Abstecher in den kulturpolitischen Unterhaltungsmarkt wurde gleichzeitig jedoch von den Proponenten des “Jungen Wien”, jenes Literatenkreises, dem er in den frühen 90er-Jahren noch angehörte und von dem er sich dadurch abzuheben gedachte, nur wenig goutiert.

Felix Salten, Schriftsteller und ab Mitte der 90er-Jahre vielbeachteter Literaturkritiker, erinnert sich in einer autobiographischen Schrift, wie Dörmann, als er einmal zu später Stunde am Stammtisch des Jungen Wien im Café Griensteidl erschienen war, von dem älteren Schnitzler verlacht wurde: “Dörmann, wie sehen Sie doch literarhistorisch aus!” (Salten 32).

David Österle is a postdoctoral researcher at the Department of German Studies at the University of Vienna. From 2011 to 2017 he was a researcher at the Ludwig Boltzmann Institute for the History and Theory of Biography, of which he was also deputy director in 2018 and 2019. Österle’s main research areas are Viennese Modernism, the Young Vienna circle (Jung-Wien), the topographical and spatial turn in literature, and the history and theory of

biography. In 2019 he published the first collective biography on the Young Vienna circle (*“Freunde sind wir ja eigentlich nicht”. Hofmannsthal, Schnitzler und das Junge Wien*).

Anmerkungen

1. Wie hinreichend bekannt ist, war die Ausrichtung von Tanzsoirées und Maskenbälle zu Karnevalszeiten wichtiger Bestandteil standesbewusster Selbstdarstellung des Adels. Gerade in der Zeit des Barock—auf die das Ballett allein schon mit Blick auf die Kostümwahl rekurriert, wie aus den im Atelier R. Krziwanek in Auftrag gegebenen photographischen Rollenportraits der Donaunixe ersichtlich wird—dienten diese der aristokratischen Pracht- und Machtpräsentation. Außerdem war Ballett schon in der Regierungszeit Leopolds I., der sich selbst eifrig als Komponist betätigte, und Karls VI. wichtiger Bestandteil höfischer Kunst; von deren Nachfolgerin, Maria Theresia, ist bekannt, dass sie—wie die zukünftige Braut des Grafen im finalen Bild des Balletts—selbst mit Vorliebe “Menuette” getanzt haben soll (Friehs).

2. Ein Produkt der Undinen-Rezeption ist auch das “Donauweibchen”, eine Figur, die dem ostösterreichischen Sagenkreis entspringt (Gugitz 1). Etwas beziehungslos tritt hier neben der verführerischen Donaunixe das menschenfreundliche Donauweibchen auf, das die Schiffer vor dem Hochwasser warnt.

3. ÖNB Bildarchiv: PK 2478/16 XXX/1 B.

4. Die heftigen Badeni-Krawalle brachen aus, nachdem k. k. Innenminister Kasimir Felix Badeni 1897 Tschechisch als zweite Amtssprache für die deutschsprachigen Gebiete in Böhmen erlaubte und die deutschsprachigen Beamte fürchteten, von ihren tschechischsprachigen ersetzt zu werden (Österle 110).

5. Hier war eine Hanswurst-Bühne aufgebaut, die mit Neuinszenierungen verschiedener Stücke aus der Wiener Theatertradition aufwartete—von der *Kreuzer-Komödie* bis Karl Anton Stranitzkys *Hanswurst*—und dem Zuseher ausgehend von der Alt-Wiener Volkskomödie die Stränge österreichischer Theatertradition präsentierte.

Zitierte Werke

Antonicek, Theophil. *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892*.

2013. Universität Wien. PhD Dissertation.

Bachmann, Ingeborg. *Undine geht. Das dreißigste Jahr. Erzählungen*. Piper, 2006.

Bahr, Hermann. “Die internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien”. *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, Bd. 3, S. 837–43.

Brandstetter, Gabriele. “Stepertext. Interferenzen von Tanz und Literatur”. *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 213, 2015, S. 381–95.

Danielczyk, Julia. “Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion”. *Maske und Kothurn*, Hrsg. von Stefan Hulfeld und Birgit Peter. Bd. 55, Nr. 2, 2009, S. 11–22.

- Decker, Jan-Oliver. Donaugrenzen in Literatur und Film. Internationale Tagung (Tagungsbericht von Olivia Spiridon). <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5779>. (abgerufen am 10. Sept. 2019)
- Derrida, Jacques. *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie*. Suhrkamp, 1992.
- Die Donaunixe. Ballet in einem Prolog und 4 Bildern von +++*. In Verse übertragen von Felix Dörmann. Musik nach Johann Strauß'schen Motiven von Josef Bayer. Choreographischer Theil von Otto Thieme. Cromz, 1900.
- Dörmann, Felix. "Henrik Ibsen". *Moderne Rundschau*, 15. April 1891.
- Dorowin, Hermann. *Ingeborg Bachmann. Undine geht*. 2000, <https://core.ac.uk/download/pdf/14514019.pdf>, abgerufen am 7. September 2019.
- Friehs, Julia Teresa. *Wienerische Maskeraden*. K. J., <https://www.habsburger.net/de/kapitel/wienerische-maskeraden>, abgerufen am 10. September 2019.
- Grätz, Katharina. *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*. Universitätsverlag Winter, 2006.
- Gugitz, Gustav. *Die Sagen und Legenden der Stadt Wien*. Hollinek, 1952.
- Hoffmann, Josef, Hrsg. *Die Gibichungenhalle in der Internationalen Musik- und Theaterausstellung Wien 1892*. Wien, 1892.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Ferdinand von Saar, 'Schloss Kostenitz'". In *SW XXXII. Reden und Aufsätze 1 (1891–1902)*, Hrsg. von Johannes Barth, Hans-Georg Dewitz, Mathias Mayer, Ursula Renner u. Olivia Varwig, S. Fischer, 2014, S. 67–69.
- Jahrmärker, Manuela, Hrsg. *Die Ballettpantomimen von Eugène Scribe. Texte, Skizzen und Entwürfe*. Ricordi, 1999.
- Király, Edit. "Die Donau ist die Form". *Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*. Böhlau, 2017.
- Marchart, Oliver. "Für eine neue Heteronomieästhetik. Kunst, Politik und Stadtraum im Anschluss an Jacques Rancière, Dan Graham, Alfredo Jaar und Colectivo Situaciones". *Vom Publicum: Das Öffentliche in der Kunst*, Hrsg. von Dietmar Kammerer, transcript, 2012, S. 161–80.
- Mattl, Siegfried. "Dunkles Wien. Felix Dörmanns Jazz und die Wiener Unterhaltungskultur nach dem 'Großen Krieg'". *Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch und ungarischsprachigen Moderne*, Hrsg. von Amália Kerekes u. a., Peter Lang, 2007, S. 99–115.
- Mattl, Sigfried, Roman Horak, u. Wolfgang Maderthaner, Hrsg. *Metropole Wien. Texturen der Moderne*. Bd. 1, WUV Universitätsverlag, 2000.
- Nierhaus, Irene. "Urban Soap—Stadtgeschichte(n) in Mythensorten am Beispiel Rom". *Mythos Alt-Wien: Spannungsfelder urbaner Identitäten*, Hrsg. von Monika Sommer und Heidemarie Uhl, Studienverlag, 2009. S. 167–88.
- Nußbaumer, Martina. "Der Topos 'Musikstadt Wien' um 1900". *newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne—Wien und Zentraleuropa um 1900*, Bd. 4, Nr. 1, März 2001, S. 20–23.
- Österle, David. "Freunde sind wir ja eigentlich nicht". *Hofmannsthal, Schnitzler und das Junge Wien*. Kremayr und Scheriau, 2019.
- Rainer, Louis. *Illustrierter Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892 unter dem Protectorate Sr. k. u. k. Hoheit des durchl. Herrn*

- Erzherzog Carl Ludwig*. Selbstverlag, 1892.
- Salten, Felix. "Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen". *Jahrbuch deutscher Bibliophilen-Gesellschaft*, Bd. 18/19, 1932/33, S. 31–46.
- Schneider, Helmut. *Felix Dörmann. Eine Monographie*. VWGÖ, 1991.
- Schneider, Siegmund. "Die Geschichte der Ausstellung". *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Hrsg. von Siegmund Schneider, 1894.
- Storch, Ursula. "Alt-Wien dreidimensional. Die Altstadt als Themenpark". *Alt Wien. Die Stadt, die niemals war*, Hrsg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp, Czernin, 2004, S. 159–65.

Liebesökonomie und “Neue Moral”

Felix Dörmann als Novellist und Sonntagshumorist

Robert Roessler

I. Einleitung

Hatte Felix Dörmann mit seinem Gedichtband *Neurotica* 1891 noch für Aufsehen gesorgt, kam sein zweiter Gedichtband *Sensationen*, den er vermutlich fast zeitgleich verfasst hatte und nur ein Jahr später veröffentlichte, im Kreis der befreundeten Jung-Wiener bereits weniger gut an und Arthur Schnitzler attestierte den *Sensationen* “kein[en] Fortschritt gegenüber *Neurotica*” (Schnitzler, *Tagebuch: 1879–1892* 2:10). Als Dörmann mit seinem dritten Gedichtband *Gelächter* im Jahr 1895 inhaltlich und stofflich sogar eine rückwärtige Bewegung vollzog (Gold, “Felix Dörmann: Gelächter”; Schneider 205), war er in den Augen der Kritik als Lyriker bereits verbraucht, wie Karl Kraus pointiert zusammenfasst: “*Neurotica* wurden confisziert und hatten ‘Sensationen’, diese aber *Gelächter* im Gefolge” (“Die demolirte Literatur” 153).

Nachdem Dörmann am Beispiel seiner in rascher Folge produzierten Gedichtbände die Erfahrung gemacht hatte, dass sich insbesondere Lyrik rasch abnutzte, so sie denn auf schnelle Massen- bzw. Reproduktion ausgelegt war, wandte er sich um die Jahrhundertwende intensiv den kleineren Prosaformen zu. Dabei bot die Feuilletonnovelle Dörmann den formalen Rahmen, sich an ein und demselben Stoff in immer neuen, lediglich leicht abgeänderten Variationen abzarbeiten und damit in literarischen Massenbetrieb zu gehen. Der günstige Umstand, dass sein Freund, der Publizist und Zionist Theodor Herzl 1899 Feuilletonleiter der Neuen Freien Presse wurde, ermöglichte es ihm, seine Texte im Monatstakt in der einflussreichsten Tageszeitung der österreichisch-ungarischen Monarchie zu veröffentlichen. Innerhalb der

nächsten 6 Jahre verfasste Dörmann dutzende Novellen, die auch in anderen Tages-, und Wochenzeitungen abgedruckt wurden und darüber hinaus auch gesammelt in insgesamt vier Novellenbänden erschienen: *Warum der schöne Fritz verstimmt war* (1900), *Das Unverzeihliche* (1904), *Der köstliche Rudi und andere Geschichten* (1906), sowie *Alle guten Dinge* (1906). Später sollten noch zwei weitere Bände folgen, die allerdings kaum mehr als neu aufgelegte Sammlungen der populärsten Texte waren.

In diesen Novellen macht sich Dörmann das "complicierte Innenleben moderner Menschen zum Thema" (Walden) und erweist sich dabei als durchaus kritischer Beobachter sozialer Verhältnisse und sich verändernder Geschlechterrollen. Dörmanns gesellschaftskritischer Zug war allerdings nicht zuletzt auch eine Folge formaler Bedingungen, versprach die Feuilletonnovelle der Leserschaft doch in den meisten Fällen eine schnelle Pointe oder ironische Geste. Das Zurschaustellen der Brüchigkeit traditioneller Geschlechterrollen und das Offenlegen sozialer Abhängigkeitsverhältnisse erwies sich ihm als erfolgreiches Rezept, um sowohl dieser Erwartungshaltung der Leserschaft zu entsprechen als auch im Akkordtakt Texte produzieren zu können. Dabei bot ihm das reiche Themenfeld der Liebe einen unerschöpflichen Fundus an permutierbaren Narratemen, an dem er sich bedienen und vor dem er sein ironisch-sozialkritisches Verfahren erproben konnte. Ab 1899 servierte Dörmann so "jeden Sonntag pünktlich sein 'Entrefilet de boeuf'" in der *Neuen Freien Presse*, wie Karl Kraus spottete (*Die Fackel* 38:32). Ihm galt Dörmann als ein weiterer Vertreter jener korrumpierten "Stimmungsmenschen", die ihre Fähigkeiten in den Dienst der "Neuen Feilen Presse" stellten (*Die Fackel* 30:26), wo "Die in der Redactionsconferenz beschlossene Empfindsamkeit den Regeln der technischen Herstellung [gehorchten]; Was will im Auge des Herrn Dr. Herzl die einsame Träne, wenn die übrigen schon durch die Druckmaschine rollen?" (*Die Fackel* 6:20; vgl. Kernmayer 25).

Bemerkenswert ist allerdings, dass Dörmanns Novellen, nicht nur auf formaler Ebene Produkte und Zeugnisse feuilletonistischer Marktmechanismen sind. Mit seiner auf Massenproduktion ausgelegten Reproduktion und Variation des Liebesstoffes porträtiert Dörmann auch auf inhaltlicher Ebene ökonomische Tiefenstrukturen, wenn er etwa, auf eine ironische Wendung abzielend, mit traditionellen Abhängigkeitsverhältnissen kokettiert und in diesem Kontext Geschlechterrollen und Anpassungsstrategien thematisiert. Diese doppelte Ökonomisierung auf formaler und inhaltlicher Ebene, indem sich die

Marktmechanismen in Produktionsbedingungen und Stoff gleichermaßen einschreiben, wirft dabei die Frage nach einer neuen Moral auf. Während Kraus zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine solche vor allem formal einforderte und von Dörmann ungehört bleibt, versuchte sich dieser der Frage inhaltlich zu nähern. Seine Novellen stellen in diesem Zusammenhang ein Versuchslabor an immer wieder neu nuancierten Liebeskonstellationen dar, in denen er mit unterschiedlichen (moralischen) Haltungen experimentiert.

Ziel des vorliegenden Artikels ist es, 1.) einen Überblick über Dörmanns bislang unbeleuchtete Novellenproduktion zu geben, 2.) die darin vielschichtig eingeschriebenen ökonomischen Strukturen herauszuarbeiten und 3.) diese als Hinweise sich verändernder sozialer Strukturen um die Jahrhundertwende lesbar zu machen und entlang der Frage nach einer sich verändernden (Liebes-) Moral zwischen den Geschlechtern zu verfolgen.

II. Dandymoral in der Krise

Schon im Titel seines ersten Novellenbandes *Warum der schöne Fritz verstimmt war* (1900), der mit der gleichnamigen Novelle eröffnet, insinuiert Dörmann atmosphärische Spannungen im Leben des Titelhelden, bei dem es sich um einen Dandy allererster Güte handelt. Denn obgleich Fritz einer von jenen war, "welche lachend siegen" und dem "alle Herzen zufliegen" (*Warum der schöne Fritz verstimmt war* 2) muss er die Erfahrung machen, dass seine frauenverachtenden Liebesstrategien ähnlich denen seines berühmteren Pendant Anatol im gleichnamigen Einakter-Zyklus (vgl. Schnitzler, *Anatol*) nicht länger im Erfolg münden. Auf dem Weg zur Arbeit hatte ihn eine junge Frau allmorgendlich mit Blicken verschlungen, wofür er wie üblich zunächst nur Gleichgültigkeit und Geringschätzung übrig hatte—"arme, kleine Frau, wie Du mich lieben musst! Wenn Du nur ein bisschen hübscher wärest" (*Warum der schöne Fritz verstimmt war* 4). Als er sich eines Tages aus einer Laune heraus doch entschließt, die Dame anzusprechen, erhält er umgehend eine Einladung zu ihr nach Hause. Doch entgegen seiner Erwartung erlebt Fritz kein heimliches Liebesabenteuer, sondern wird sogleich dem Gatten vorgestellt, zum unbedingten Hausfreund der Eheleute gemacht und ermutigt, ins gleiche Haus zu ziehen. In der Hoffnung, schlussendlich doch noch auf seine Kosten zu kommen, folgt Fritz der Einladung, zieht in die benachbarte Wohnung und fordert, da Herr Müller eines Tages außer Haus ist, von Frau Müller Rechenschaft. Diese erklärt ihm, dass sie und ihr Mann doch "so

gar nicht hübsch” seien, aber unbedingt etwas “Schönes vor Augen” haben wollten, da sie planten, ein Kind zu bekommen—“das soll eine gute Wirkung ausüben” (9). Fritz’ Einwand, dass es doch dafür “einen anderen Ausweg gibt”, der “viel sicherer” sei, wird zurückgewiesen, was Fritz endgültig verstimmt.

Die Verstimmung ist der Tatsache geschuldet, dass der schöne Fritz mit seinen bis dato erfolgreichen, männlich-chauvinistischen Strategien nicht nur ins Leere läuft, sondern dass seine Agenda gewissermaßen gegen ihn verwendet wird. “Lange Belagerungen, Zweifel, Seelenstürme—all das kannte er gar nicht. Er kam und war da—na und damit war alles in Ordnung, wenigstens nach seinen Begriffen” (1). Er, der “kein Freund unbequemer und zweckloser Rendezvous war” (5) und Frauen so zum Objekt degradierte, wird vom Ehepaar Müller selbst zum Objekt gemacht und auf sein Äußerliches reduziert. Indem er den Müllers lediglich als Mittel zum Zweck dient, sieht sich Fritz mit seiner eigenen Dandymoral konfrontiert. Fritz’ Episode mit den Eheleuten Müller ist damit mehr als die persönliche Kränkung eines einzelnen posehaften Junggesellen, sondern steht paradigmatisch für die ersten Risse, die den lange Zeit so vorteilhaften männlichen Lebensentwurf des Dandys im ausgehenden 19. Jahrhundert durchziehen.

Neben der Titelgeschichte finden sich in Dörmanns erstem Novellenband noch zahlreiche weitere Texte, in denen die Brüchigkeit des rückwärtsgewandt eingestellten, männlichen Personals vor Augen geführt wird. Während diese dezidiert männliche Disposition besonders im Kontrast zu Dörmanns emanzipierten und anpassungsfähigen Frauenfiguren deutlich wird, offenbaren die Protagonisten jedoch bereits in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich Unzulänglichkeiten und Charakterschwächen. Besonders beispielhaft zeigt sich dies in der Novelle “Gewissensbisse”, die Dörmann am 29. Juni 1899 in der neuen *Freien Presse* veröffentlichte und die fünf Jahre später auch in seinem zweiten Novellenband *Das Unverzeihliche* erschien.

Held des Textes ist der 38-jährige “junge Lackner”, dessen einziges Interesse dem Bewahren seiner schwindenden Jugend gilt, weshalb er sich mittels Kneippkuren, schwedischen Massagen und Lichtbädern “das Schmeichelwort der ‘Junge’” so lang als irgend möglich zu erhalten sucht (*Das Unverzeihliche* 15). Dem Erhalt der eigenen Jugend sowie dem damit einhergehenden, müßiggängerischen Lebenswandel steht der gesellschaftlich vermittelte Selbstanspruch gegenüber, “seine Pflichten gegen die Allgemeinheit” zu erfüllen und “mehr für den Staat zu tun” (19). Sein

nationalistisch begründetes Pflichtbewusstsein nährt gleichsam die Zweifel an seinem bisherigen Lebenswandel:

War das ein Leben, hat das einen Sinn? So dahindämmern, füllt Turnen, Essen, Trinken, ein Leben aus—heißt das seine Pflichten gegen die Allgemeinheit erfüllen? Was that er für den Staat, der ihm die Wohlthat der Gesetze zu Teil werden ließ—was that er für den Staat? Kann man nicht mehr für den Staat thun, noch dazu in Österreich, wenn man 38 Jahre alt ist, katholisch, vermögend, Doctor juris und über eine gewisse, bescheidene Intelligenz verfügt? (19)

Die sich andeutende Midlife-Crisis gedenkt Lackner mit einer großen, altruistischen Geste aufzulösen und sich auf eine Stelle im böhmischen Städtchen Jungbunzlau zu bewerben, um dort ein neues Leben zu beginnen, "wie ein Rasender" zu arbeiten und auf diese Weise zum Gemeinwohl beizutragen: "Noch war es nicht zu spät, noch konnte alles gut werden, noch konnte er zur Schule der Ordnung heranwachsen. Rudi, du mußt ein anderer Mensch werden" (20). Und so lässt Lackner seine behördlichen Beziehungen spielen, um sich für die Stelle empfehlen zu lassen. Nach insgesamt neun zu diesem Zwecke verfassten Briefen, gefolgt von einem ausgiebigen Bummel auf der Kärntnerstraße sieht Lackner die Zeit gekommen, sich beim Sacher nicht nur wie sonst "zu belohnen" sondern auch Abschied von Wien zu nehmen. Doch während er sich zu schwarzem Kaffee im schönen Silberkandel eine Zigarre ansteckt, überkommen ihn Wehmut und Sorge: "All das soll ich aufgeben—ich will's ja thun, wegen meiner—aber erst in einem Jahr. [. . .] Dann will ich arbeiten wie ein Roß—aber ein Jahr noch.—Kellner, einen Champagner!" (26).

Dieser ersten Pointe folgt eine zweite, die nicht nur die Charakterschwäche des Protagonisten ein weiteres Mal zur Schau stellt, sondern auch dessen Unfähigkeit zur Selbstanalyse. Nachdem nämlich Lackner die Entscheidung getroffen hat, seinen Neuanfang in Jungbunzlau um ein Jahr zu verschieben, wird ihm schlagartig klar, dass sowohl sein Bewerbungsschreiben als auch die Gesuche um Empfehlungen schon bei der Post aufgegeben und nicht mehr einzufangen sind. Rettung soll ein letzter Brief bringen. Unter fremden Namen schreibt er einige Zeilen an den Gewerbeverein in Jungbunzlau und erklärt, dass sich in Kürze ein Herr Lackner um die Stelle eines Sekretärs bewerben werde, was allerdings unbedingt abzulehnen sei. "Der Dr. Lackner ist mein Freund, und ich kenne ihn, er ist ein reizender Mensch, aber zugleich

unzuverlässig und ein Faultier. Vierzehn Tage wäre er fleißig, dann kämen die Scherereien" (26).

Während für Lackner die Sache damit erledigt ist und er sich erleichtert zeigt, mittels des Briefs das drohende Unheil Jungbunzlau bis auf Weiteres abgewunden zu haben, wird in diesem Schreiben doch die ganze Problematik seines Charakters deutlich. Für ihn übernimmt der Brief auf der Ebene der kleinen Notlüge die Funktion, sich etwas mehr Zeit zu verschaffen, ohne sich öffentlich die Blöße zu geben, seine Bewerbung zurückzuziehen. Tatsächlich ist die Beschreibung, die er im Namen des imaginierten Freundes verfasst, Lackners einzige ehrliche und unverblünte Selbstbeschreibung. Der Wunsch, der sich zwischenzeitlich in ihm regte, sich als hart arbeitender Beamter gesellschaftlich einzubringen, ist schließlich nicht intrinsisch motiviert. Vielmehr wird er als bewusst gewordener, latenter Rest eines verdrängten nationalistisch-militärischen Pflichtbewusstseins lesbar, der vom Gedanken an die kommende Wiener Schönheitskonkurrenz jedoch sogleich wieder überlagert wird. Lackners indirekte Selbstaufforderung, "Rudi, du musst ein anderer Mensch werden", der heutige Leser an den letzten Vers in Rilkes acht Jahre später verfasstem Sonett *Archaischer Torso Apollos* erinnert, muss damit zwangsläufig ins Leere laufen. Im Falle Lackners ist es nämlich nicht der Torso, der das Schauen umkehrt und den Betrachter respektive den Leser aktiv anspricht, sondern das eigene, selbstgefällige Spiegelbild, durch das bloss das traditionelle Männerbild der Vätergeneration vom kraftvollen, arbeitseifrigen Familienoberhaupt hindurchschimmert. So gespannt zwischen seinem bequemen, müßiggängerischen Lebenswandel auf der einen Seite und dem verkappten Selbstanspruch auf der anderen, entscheidet sich Lackner für das Gewohnte, für vermeintliche Sicherheit und ein Leben im Augenblick, welchen er versucht, genau wie seinen Körper, so lange wie möglich zu bewahren.¹

Mit dem jungen Lackner, dessen Leben um Äußerlichkeiten kreist und der gerade deshalb am Rande einer Identitätskrise steht, beschreibt Dörmann einen Typus Mann, der auch anderen Jung-Wiener Autoren in den 1890er Jahren als Vorlage diente. Ein besonders prominentes Beispiel ist sicherlich der Protagonist in Schnitzlers Einakter-Zyklus *Anatol* aus dem Jahr 1892², dessen Vorabdrucke und Teilveröffentlichungen Dörmann in diversen deutschen und österreichischen Zeitungen genau verfolgte (Urbach 140). Aber auch Richard Beer-Hofmanns weit weniger bekannte Novelle *Camelias* ist aufgrund ihrer starken inhaltlichen und formellen Ähnlichkeit mit

Dörmanns Text "Gewissensbisse" in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Der darin porträtierte "schöne Freddy" gleicht dem "jungen Lackner" nämlich nicht nur in seiner sorgfältigen und bis ins Neurotische gehenden Körperpflege, sondern auch in seinen Strategien der Krisenbewältigung. Ebenso wie dieser genießt Freddy sein dandyhaftes Leben frei von Verpflichtungen, wird allerdings eines Abends beim Gedankenspiel, seine derzeitige, verantwortungsfreie Beziehung für eine Liebesehe aufzugeben, von Kontrollverlustängsten und Selbstzweifeln übermannt. Seine konkrete Sorge ist, dass ihn die zukünftige Ehefrau in den privaten Räumlichkeiten als eben jenen "Pflegefall" entlarven könnte, den er in der Öffentlichkeit hinter seiner schönen äußeren Hülle zu verbergen sucht. (Beer-Hofmann 107; vgl. Roessler 295). Genau wie dem jungen Lackner, gelingt es dem schönen Freddy allerdings, sein akut auftretendes Krisengefühl dadurch aufzulösen, an seinem bisherigen Lebenswandel umso stärker festzuhalten und seine Gedankenspiele zu vertagen.

Gerade weil für Dörmanns Novellenproduktion die Wahl des Stoffes stets im Dienst der Pointe steht, ist ihm das Thema der (männlichen) Identitätskrise willkommen, das Karl E. Schorske in seinem Referenzwerk *Fin-de-Siecle Vienna. Politics and Culture* als eines der zentralen Motive der Wiener Moderne identifiziert und beschrieben hat (22). Auch Jacques Le Rider widmet in seiner Monographie *Das Ende der Illusion* den "Krisen der Männlichen Identität" ein eigenes Kapitel. Doch während Autoren wie Hofmannsthal im "Chandos Brief" oder im "Märchen der 672. Nacht" die melancholisch-resignativen Aspekte dieser Krise dokumentieren, überführt Dörmann den Stoff ins Tragikomische oder gar Lächerliche. Dabei führt er auf Kosten seiner Protagonisten vor Augen, dass das Festhalten an traditionellen Kulturtechniken und Lebensstrategien ein nur unzureichendes Lösungskonzept darstellt, um das Bedürfnis nach Sicherheit und Kontinuität in unsicheren Zeiten des Wandels zu stillen. Auch in seinem dritten Novellenband *Der köstliche Rudi*, der 1906 erscheint, knüpft Dörmann hier an und skizziert männliche Protagonisten, die noch immer in der Vergangenheit und ihrer vermeintlichen (Wirk-) Mächtigkeit schwelgen, anstatt ihr Verhalten den Gegebenheiten der Moderne anzupassen.

Nicht zuletzt fehlt Dörmanns männlichem Personal dabei das Verständnis für das vielschichtige Wirken der modernen Marktwirtschaft, deren Mechanismen im Zuge der "Marktwirksamkeit" um die Jahrhundertwende (Weber 382) sämtliche Lebensbereiche und Denkmuster

durchdrungen haben. Was für die Konsumprodukte auf dem Markt gilt, gilt auch für den Kulturbetrieb und das gesellschaftliche Miteinander, wie Georg Simmel in seinen stadtsoziologischen Studien argumentiert (vgl. *Philosophie des Geldes* und “Die Großstädte und das Geistesleben”). Dabei regulieren Angebot und Nachfrage jedoch nicht nur die Preisbildung, sondern erzeugen auch ein Innovationsbegehren. Dieses Bedürfnis nach Neuheit übt in der Folge auch auf etablierte Strukturen ständigen Druck aus, sich bewähren zu müssen. Wer sich der Marktsituation nicht bewusst ist, die Zyklen des Marktes nicht erkennt oder sich nicht anzupassen weiß, droht auf das Abstellgleis zu geraten. In der Novelle ‘Romeos Abschied’, die er am 14. Januar 1900 in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht, schildert Dörmann einen entsprechenden Fall, in dem ein Schauspieler den am Theater wirkenden Marktmechanismen zum Opfer fällt.

Held der Novelle ist ein alternder und kürzlich noch gefeierte Romeo-Darsteller, der die Erfahrung machen muss, nach einem dreiwöchigen Urlaub von einem neuen Darsteller abgelöst worden zu sein. Die Ablösung folgt dabei den Gesetzen des Marktes. Während der alte Romeo sich zu Beginn seiner Laufbahn noch ganz nach dem Spiel von Angebot und Nachfrage gerichtet hatte und sich auf dem Markt ‘Bühne’ den Anforderungen des Publikums entsprechend gar “den Anschein gewisser Schlamperei zulegte” (*Der köstliche Rudi und andere Geschichten* 64), verliert er im Zuge seines Erfolges die “Heiligkeit seiner Selbsterkenntnis” (64), was in diesem Zusammenhang nicht anderes ist als das Marktgespür. So erliegt er der fehlerhaften Annahme, der Markt würde sich nach ihm richten und seine Paraderolle des Romeo würde ihm ewig erhalten bleiben. Doch sein Urlaub wird zur “Zeit der grünenden Hoffnung für alle Heldenjünglinge” (65) in Warteposition und das Publikum wählt sich einen neuen Romeo. Alle Bemühungen, die Theaterbesucher nach seiner Rückkehr wieder für sich zu gewinnen und ‘modern zu werden’ scheitern kläglich. Der Versuch, sich neu zu erfinden und damit auf dem Markt ‘Bühne’ neu zu positionieren gerät zu einem würdelosen Unterfangen, an dessen Ende Realitätsverlust und Selbsttäuschung stehen: “Er fand jetzt nicht mehr, er müsse anders werden und sich der Zeit anbequemen; er fand jetzt, die Zeit ist auf einen Irrweg geraten, eine Afterkunst siegt, und der wahre Künstler muss in der Verbannung warten bis seine Zeit wieder kommt. Wie ein König ging er ins Exil und so spielt er täglich in seinem einsamen Zimmer die alten großen Rollen wieder” (68). Wie so viele Novellen Dörmanns schließt “Romeos

Abschied" mit der Identitätskrise des männlichen Protagonisten, der den Anforderungen der Moderne, beziehungsweise des modernisierten Feldes, in dem er sich bewegt, nicht länger gewachsen ist.

Während in Dörmanns Texten Krise, Scheitern und Selbstbetrug überwiegen, skizziert er in seiner Novelle "Renommée" auf ironische Weise, wie ein produktiver Umgang mit den allorts wirkenden Mechanismen des Marktes—im konkreten Fall innerhalb des Kulturbetriebs—aussehen könnte. Dabei kommt es nicht von ungefähr, dass der Protagonist des Textes, der am 29. April 1900 in der *Neuen Freien Presse* erschienen, ein Student der Wiener Handels-Akademie ist und damit weiß, was (nach) gefragt ist. Anstatt sich auf eine eindeutige Selbsterzählung festzulegen, legt sich der junge Albert Heller eine undurchsichtige, fluide Persönlichkeit zu und spielt mit den Erwartungshaltungen seiner Mitmenschen, die ihn bald für einen angehenden Schriftsteller halten. Doch anstatt ihnen eigene Schreibproben zu zeigen, vertröstet er sie—nicht ohne jedoch genau dadurch die Nachfrage nach seinen vermeintlichen Texten hochzuhalten und zu versprechen, dass sie "unbedingt die Ersten aus dem Publikum" (*Der köstliche Rudi und andere Geschichten* 20) sein würden, gleich "nach seinen großen Protektoren", die den Text zu lesen bekommen würden. Seine Hinhaltestrategie entwickelt sich dabei in kürzester Zeit zur hocheffizienten Werbetechnik, da die Wartenden Gerüchte von der bevorstehenden Veröffentlichung streuen. Ohne auch nur eine einzige Zeile publik gemacht zu haben, wird Heller so nach kürzester Zeit vom Feuilleton als großes Schriftstellertalent gefeiert. Sogar die Aufführung seines Stückes "das Jüngste Gericht" am Residenz-Theater wird ihm in die Hand versprochen—ein Stück, das lediglich in der Imagination der Wiener Gesellschaft existierte, und das Heller zuvor nie erwähnt hatte. Schlussendlich entscheidet sich Heller jedoch gegen die Aufführung dieses Stückes, an dem angesichts des öffentlichen Drucks tatsächlich versucht hatte zu arbeiten und bittet den Direktor, diese "Jugendsünde" nicht auf die Bühne zu bringen. Stattdessen bietet er ihm ein neues Stück an, das den Namen "Ein gemachter Mann" trägt—und hinter dem die Leserschaft der Dörmann'schen Sonntagsnovelle, die um die Hintergründe des kometenhaften Aufstiegs Hellers weiß, die Erfolgsgeschichte des Helden in dichterisch verfremdeter Form vermuten darf.

Im Unterschied zum alten Romeo wählt und versteift sich die Figur des Albert Heller nicht auf eine feste Rolle, sondern bleibt in seiner Selbstnarration so vage, dass er Feuilleton, potenzieller Leserschaft

und Publikum als Projektionsfläche dient und deren Sehnsüchte stillt. Indem er sich als Fluidum produzierend und die Sensationssucht des Feuilletons nutzt, findet Heller eine Rezeptur, die es ihm nicht nur erlaubt, im Kulturbetrieb erfolgreich zu sein, sondern auch das um die Jahrhundertwende “unrettbare Ich” (Bahr, *Dialog vom Tragischen* 97) zumindest als zweckmäßige Organisationseinheit zusammenzuhalten.³ Damit nimmt er die individualpsychologische Überlegung des So-tun-als-ob vorweg, die Alfred Adler unter Verweis auf Hans Vaihingers *Die Philosophie des Als Ob* in seinem Hauptwerk *Über den nervösen Charakter* erst entwickeln wird. Dabei ist es gerade die Fiktionalität, die “störende Minderwertigkeiten, hemmende Realitäten und Unsicherheit” reduziert und damit Souveränität und Ich-Identität sowie das Erreichen alltäglicher Ziele garantiert (Adler 41; vgl. Rieken 24). Der anpassungsfähige und in diesem Sinn moderne Albert Heller bleibt jedoch eine Ausnahmeerscheinung in Dörmanns männlichem Novellenpersonal, das sich allzu häufig durch das Festhalten an traditionellen Strukturen definiert.

III. Strategien und Kulturtechniken der Neuen Frau

Im Gegensatz zu seinen männlichen, dandyhaften Protagonisten, die in alten Mustern leben, traditionellen Geschlechterrollen verhaftet und den Veränderungen der Moderne nicht gewachsen sind, entwickelt Dörmann seine Frauenfiguren im Laufe seiner Novellenproduktion zu hochgradig anpassungsfähigen und pragmatischen Charakteren. Quell der Inspiration war ihm dabei nicht zuletzt die von der angelsächsischen Frauenbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts propagierte weibliche Idealvorstellung der eigenständigen und unabhängigen ‘New Woman’, die im zeitgenössischen öffentlichen Diskurs innerhalb Wiens sowohl unter den Bezeichnungen “die New Woman”, “die neue Frau” sowie “die moderne Frau” verhandelt wurde (vgl. “Vom Berliner Frauen-Congress”; “Die moderne Frau”). Dabei ging das Interesse für die New Woman mit dem Erstarken der österreichischen Frauenbewegung einher (Wagner 86), was von zahlreichen Zeitschriftengründungen begleitet wurde—etwa der von Auguste Fickert, Marie Lang und Rosa Mayreder zwischen 1899–1903 herausgegebenen Zeitschrift *Dokumente der Frauen*, die anschließend bis 1922 unter dem Namen *Frauen-Rundschau* weitergeführt wurde, oder der separat von Auguste Fickert ab 1902 herausgegebenen Zeitschrift *Neues Frauenleben*. Die in diesen

zentralen Organen der Frauenbewegung gesetzten Themen fanden auch Eingang in die Feuilletons der Wiener Tageszeitungen. Neben zahlreichen, kürzeren Erwähnungen und Typologien der modernen Frau, druckten unter anderem *Die Presse* und die *Neue Freie Presse* dreiseitige Feuilletonbeiträge zu Sarah Grand, die gemeinsam mit Ouida den Begriff der "New Woman" geprägt hatte (Weiß, Crüwell).⁴ Auch finden sich Artikel, die über die altbackenen Vorstellungen junger Männer spotten, die in der "unmündigen" und vom Mann "abhängigen" Frau noch immer ihr Ideal sehen ("Die ideale Frau").

Dörmann, der sich bis Mitte der 1890er Jahre vor allem als Lyriker einen Namen zu machen suchte, war als Leser der *Neuen Freien Presse* mit dem Diskurs um die neue Frau vertraut, und sollte sich in der Folge auch stofflich an diesem versuchen. Dabei experimentierte er auch erstmals mit der Novellenform, was in dem Text "Nizzi" mündete, der 1894 im *Wiener Almanach* erschien. Darin porträtierte er eine "süße, kleine, rabiante Person" (*Warum der schöne Fritz verstimmt war* 15), die ihren Liebhaber dazu bringt, ihr die Rückreise in ihre italienische Heimat zu bezahlen und endgültigen Abschied voneinander zu nehmen. Zurück bleibt ein sichtlich verstimmt männlicher Protagonist, der zuvor noch Nizzi "erzogen und gezähmt" zu haben glaubte. Doch Nizzi kehrt die Rollenverteilung um und setzt ihre Interessen gegen die des männlichen Liebhabers durch. Die Handlungsmacht, die Dörmann der Protagonistin in der Novelle zugesteht, ist jedoch vergleichsweise gering, indem er Nizzi eher im Stile Schnitzlers als "süßes Mädel" denn als "New Woman" anlegt und ihre Durchsetzungsfähigkeit als das Resultat der Nachgiebigkeit und Schwäche des Mannes darstellt. Dabei bezeugt die Wahl einer internen Fokalisierung durch die Perspektive des Mannes, dass sich Dörmann zum Zeitpunkt der Abfassung nur unzureichend und oberflächlich mit den neuesten Weiblichkeitsdiskursen auseinandergesetzt hatte.

Erst in den späteren Novellen um die Jahrhundertwende differenziert Dörmann seine Frauenfiguren weiter aus, räumt ihnen mehr Handlungsmacht ein und lässt charakteristische Topoi der New-Woman-Bewegungen in seine Texte einfließen. Die Novelle "Der erste Spaziergang" liest sich dabei wie eine Hinführung zum Thema und schildert die ersten eigenständigen Gehversuche einer angehenden modernen Frau.

Wie zahlreiche jungen Frauen der Monarchie war auch der jungen Mella das Schicksal zu Teil geworden, mit einem reichen Mann verheiratet worden zu sein. Hatte sie sich anfangs noch heftig geweigert, siegte schließlich doch

die Familie, “und das junge Mädchen begriff, dass man so eine glänzende Partie nicht auslassen dürfe” (*Warum der schöne Fritz verstimmt war* 125). Als ihr Ehemann jedoch eines Tages unerwartet auf Geschäftsreise fährt und die Haushälterin ebenfalls nicht zugegen ist, ergreift Mella die Gelegenheit, den eigenen Gedanken und Wünschen nachzuspüren. “Es war niemand, niemand da, kein Mensch wünschte, oder befahl ihr—sie war allein und konnte zum erstenmale in ihrem Leben thun und lassen, was sie wollte” (127). Da also keine Stimme, “rein gar nichts von außen kommt, sondern alles nur von innen” (127), fasst sie den Entschluss, allein auf Erkundungstour im ersten Wiener Gemeindebezirk zu gehen. Dort sieht sie das “Tagebuch der Maria Batzkirtscheff” (*sic*) in einer Auslage stehen, dessen Lektüre man ihr bislang verboten hatte. Der Text, den die dänische Autorin Laura Marholm in ihrem *Buch der Frau* 1894 als Geheimbibel für all jene Frauen ausgewiesen hatte, die in ihrer Selbstverwirklichung gehindert werden, wird Mella zum “Symbol ihres neuen Lebens in Freiheit”.⁵

Beseelt von der neu gewonnenen Freiheit will Mella anschließend im Weihnachtsgedränge der Kärtnerstraße “einen jungen Siegfried, einen lachenden Sieger” für sich gewinnen, und halb bewusst halb unbewusst gelingt es ihr, einen Mann auf sich aufmerksam zu machen. Dieser folgt ihr zunächst, verliert jedoch auf dem Weg, da Mella ihn in ruhigere Gassen locken will, sein Interesse. Daraufhin “erwacht sie aus ihren Träumen”, erinnert sich ihrer Rolle und ihren Pflichten als Ehefrau und kehrt in ihr geregeltes Leben zurück, das die Trias Gatte, Gouvernante und Mutter für sie vorgesehen hat. Die Hoffnung auf ein nachhaltiges Leben in Freiheit bleibt für sie ein unerfüllter Wunsch.

Mellas Scheitern ist dabei bereits im sozioökonomischen System der Liebe angelegt, das Dörmann seinen Texten zugrunde legt und das vor dem Spannungsfeld Freiheit-Sicherheit verhandelt wird. So können Frauen auf dem Liebesmarkt finanzielle Ungewissheit gegen Sicherheit tauschen, wie es auch Mella auf Drängen ihrer Eltern hin getan hat. Der Preis dafür jedoch sind Freiheitsverlust und Abhängigkeitsverhältnisse, in denen die Frau der Willkür und den Launen des Mannes ausgeliefert ist. Diese ökonomischen Wechselbeziehungen sind mit Blick auf die Rolle der Frau bei Dörmann besonders zentral, da er Diskurse um den Erwerb *kulturellen* Kapitals—etwa die Debatte um das Frauenstudium (vgl. Heidl 21)—nicht beachtet. Sein Interesse gilt dem Einfluss des *ökonomischen* Kapitals auf zwischenmenschliche und insbesondere Liebesbeziehungen.⁶ Die neue

Frau zeichnet sich bei Dörmann nun dadurch aus, dass sie innerhalb dieser Marktlogik neue Wege geht, sich anzupassen und sich zu behaupten weiß. Deutet er dies im "ersten Spaziergang" nur in den Phantasien Mellas an, emanzipieren sich seine Protagonistinnen in der Folge zunehmend. Dabei experimentiert Dörmann mit zahlreiche Szenarien entlang des Spektrums Sicherheit-Freiheit und lässt seine Frauenfiguren mit dem Tauschwert der Liebe in eben diesem ökonomischen Subsystem spielen.

In der Novelle "Das Perlencollier", die nicht, wie für Dörmann üblich, bereits vorab in einer Zeitung, sondern erst mit der Sammlung *Warum der schöne Fritz verstimmt war* erschien, stellt Dörmann die Verhältnisse auf den Kopf. Im Wissen darum, dass sie den Auserwählten, der für seine Sprunghaftigkeit bekannt ist, nicht lange wird halten können, legt sich die Protagonistin des Textes ein "Verfahren" zurecht, das darin besteht, diesen zunächst finanziell zu ruinieren. Dadurch gelingt es ihr, den Mann im doppelten Sinne vom Markt zu nehmen. Dadurch, dass er nämlich anderen Frauen nicht länger finanzielle Sicherheit bieten kann, sinkt auch gleichzeitig seine Nachfrage auf dem Heirats- und Beziehungsmarkt. In der Rückschau erinnert sie sich an die Anfänge:

Er suchte gleich Anschluss, aber ich wies ihn kühl zurück. Ich war zwar rasend verschossen, aber doch schlau genug, trotzdem mir die Verliebtheit den Kopf heiß machte, um mir einen Plan zu machen. . . . Ich behandelte die Affaire sehr kühl und geschäftsmäßig, nur so, wie wenn ich nichts wäre als eine kühle Speculantin, jedes Gefühl wurde unterdrückt. (*Warum der schöne Fritz verstimmt war* 144)

Und so bringt sie in Erfahrung, welches Vermögen der Werber hat, um sich von nun an jede Hinwendung und Zärtlichkeit vergüten zu lassen. Indem sie sich zwingt, seinen Belagerungen zu widerstehen, verschiebt sie das Marktgleichgewicht. Sie verlangt stetig höhere Zuwendungen und auch die von ihm für sie erworbene Wohnung füllte sich mit Bildern und Bronzen, bis zu dem Moment, da sein Kapital aufgebraucht ist. Seine letzten dreißigtausend Gulden verwendete er unter Tränen auf ein schwarzes Perlen-Collier, das er ihr unter Tränen bringt.

Erst im Zustand seines völligen Ruins gesteht sie ihm, wie rasend sie ihn liebe und erklärt, dass sie ihn hätte ruinieren müssen, damit sie einerseits genug zum Leben hätte und andererseits nichts für eine andere bliebe.

Bemerkenswert ist dabei, dass für sie eine symbolische Bindung mittels Heirat völlig unbedeutend ist. Was zählt, ist die mess- und abrechenbare Verbindung in Form von Geld und Vermögen, wodurch sie sich seine Treue sichert. Doch auch diese Strategie hat ihren Nachteil, muss sich die junge Frau doch verstellen und darf ihren eigentlichen Gefühlen keinen Ausdruck verleihen. So heißt es im Text, dass “eine schmerzhaft Berechnung” Einzug in ihr Wesen hält, “die aber weh’ thut und die man wegwerfen möchte, wenn man nur dürfte. Aus ihren Augen leuchtete etwas, wie eine Sehnsucht, ehrlich und nicht berechnend sein zu müssen”. Doch obwohl sie “dumm und verliebt sein” möchte, muss sie “immer auf der Lauer liegen und Tag und Nacht und jahraus jahrein schlau sein—!” (141).

Ganz ähnlich verhält es sich in der Novelle “Der Geliebteste”, die am 6. August 1899 in der Neuen Freien Presse erschien. Darin blicken drei Freundinnen auf ihre Liebeserfahrungen aus der Jugendzeit zurück. In der Rückschau erinnert sich die erste Freundin daran, wie sie sich zwingen musste, einem feurigen Werber gegenüber die “kalte Schönheit” zu spielen und mit der Ressource Liebe äußerst sparsam umzugehen, um den “Bankerott der Liebe” zu vermeiden (*Das Unverzeihliche* 49). Dies tat sie mit äußerster Selbstdisziplin: “Wenn ich fühlte, daß ich schwach wurde, [lief ich] in mein Zimmer, und warf mich aufs Bett und vergrub die Zähne in den Polstern, um nicht zu schreien”. Dass der Werber und sie schlussendlich getrennte Wege gehen, macht ihr nichts: “Was ich nie besessen, hat mich reich gemacht fürs Leben” (49).

Mit dieser Rationalisierung des Liebesgefühls folgen Dörmanns Frauenfiguren der von Teilen der Frauenbewegung empfohlenen Strategie des Selbstschutzes, allen voran für unverheiratete junge Frauen. So rät etwa Grete Meisel-Heß, die sich unter anderem mit ihrer Erwiderung auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* unter dem Titel *Weiberhaß und Weiberverachtung* einen Namen gemacht hatte, in ihrem Buch *Die sexuelle Krise*, dass junge Frauen ihre Gefühle vor dem Manne unbedingt verbergen sollten:

Ganz besonders gefährlich wirkt auf das Gemüt des Mannes die wirkliche, restlose Hingabe der Frau, und es wäre den Frauen in dieser Beziehung zu empfehlen, das unabweisliche Bedürfnis danach, wenn es sich durchaus Luft machen will, künstlich und gewaltsam auf andere Objekte zu dirigieren. . . . Leidenschaftliche

Liebesbriefe sind, wenn nicht unterdrückbar, im letzten Moment schnell an eine Freundin zu postieren, denn dort richten sie kein Unheil an. (Meisel-Heß, *Die sexuelle Krise* 337)

Meisel-Heß argumentiert, dass die "jämmerliche Suggestibilität des männlichen Gemüts" (341) diese Strategien notwendig mache. Einen ersten Hinweis für dieses Urteil findet sie in Georg Kebens *Adam gegen Eva*: "Wer von einem Paar am geringsten verliebt ist, beherrscht stets den anderen. Kluge Frauen fangen gleich damit an, durch Kälte zu reizen" (zitiert nach *Die sexuelle Krise* 341). In den aphoristischen Thesen Pierre Bourgets in dessen *Physiologie der modernen Liebe* sieht sie ihr Urteil bestätigt: "Eine Frau, die uns (die Männer) nicht liebt und uns durch Eifersucht der Sinne festhält, führt uns, wohin sie will" (zitiert nach *Die sexuelle Krise* 341). Für Meisel-Heß ist dies Auslöser für die männliche Furcht vor der Liebe, die als Folge der Angst von der Liebesabhängigkeit zur Begierde verkommt, was zur Gefahr für all die unverheirateten, erstmals verliebten Frauen wird. Für sie ist dies allerdings weniger ein bewusster Prozess, als vielmehr eine "force majeure" (339). Dabei ist erstaunlich, dass die Autorin diese Handlungsweise nicht als sexistische, berechnende Strategie identifiziert,⁷ liefert der von ihr zitierte Bourget an einer Stelle seiner *Physiologie* doch eine buchhalterische Arithmetik der Liebe für den männlichen Liebhaber, wo statt ungreifbarer "force majeure" eine rationale Logik für den Wunsch nach bindungsloser Liebe ohne Konsequenzen geliefert wird. Während dort "Kuss" und "Freude des ruhigen Besitzes" mit 50–75% auf der Habenseite rangieren, schlagen "Eifersucht" und "Fessel, die man zerschlagen möchte und nicht kann" mit 200–300% zu Buche (zitiert nach W, "Ein neues Buch über die Liebe", 2).

Im Gegensatz zu Meisel-Heß, die sich sehr selektiv bei Bourget bedient, lesen sich Dörmanns Texte beinahe wie eine literarische Um- und Übersetzung dieser einmal mehr aus Frankreich kommenden Ideen. Der Ausgang der jeweils durchdeklinierten Liebeskonstellation, die Dörmann in seinen Texten durchspielt, ist in der Binnenlogik der Novelle notwendige Konsequenz der Preisbildungsgesetze des Marktes. Während die junge Frau im "Perlen-Collier" die Marktmechanismen noch für sich zu nutzen weiß, finden sich in Dörmanns Prosa auch Frauenfiguren, deren Schicksale aufgrund voreiliger, unbedachter und bedingungsloser Hingabe in der Katastrophe enden. Beispielhaft sei in diesem Zusammenhang die Novelle "Das Hascherl" genannt, die Dörmann am 16. Juli 1899 in der *Neuen Freien*

Presse veröffentlichte, bevor sie 1904 im Novellenband *Das Unverzeihliche* in gebundener Form erschien. Im Text gerät die als wenig attraktiv geschilderte und von den Kolleginnen nur mit dem Familiennamen gerufene “Fiedler” an einen gewissenlosen Verführer, in dem sich der Wunsch regt, “einmal den Gott zu spielen, der aus der Wolke niedersteigt zur armen Erdgeborenen, er hat Lust, angebetet, vergöttert zu werden” (*Das Unverzeihliche* 66). Schlussendlich versinkt die Protagonistin mit gebrochenem Herzen bei nächtlichem Regen im Praterschlamm. Obwohl mit dieser dramatische Schlusszene der Text nach beinahe naturalistischem Beginn im Stile einer Milieustudie ins Genre des Groschenromans kippt, ist er von literaturwissenschaftlicher Relevanz: Durch die hyperbolische Überzeichnung wird er als ein Text jener Gattung der pädagogischen Abschreckungs- und Schauergeschichte für junge Mädchen lesbar, der darüber hinaus auch politische und soziale Missstände in literarischer Form offenlegt.

Die Macht finanziell potenter Männer, die etwa der Verführer über die “Fiedler” in “Das Hascherl” hatte, stößt jedoch bei Frauen mit eigener Karriere und eigenem Kapital an Grenzen. Da diese nicht mehr gezwungen sind, den Liebesmarkt entlang des Kategorienspektrums zwischen Sicherheit und Freiheit zu navigieren, läuft der mit chauvinistischem Selbstverständnis Werbende Gefahr, sich lächerlich zu machen. In seiner Novelle “Der Jüngling” spielt Dörmann eine solche Konstellation durch. Protagonist ist ein angehender Student aus gutem Hause, der von den finanziellen Zuwendungen seiner Eltern lebt. Nach einem heimlichen Opernbesuch der “Carmen” setzt er sich in den Kopf, die bald 40-jährige Hauptdarstellerin für sich zu gewinnen. Zwar will er sie nicht heiraten—dazu sei der Familienname zu kostbar—“aber zu einem war er entschlossen—er wird sich für sie ruinieren” (*Der köstliche Rudi und andere Geschichten* 41). So zählt er sein Taschengeld, versetzt zunächst Bücher, dann den Perserteppich und schließlich seine Uhr, um ihr von nun an täglich Blumen und andere Aufmerksamkeiten zu senden. Darüber hinaus setzt er ihr nach und verfolgt sie bis vor ihre Haustür, wo er von der Haushälterin abgewiesen wird, die ihm klar zu verstehen gibt, dass die berühmte Opernsängerin weder Interesse habe noch überhaupt etwas für ihn wäre. Als er Wochen später jedoch in der Zeitung lesen muss, dass “Carmen” auf Sommerfrische in St. Moritz erkrankt sei, gibt es für ihn kein Halten mehr und er reist ihr hinterher. Im Urlaubsort angekommen, zieht ihn Carmen jedoch entgegen seiner Hoffnung, nicht zur Seite, um ihm ihre Liebe zu gestehen, sondern um ihm klar zu verstehen zu geben, dass er unverzüglich

die Heimreise antreten solle. Als der Jüngling sich nicht einmal die Fahrkarte für die Rückreise leisten kann und in der heimlichen Hoffnung noch einen Tag länger in Carmens Nähe bleiben zu können, dieser die Situation in einem Brief schildert, führt ihn die Opernsängerin mit ihrem Antwortschreiben endgültig vor: "beiliegend 100 Francs. Ihre Mama wird sie mir schon bei Gelegenheit retournieren" (48).

Ausgangspunkt für den Text ist die völlig verquere Selbstwahrnehmung des Jünglings und dessen infantil-naive Einschätzung der Sachlage, in welcher sich ein ewig gestriges Selbstverständnis von Männlichkeit Bahn bricht. Carmen steht diesem, wie in der literarischen Vorlage, unnachgiebig gegenüber und führt als freie, stolze, und unbestechliche Frau vor Augen, dass Liebe weder nach den vermeintlichen Regeln und Vorstellungen des Mannes noch denen des Marktes funktioniert. Und doch wird einmal mehr eine Liebeskonstellation aus geldwirtschaftlicher Perspektive geschildert und der porträtierte Gegenstand in einen Raum verschoben, in dem Sprach-, Denk-, und Handlungsweisen in den Kategorien des Gewinnens und Verlierens sowie Erwerbens und Ruinierens gedacht werden.

Während die Frauenfiguren in Dörmanns Novellen aus Gründen des Selbstschutzes dazu gezwungen sind, sich anzupassen und sich neue Kulturtechniken anzueignen, um nicht nur auf dem Liebesmarkt geschickt zu operieren, sondern sich auch Handlungsmacht zu erkämpfen, verringert sich der Raum, in dem sich aufrichtige und gegenseitige Liebe kommunizieren lässt und diese zur Entfaltung kommen kann. In seiner Novelle "Zwei Generationen" lässt Dörmann dafür beispielhaft ein junges, unverheiratetes Liebespaar in den Rollen des Machos sowie der kaltherzigen Frau verharren, einzig und allein aus der Sorge heraus, den anderen verlieren zu können, wenn man aus der derzeitigen Rolle fiele (*Alle guten Dinge* 53).

Demgegenüber spielt Dörmann in seinem Text "Das Unverzeihliche" durch, wie Liebesverhältnisse jenseits ökonomischen Kalküls eingegangen werden könnten, was aber gleichzeitig den Möglichkeitsraum für neue Missverständnisse öffnet. Der Text beginnt mit der Schilderung eines Sommerflirts zwischen einem jungen Mann und einer jungen Frau, die jedoch beide darauf angewiesen sind "eine glänzende Partie zu machen, wenn sie ihr bisheriges Leben weiterführen wollten" (*Das Unverzeihliche* 6). Gemeinsam phantasieren sie, wie prachtvoll es wäre, "wenn sie oder er die halbe Million hätten, die sie brauchten", kommen aber beide zu dem Schluss, dass sie vielmehr dazu bestimmt sind, sich "teuer zu verkaufen" (7). Dabei

ist es insbesondere die junge Frau, der es davor graut, “ohne Sicherheit zu leben” (6). Und so scheiden die beiden füreinander Schwärmenden am Ende des Sommers. Als der junge Mann jedoch nach einiger Zeit Nachricht von ihr erhält, dass sie sich verlobt habe, beschließt er, zu intervenieren. Getrieben von seinen Gefühlen für sie, versucht er, sie davon abzubringen, den “Portemonnaie-Menschen” zu heiraten und stellt ihr ein Leben zwar mit Verzicht aber doch einem “anderen Glück” in Aussicht. Zu seiner Verblüffung stimmt ihm die frisch Verlobte prinzipiell zu, erklärt ihm jedoch “—aber es ist kein Verkaufen—ich liebe meinen Bräutigam—ich hätte ihn auch genommen, wenn er weniger gehabt—glücklicherweise ist er auch reich—” (10). In diesem Moment sieht sich der junge Mann betrogen: “Wenn sie sich ‘verkauft’ hätte—er hätte es das begreiflich gefunden—aber reich zu heiraten und den Mann außerdem zu lieben—das fand er unverzeihlich” (11). In dem Moment, wo die beiden Pole des Spektrums, nämlich Wahlfreiheit und Sicherheit, zusammenfallen, sieht er sich vor die existentielle Frage gestellt: “Was bleibt denn da für ihn?” (11).

Während die Frage des jungen Mannes in *Das Unverzeihliche* seine noch immer egoistisch-chauvinistische Liebesmoral entlarvt, da er trotz großer Geste Liebe noch immer als Selbstbedienungsladen begreift, stellt sich für Dörmann dennoch die übergeordnete Frage, wie moderne Liebe auf Augenhöhe jenseits finanzieller Überlegungen möglich ist—vor allem angesichts der sozioökonomischen Lebenswirklichkeit in Wien um 1900.

IV. Die neue Moral

Im Nachlass Felix Dörmanns in der Wienbibliothek findet sich ein undatiertes Dramenentwurf aus dem Nachlass Dörmanns, der den Titel *Die neue Moral* trägt.⁸ Das unveröffentlichte, siebenseitige Typoskript ist Dörmanns Versuch, die Frage einer neuen Liebesmoral jenseits ökonomischer Prinzipien abschließend zu beantworten.

Protagonistin des Texts ist die junge Jenny. Ihren Eltern zuliebe hat sie einer Verlobung mit einem jungen Beamten eigewilligt, liebt diesen aber nicht. Kurz vor der Hochzeit lernt Jenny einen Dirigenten kennen, der die spießbürgerliche Heirat ironisiert, woraufhin sie beschließt, “das Leben erst kennen[zu] lernen, ehe sie heiratet” (*Die neue Moral* 1). Sie nimmt Reiß aus und flüchtet nach Berlin, wo sie sich “auf eigene Füße stellen” (2) will. Anders als ihre dortige Mitbewohnerin, lässt sich Jenny jedoch nicht von Männern

aushalten und bezahlen, sondern baut sich eine bescheidene Existenz als Zeichnerin in einem Atelier für Kostüm- und Theaterkunst auf. Durch diese Anstellung trifft sie den Dirigenten wieder, mit dem sie ein Liebesverhältnis eingeht, das allerdings nicht offiziell gemacht werden kann und zur ersten großen Enttäuschung bei Jenny führt. Während der anschließenden Phase der Trauer macht Jenny Bekanntschaft mit einem jungen Mann aus großindustriellem Hause, der in Jenny sein "Ideal von einem jungen Mädchen" erkennt und sich in die "unabhängige und freie" Jenny verliebt (4). Er macht Jenny einen Heiratsantrag und informiert seine Eltern darüber, die selbstredend andere Pläne für ihren Sohn vorgesehen hatten und in Jenny lediglich "eine Dirne und nicht das freie moderne Mädchen [sehen], das sie ist" (5). Abhängig von den Eltern schlägt der junge Mann Jenny zunächst vor, eine heimliche Verbindung aufrechtzuerhalten. Nachdem diese den Vorschlag empört zurückweist, überdenkt er die Situation abermals und nimmt sich schließlich die Geliebte zum Vorbild. "Warum soll er nicht können, was Jenny gekonnt? behaltet Eure Fabrik, behaltet Euer Geld, ich stelle mich auf meine eigenen Füße. Fangen wir das Leben von unten an" (6). Das Stück endet mit dem Zusammentreffen der beiden Elternpaare, die nichts voneinander wissend, sich gegenseitig ihr Leid klagen und dabei rasch bemerken, dass es ihre beiden Kinder sind, die zusammengefunden haben, woraufhin sie ein gemeinsames Entschuldigungsschreiben verfassen.

Allein schon die Synopsis legt den Befund nahe, dass Dörmann *Die Neue Moral* sowohl nach heutigen wie damaligen Gesichtspunkten zu kitschig und konstruiert geraten ist, womit er einmal mehr das ihm vorausseilende "Dörmann-Klischee" bedient—eine treffende Formel, die Rudolf Holzer in seinem Nekrolog auf den Autor mit Blick auf dessen gesamtes Oeuvre verwendet. Um dem Text dennoch literaturwissenschaftliche Relevanz beizumessen, versucht dieser Artikel, sowohl Dörmanns Dramenentwurf als auch seine Novellen nicht länger als Einzeltexte zu begreifen, sondern als verdichtete Realisierungen, die einem übergeordneten textuellen Universum entstammen. Innerhalb dieses abstrakten Raumes besteht keine unmittelbare Notwendigkeit, Dörmanns Texte als literarische Meterware irgendwo zwischen Groschenroman und Seifenoper einzuordnen. Stattdessen können sie als mosaikartige Zeugnisse begriffen werden, die in variierenden Konstellationen Haltungen und Strategien das Wien der Jahrhundertwende abbilden.

Neben mitunter naturalistischen Schilderungen der kärglichen Lebensverhältnisse der alleinstehenden Jenny verhandelt Dörmann in

der *Neuen Moral* einmal mehr die Schwierigkeit moderner Liebe, versucht sich aber in diesem Text an einer Lösung. Während die traditionalistische Elterngeneration erfolgreiche Liebesbeziehungen nach ökonomischen Kriterien bewertet und außereheliche Verhältnisse mit Prostitution gleichsetzt, nimmt Jenny die Rolle der Überwinderin ein. Den Eltern des Geliebten macht sie ihre Position unmissverständlich klar, nachdem diese versuchen, sie aus der Beziehung herauszukaufen: "Ich war bereit, Ihren Sohn zu heiraten, weil ich ihn schätze und liebe, aber nicht, um mich zu versorgen, denn das habe ich nicht nötig" (6). Die Aufrichtigkeit, mit der Jenny liebt, hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits auf den Sohn übertragen. Hadert dieser zunächst noch mit der Liebesbeziehung Jennys mit dem Dirigenten, begreift er durch Anschauung, "dass sie, unabhängig und frei wie sie ist, keinem Menschen Rechenschaft schuldet, das volle Recht hatte, zu lieben und zu handeln, wie sie wollte" (5). Dörmann inszeniert Jenny als moderne Iphigenie der Liebe, die er eine neue Liebesmoral jenseits traditioneller Rollenbilder und finanzieller Kalküle vorleben lässt. Gleichzeitig spart er nicht mit kitschigen Versatzstücken, um dem Publikum nicht ein "verteufelt humanes" (Goethe an Schiller, 19. Januar 1802), sondern ein rührseliges Stück anzubieten. Genau wie Dörmanns Novellen ist *Die neue Moral* damit zwar kein per se feministischer Text, gleichwohl positioniert sich Dörmann mit seinen Texten im zeitgenössischen Geschlechterdiskurs auf der Seite der Frauenbewegung. Als aktive und selbstbestimmte Frau porträtiert Dörmann mit Jenny den Gegenentwurf zur "vollkommen passiven" (Mutter-) Rolle, die Otto Weininger in seiner frauenverachtenden, aber diskursprägenden Monographie *Geschlecht und Charakter* für die Frau vorsieht (354). In seinen Novellen verfasst er Pointen auf Kosten der Haltungen von "Rückwärtsglaubenden" und "Herrenrechtlern" und teilt damit indirekt die Einschätzung der Feministin Hedwig Dohms, deren Männertypologie für Meisel-Heß und die Frauenbewegung in Wien eine feste Bezugsgröße war (*Die Antifeministen*, 5; Ichenhäuser, "Literatur zur Frauenfrage"). Während für die Frauenbewegung jedoch der Erwerb kulturellen Kapitals durch Frauenwahlrecht und Frauenstudium Priorität hatte, thematisiert Dörmann vor allem die Frage ökonomischer Unabhängigkeit. Die Überwindung der finanziellen Abhängigkeit der Frau vom Mann ist dabei nur indirekt ethisch motiviert, nämlich durch Dörmanns Suche nach einer neuen Liebesmoral, die das zentrale Motiv seiner Novellen ist.

Während Dörmann in seinen Texten versucht, eine Welt zu entwerfen,

in der Liebe jenseits des finanziellen Kalküls möglich ist, sowie mit den Wirkmechanismen der ökonomisierten Moderne spielt und diese nicht zuletzt ironisiert, ist seine Novellenproduktion selber das Resultat wirtschaftlicher Ratio. Zeitlebens orientiert sich Dörmann stark am vermeintlichen "Publicumsgeschmack" und nimmt auf diese Weise sowohl die Rolle des Autors wie die des Händlers ein. Damit wird er zum Typus des "Akrobaten" auf dem literarischen Markt, wie Hermann Bahr es in seinem gleichnamigen Essay beschreibt, dem es weniger darum geht, "dass das Werke schön und gut sei und Heil unter die Menschen bringen könne, sondern es geht [ihm] bloß noch um verpaffende Schlager" ("Akrobaten" 21; vgl. Le Trionnaire-Bolterauer 74). In seinem *Tagebuch* finden sich darüber hinaus weitere Passagen zur literarischen Markttauglichkeit, in denen Bahr Überlegungen zu Nachfrage, Mode und Vermarktung anstellt (164). Mit eben dieser Akrobatenmentalität legt sich Dörmann, der auf den Verkauf seiner Texte angewiesen war,⁹ einen flexiblen Schreibstil zu und setzt dabei auf Gattungen wie Stoffe, die Konjunktur haben und beim Wiener Publikum en vogue sind. Dass er auf das Sinken der Verkaufszahlen seiner Lyrikbände, gepaart mit allgemeinen Abnutzungserscheinungen seiner im Akkordtakt produzierten Gedichte, damit reagiert, ab Mitte der 1890er Jahre Prosa- und Dramentexte zu verfassen, ist also nur konsequent, erschließt er sich so doch einen neuen Absatzmarkt, nachdem der alte eingebrochen war.

Genau wie seinen Novellen mangelt es Dörmanns Dramen jedoch an Balance zwischen sozialkritischen Beobachtungen und anzüglich-seichem Jargon, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass er beim Verfassen stets zwei unterschiedliche Rezipientengruppen adressierte: Zum einen das Publikum der Vorstadttheater, das mit eher einfachen Pointen bei Laune gehalten werden wollte, sowie zum anderen die Burgtheaterbesucher, die nach geistreicher und origineller Unterhaltung suchten. Heraus kommt ein "naturalistischer Schreiber schlüpfriger Komödien" (Schneider 161), der sein lyrisches Erfolgsrezept freizügiger Verse unter Einbeziehung des Milieus der Wiener Vorstädte auf andere Gattungen übertragen will. Während ihm mit *Ledige Leute* sein erstes Stück dieser Art gelingt, das im Fahrwasser von Schnitzlers *Liebelei* bei Publikum und Kritik auf Wohlwollen stößt, entlarvt vor allem die Kritik bald die stets gleiche Machart seiner Texte. So schreibt der Schriftsteller und Journalist Ludwig Hirschfeld in einer Rückschau auf Dörmanns Werk angesichts der Premiere des Lustspiels *Der Mann der nicht nein sagen kann* daher, dass Dörmanns ganzer "Ehrgeiz darin bestand,

dem jeweiligen Tagesgeschmack zu entsprechen. Ein bisschen satirisch bedeutsam tuende, aber im Grunde doch eindeutige Erotik, ein bisschen Situationsschwank und sehr viel Jargon. Also eine hinreichend stilllose Mischung, die alle erdenklichen Anteile eines zeitgemäßen Lustspiels enthält". Obwohl es dem Stück an feinem Lustspielgeist mangle, findet Hirschfeld jedoch auch anerkennende Worte für Dörmanns "nicht gerade wählerischen, aber bühnensicheren Witz" und resümiert angesichts der positiven Zuschauerreaktion: "offenbar muß heutzutage ein Lustspiel so beschaffen sein, um Erfolg zu haben" ("Renaissancebühne" 9).

V. Schluss

Dass es Dörmann in erster Linie um die Maximierung der Verkaufszahlen ging und die sozialkritischen Passagen seiner Texte eher Nebenprodukte seiner Schreibearbeit sind, zeigt auch der Skandal um die Verleihung des Bauernfeldpreises im Jahr 1901. Felix Dörmann hatte die Auszeichnung, die ob Ermangelung eines Bewerbungsverfahrens nur für bereits publizierte Texte vergeben wurde, für sein Versdrama *Der Herr von Abadessa* erhalten, obwohl der Text weder in gebundener Form erhältlich gewesen, noch das Stück zuvor irgendwo zur Aufführung gekommen war. Karl Kraus beschuldigt Dörmann daraufhin nicht nur der Cliqueswirtschaft, um das Stück überhaupt in den Kreis berücksichtigter Texte zu manövrieren. Er empört sich darüber hinaus, dass Dörmann mit seiner Herauszögerung den Bauernfeldpreis als "eine kostenlose Annonce" missbrauche, "um den Herrn von Abadessa schon mit der Schleifeninschrift 'mit dem Bauernfeldpreis gekrönt' auf die Welt kommen zu lassen" (*Die Fackel* 87:23). Dörmanns Vermarktungsstrategie beweist dabei einmal mehr seine generelle "Begabung zum Plakat" (Bahr, *Tagebuch* 165)—gleichzeitig macht er sich durch das plakative Herstellungsverfahren seiner Novellenproduktion tatsächlich schuldig, als Zulieferer einer "mercantilen Meinungspressen" zu fungieren (*Die Fackel* 115:4). Seine Novellen sind daher nicht nur aufgrund ihrer kitschig-moralischen Mischung in ihrer Glaubwürdigkeit problematisch, sondern bereits in ihrer Entstehung korrumpiert. Während das Genre der Operette ihm diese Haltung verzeihen und er sich als Pionier der silbernen Ära der Operette einen Namen machen sollte (vgl. Mitterer), erreichte Dörmann als Literaturarbeiter mit seiner Poetik der Ökonomie, der es an theoretischer und ästhetischer Komplexität mangelte, nie den Status eines Novellisten kanonischen Ranges.

Ich folge ja nicht 'ungestümen Trieben',
 Nicht 'dunkler Sehnsucht', die den Sinn bethört;
 Nur aus Gewohnheit pfleg ich noch zu lieben—
 Und weil die Liebe zum Beruf gehört.

(*Gelächter* 32)

Robert Roessler is a PhD candidate in Germanic Languages and Literatures at Harvard University. He received both his BA and MA degrees in German Literature from the University of Vienna, where he has also been a research assistant at the Ludwig Boltzmann Institute for the History and Theory of Biography between 2011 and 2015. Benefiting from the Jung-Wien expertise of the institute, he wrote his master's thesis on Richard Beer-Hofmann's *Tod Georgs*. His dissertation project is titled *Die poetische Struktur des Unbewussten* and examines the "Verdichtung" of the psychological vocabulary in the long nineteenth century. He has published various articles in the context of Viennese Modernism. Another article on the connection between literature and architecture in Beer-Hofmann's works is forthcoming this year.

Anmerkungen

1. An dieser Stelle sei nochmal explizit auf das Narrativ des Augenblicklichen hingewiesen, das für die Autoren Jung-Wiens von zentraler Bedeutung war. Als phänomenologische Referenz war ihnen der Begriff des Augenblicks Ausgangspunkt sowohl erkenntnistheoretischer als auch ästhetischer Überlegungen. Besonders beispielhaft zeigt sich dies in einer Notiz Hugo von Hofmannsthals, in der er festhält: "Wir haben kein Bewusstsein über den Augenblick hinaus" (Hofmannsthal 333). Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Einfluss Ernst Machs auf das Denken der Jung-Wiener, denen seine *Analyse der Empfindungen* als erkenntnistheoretisches Referenzwerk galt—siehe diesbezüglich auch Kommentar 3.

2. Als Buchausgabe 1892 erschienen, datiert auf 1893, erstaufgeführt 1912.

3. Der Ausspruch "Das Ich ist unrettbar" geht ursprünglich auf Ernst Mach zurück (18). Dieser hatte in seiner *Analyse der Empfindungen* argumentiert, dass die "grosse Kluft" (13) zwischen physikalisch erfahrbarer und psychologisch empfindbarer Welt nicht existiere und daraus schrittweise abgeleitete, dass das Ich nur eine in einem Körper konzentrierte Ansammlung von Elementen sei: "Die Elemente bilden das Ich" (17). In seinem Essay "Das unrettbare Ich" knüpft Hermann Bahr an diese Überlegungen Machs an.

4. Sarah Grand (1854–1943) trug bis 1893 ihren Geburtsname Frances Elizabeth Bellenden Clarke, ehe sie sich offiziell umbenannte. Ouida war das Pseudonym der englischen Schriftstellerin Marie Louise de la Ramée (1839–1908).

5. Marie Bashkirtseff ist eine von sechs Frauen, die Laura Marholm in ihrem *Buch der Frauen* (1894) porträtiert. Das *Tagebuch der Marie Bashkirtseff* (1887) gilt ihr dabei als Referenzwerk und “Fundgrube zur Psychologie des jungen Mädchens”. Da um die Jahrhundertwende zahlreiche Schreibweisen für den Familiennamen kursieren, bleibt offen, ob Dörmann hier bewusst mit dem Namen spielt und damit womöglich andeutet, dass es Mella weniger um den Inhalt des Buches als vielmehr um das Besitzen eines Symbolgegenstandes geht. Dies würde erklären, wieso Mellas feministischer Ausflug schlussendlich nur von kurzer Dauer ist.

6. Die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen kulturellem und ökonomischem Kapital folgt der Terminologie Pierre Bourdieus, wie er sie in seinem Aufsatz “Ökonomisches Kapital—Kulturelles Kapital—Soziales Kapital” dargelegt hat.

7. Stattdessen stellt sie in weiterer Folge rassehygienische Implikationen in den Vordergrund. So seien lieblose und kaltherzige Frauen angesichts des männlichen Eroberer-Triebs im Vorteil auf dem Liebesmarkt, was der Rasse Mensch gleich in doppelter Hinsicht schade. Zum einen seien diese Frauen ihrer Ansicht nach die schlechteren Mütter und zum anderen seien sie nicht in der Lage, den Mann sexuell zu befriedigen, was diesen in die Arme von Prostituierten treibe, was wiederum die Wahrscheinlichkeit auf Geschlechtskrankheiten in der Familie erhöhe (Meisel-Heß 1909).

8. Die Datierung des mit *Die Neue Moral* betitelten Typoskripts ist schwer möglich. Lediglich die Tatsache, dass es sich nicht länger um ein Manuskript handelt, gibt Hinweise darauf, dass der Text frühestens 1902 entstanden ist, denn bis dahin finden sich ausschließlich Manuskripte im Teilnachlass.

9. So heißt es in der *Zeit* im Anschluss an die Verleihung des Bauernfeldpreises an Felix Dörmann für dessen Versdrama *Der Herr von Abadessa*, dass Dörmann nicht nur ein “entschiedenes dramatisches Talent” ist, sondern dass dieser auch “das Geld brauchen kann” (zit. nach Schneider 247).

Zitierte Werke

Adler, Alfred. *Über den nervösen Charakter. Grundzüge einer vergleichenden Individual-Psychologie und Psychotherapie*. J. F. Bergmann, 1912.

Bahr, Hermann. “Akrobatat”. *Die Überwindung des Naturalismus*, E. Pierson’s Verlag, 1891, S. 17–22.

———. “Das Unrettbare Ich”. *Dialog vom Tragischen*. S. Fischer, 1904, S. 79–114.

———. *Tagebuch*. Paul Cassirer, 1909.

Bashkirtseff, Marie. *Journal de Marie Bashkirtseff, avec un portrait*. Hrsg. von André Theuriet. 2 Bde. G. Charpentier et Cie, 1887. (Dt. Übersetzung Lothar Schmidt, Verlag von L. Frankenstein, 1897.)

- Beer-Hofmann. *Novellen*. Große Richard Beer-Hofmann-Ausgabe in sechs Bänden, Bd. 3, Hrsg. von Günter Helmes, Michael M. Schardt u. Andreas Thomasberger, Igel Verlag Literatur, 1993.
- Bourdieu, Pierre. "Ökonomisches Kapital—Kulturelles Kapital—Soziales Kapital. Die verborgenen Mechanismen der Macht". *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. VSA, 1992.
- Crüwell, G. A. Sarah Grand. *Neue Freie Presse*, Feuilleton, 19. Juli 1898, S. 1–3.
- "Die Ideale Frau". *Neues Wiener Journal*, 11. Nov. 1897, S. 1–2.
- "Die moderne Frau". *Die Presse*, 20. Okt. 1896, S. 5.
- Dohm, Hedwig. *Die Antifeministen. Ein Buch der Verteidigung*. Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1902.
- Dörmann, Felix. *Neurotica*. E. Pierson's Verlag, 1891.
- . *Sensationen*. Verlag Leopold Weiss, 1892.
- . *Gelächter*. E. Pierson's Verlag, 1895.
- . *Warum der schöne Fritz verstimmt war*. Wiener Verlag, 1900.
- . *Das Unverzeihliche*. Bard, Marquardt & Co., 1904.
- . *Der köstliche Rudi und andere Geschichten*. Verlag Paul Knepler, 1906.
- . *Alle guten Dinge*. Wiener Verlag, 1906.
- . *Die neue Moral*. TS. Wienbibliothek im Rathaus. Handschriftensammlung. Teilnachlass Felix Dörmann. ZPH 587, aufgerufen am 15. Juni 2019.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe. Tagebücher und Gespräche*. Bd. 5. *Mit Schiller. Teil II. 1800–1805*, Hrsg. von Volker C. Dörr und Norbert Oellers, Deutscher Klassiker Verlag, 1999.
- Gold, Alfred. "Felix Dörmann". *Die Zeit*, Nr. 108, 24. Okt. 1896, S. 62.
- . "Felix Dörmann: Gelächter". *Die Zeit*, Nr. 47, 24. Aug. 1895, S. 125.
- Heindl, Waltraud. "Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne". *Die Frau der Wiener Moderne*, Hrsg. von Lisa Fischer und Emil Brix, Verlag für Geschichte und Politik, 1997, S. 21–33.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Aufzeichnungen aus dem Nachlass". *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 10, *Reden und Aufsätze III (1925–1929)*, Hrsg. von Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Fischer, 1979, S. 311–594.
- Holzer, Rudolf. "Felix Dörmann". *Wiener Zeitung*, 28. Okt. 1928, S. 9.
- Ichenhäuser, Eliza. "Literatur zur Frauenfrage". *Neue Freie Presse*. 14. Juni 1903, S. 39–41.
- Kernmayer, Hildegard. *Judentum im Wiener Feuilleton (1848–1903). Exemplarische Untersuchungen zum literaturästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*. Niemeyer, 1998.
- Kraus, Karl. "Die demolirte Literatur". *Wiener Rundschau*, Bd. 1, Nr. 4, 1. Jan. 1897, S. 153–57.
- . *Die Fackel*. 1977. 12 Bände.
- Le Trionnaire-Bolterauer. "Formen und Variationen literarischer Selbsterkenntnis. Essay, Kritik und Feuilleton im Jungen Wien". *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne*, Hrsg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer u. David Österle, De Gruyter, 2017, S. 68–83.

- Mach, Ernst. *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Verlag Gustav Fischer, 1886.
- Marholm, Laura. *Das Buch der Frauen. Zeitpsychologische Porträts*, Albert Langen, 1894.
- Meisel-Heß, Grete. *Weiberhass und Weiberverachtung. Eine Erwiderung auf die in Dr. Otto Weiningers Buche "Geschlecht und Charakter" geäußerten Anschauungen über "Die Frau und ihre Frage"*. Die Wage, 1904
- . *Die sexuelle Krise. Eine sozialpsychologische Untersuchung*. Eugen Diederichs, 1909.
- Mitterer, Cornelius. "Felix Dörmann und das musikalische Unterhaltungstheater der Moderne. Mit einem Verzeichnis seiner Libretti". *Journal of Austrian Studies*, Bd. 54, Nr. 2, 2021.
- "Renaissancebühne". *Neue Freie Presse*, 31. März 1922, S. 9.
- Rieken, Bernd. "Die Individualpsychologie Alfred Adlers und ihre Bedeutung für die Erzählforschung". *Fabula*, Bd. 45, 2004, S. 1–32.
- Roessler, Robert. "Vom Dandytum zum Judentum. Biographische und werkästhetische Entwicklungen bei Richard Beer-Hofmann". *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne*, Hrsg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer u. David Österle, De Gruyter, 2017.
- Schneider, Helmut. *Felix Dörmann. Eine Monographie*. VWGÖ, 1991.
- Schnitzler, Arthur. *Anatol. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Evelyn Polt-Heinz u. Isabella Schwentner unter Mitarbeit von Gerhard Hubmann, De Gruyter, 2012.
- . *Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth, Gerhard Hubmann u. Isabella Schwentner. De Gruyter, 2014.
- . *Tagebuch: 1879–1892*. Hrsg. von Werner Welzig, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1987.
- Schorske, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. Vintage, 1979.
- Simmel, Georg. *Philosophie des Geldes*. Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 6, Hrsg. von David P. Frisby u. Klaus Christian Köhnke, Suhrkamp, 1989.
- . "Die Großstädte und das Geistesleben". In *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 7, Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt u. Otthein Rammstedt. Suhrkamp, 1995.
- Urbach, Reinhard. *Schnitzler-Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und Dramatischen Werken*. Winkler Verlag, 1974.
- Vaihinger, Hans. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktion der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Verlag Reuther & Reichard, 1911.
- "Vom Berliner Frauen-Congress". *Die Presse*, 24. Sept. 1896, S. 14.
- W. "Ein Neues Buch über die Liebe." *Neue Freie Presse*, 14. Dez. 1890, S. 1–2
- Walden, Bruno. "Literatur". *Wiener Zeitung*, Feuilleton, 9. April 1900, S. 2.
- Wagner, Nike. *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Suhrkamp, 1987.
- Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Mohr, 1972.
- Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wilhelm Braumüller, 1903.
- Weiß, August. "Sarah Grand". *Die Presse*, Feuilleton, 8. Jan. 1895, S. 1–3.

Felix Dörmann und das musikalische Unterhaltungstheater der Moderne

Mit einem Verzeichnis seiner Libretti

Cornelius Mitterer

I. Libretto zwischen Hoch- und Populärkultur

Das Ziel des Beitrags ist es, Felix Dörmanns Librettoschaffen im Kontext der Wiener Moderne, insbesondere im Rahmen der zur Jahrhundertwende sich intensivierenden Debatten um die Ausrichtung des Theaters zwischen Hochkultur und Populärkultur zu verorten (Horak 22).

Dörmanns Libretti lassen sich überwiegend der sogenannten Salonoperette der "silbernen Ära" zurechnen (Frey 19), dem ersten modernen "Massenmedium" (Csáky 38). Aufgrund von konkurrenzbedingtem Zeitdruck und wegen des Fokus auf die Vermarktbarkeit brachte die Salonoperette mitunter auch Werke minderer Qualität hervor und stieß in intellektuellen Kreisen rasch auf Kritik. Allerdings prägte sie die Wiener Unterhaltungskultur bis zum endgültigen Durchbruch des Kinos nach dem Ersten Weltkrieg und verschwand erst in den 1920er Jahren sukzessive von der Bildfläche (Zimmerschied 32), nicht ohne jedoch ein Erbe hinterlassen zu haben, das bis heute in Musicals und Musikfilmen nachwirkt.

Wie viele andere Librettisten bediente sich auch Dörmann eines festen Registers aus stehenden Typen, überlieferten Motiven und beliebten Themen, die einer bis auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Wiener Komödien- bzw. komischen Opern-Tradition verpflichtet waren. Seine Stücke reflektierten ebenso künstlerische Impulse des modernen Theaters wie gesellschaftliche Problemlagen der Gegenwart, so die auf Csáky (38) und Rác (73) basierende These der vorliegenden Ausführungen.

Bevor dies im Analyseteil anhand der exemplarisch ausgewählten Operetten *Ein Walzertraum* (1907), *Majestät Mimi* (1911) und *Jazz mit Liebe* (1928) dargelegt wird, soll die Situation des Wiener Theaterbetriebs im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts beleuchtet werden. Das populärkulturell ausgerichtete Unterhaltungstheater, das nicht nur Teil des Vorstadtbühnen-, sondern auch des Burgtheater-Repertoires war, rückte in den vergangenen Jahren zunehmend in den Forschungsfokus einer kulturwissenschaftlich fundierten Theater- und Literaturwissenschaft (Linhardt, sowie Quissek). Demgegenüber ist die werkästhetische Erforschung Felix Dörmanns, mit Ausnahme ein paar weniger Arbeiten (Schneider; Mattl), nach wie vor ein Desiderat. Der vorliegende Beitrag möchte dem ein Stück weit Rechnung tragen und mit Blick auf Dörmanns Tätigkeit als Librettist zu weiterführenden Untersuchungen anregen, die über den "konventionalisierten Kanon hochkultureller Werke" hinausgehen (Mattl 99).

II. Zur Situation des Unterhaltungstheaters um 1900

Um die Jahrhundertwende nahmen die öffentlich geführten Debatten über das sogenannte Unterhaltungstheater zu und kulminierten in einer Vielzahl an publizistischen Beiträgen, die in Fachzeitschriften und Verbandsorganen ebenso ihren Niederschlag fanden wie in der allgemeinen Tagespresse (Linhardt 11).

Man muss sich den Stellenwert der Zeitungen und Zeitschriften in diesen Jahren als federführende Medien der Meinungsbildung für eine breite Schicht vor Augen führen, um die Tragweite der Diskussion ermessen zu können, die in Form von Essays, Kommentaren, offenen Briefen und Rundfragen geführt wurde. Ein Großteil der kulturellen Kommunikation spielte sich um 1900 zwischen den sich gegenseitig beeinflussenden Institutionen Theater, Presse und Kaffeehaus ab (Timms 59).

Die sich gegenüberstehenden Befürworter und Gegner des Unterhaltungstheaters, darunter Regisseure, Autoren, Theaterdirektoren, Dramaturgen, Wissenschaftler und Journalisten, an vorderster Front aber Komponisten und Librettisten, diskutierten nicht nur den ästhetischen Wert der Aufführungen (Linhardt 13). Theaterakteure wie Adam Müller-Guttenbrunn nutzten die Debatten auch für kulturkritische Äußerungen oder nationalistische Bekenntnisse; in *Wien war eine Theaterstadt* diffamierte Müller-Guttenbrunn die Operette als belanglosen, die deutschsprachige

Singspielkultur zersetzenden Import aus Paris (6). Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das erste Drittel des 20. Jahrhunderts theaterhistorisch betrachtet zwar als Epoche der “Avantgarde” bezeichnet wird (vgl. Fischer-Lichte), die mit ihr parallel gesetzte Abkehr vom Alten aber nicht ohne den internationalen Kulturtransfer bei gleichzeitigem Rückgriff auf eine langjährige Theatertradition zu denken ist.

In Wien beeinflussten neben den beiden k. u. k. Hofbühnen vor allem die drei zwischen 1781 und 1801 erbauten, kommerziell geführten Vorstadttheater das Dramenschaffen der um 1900 tätigen Dichter nachhaltig.¹ Die theatertheoretischen Überlegungen und literarischen Umsetzungen von Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Felix Salten und nicht zuletzt auch von Felix Dörmann beruhten maßgeblich auf Impulsen des Wiener Unterhaltungstheaters. Dass für die Jung-Wiener—mehr oder weniger offensichtlich—im Burgtheater das eigentliche Karriereziel lag (Schneider 159; Österle 117), war nur konsequent, denn die prestigeträchtigste Bühne der Stadt verschloss sich keineswegs den leichter zugänglichen, publikumswirksamen Lustspielen und Konversationsstücken.

III. Thomas Manns Sicht auf das Unterhaltungstheater um 1900

Dieser Umstand verleitete Thomas Mann zu einer kritischen Spitze gegen das Burgtheater. In seiner 1907 publizierten Antwort auf die von der deutschen Monatszeitschrift *Nord und Süd* initiierten Rundfrage zur Wirkung des Theaters, die sich zum längsten bis dahin veröffentlichten Essay Manns auswuchs und den Titel “Versuch über das Theater” trägt, moniert er:

Die größten Bühnen, mit ehrwürdiger theatralischer Tradition, sind auch heute noch unliterarisch und werden es immer bleiben. In Wien klagen die Zeitungsschreiber, “daß das Burgtheater die wertvollen modernen Dichter fast nie zu Wort kommen lasse”. “Dahin”, klagen sie, “mußte es mit dieser vornehmsten deutschen Bühne kommen, daß ihr Repertoire aus platten Lustspielen und rohen Kolportagestücken besteht!” Man antwortet ihnen in trockenem Tone, daß das Burgtheater [. . .] “zwar Jahrzehnte hindurch die erste deutsche Bühne war,—aber niemals in bezug auf die Stücke, sondern immer nur in bezug auf die Schauspieler”. (“Versuch über das Theater” (I) 148)

Dieser Essay wirft ein erhellendes Licht auf dramenästhetische und sozioökonomische Überlegungen, aus denen etwa auch Felix Dörmanns Theaterarbeit resultierte. Thomas Mann unterscheidet in seinem "Versuch" zwischen *Drama mit literarischem Anspruch*, das nicht aufgeführt werden müsse und seine eigentliche Wirkung als Lesedrama entfalte, und *Theaterstück*, worunter der Romancier die unterhaltungszentrierte Umsetzung im Bühnenraum versteht. "Das moderne Bühnenstück darf ja nicht eigentlich bühnenfähig sein; eine süblime Untauglichkeit muß es als Dichterwerk kennzeichnen" ("Versuch über das Theater" (I) 147).

Im weiteren Verlauf seiner Argumentation konkretisiert Mann diesen Gedanken mit Blick auf die Operette: "Das 'Buch' verhält sich zur 'Aufführung' schlechterdings nicht, wie die Partitur zur Symphonie, sondern vielmehr wie das Libretto zur Oper. Die 'Aufführung' ist das Kunstwerk, der Text ist nur eine Unterlage. Es ist das Kennzeichen jedes rechten Theaterstücks, daß man es nicht lesen kann,—so wenig wie ein Opernlibretto" (144).

Thomas Mann geht es in diesem Essay—abgesehen von Richard Wagners Einfluss auf das Theater—ebenso um die Frage nach der gesellschaftlichen Dimension und medial verwerteten Rezeption von Theaterstücken, die beide eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem Text verhindern würden: "Das Theater ist in weit handgreiflicherem Sinne als die übrigen Kunstarten eine gesellschaftliche Angelegenheit, und eine prompte journalistische Berichterstattung über die theatralischen Ereignisse der Saison ist in der Ordnung" (125). An diesen Gedanken anknüpfend reflektiert Mann: "Ich verstehe mehr und mehr, daß alles, was ich gegen das Theater einzuwenden habe, sich auf seine wesentliche Sinnlichkeit zurückführen läßt: es ist nicht zuletzt das Sinnlich-Gesellschaftliche der theatralischen *Öffentlichkeit*, was mich abgeneigt macht, was ich verachte" (142).

Die biographische Motivation des Essays wird hier deutlich; seine Entstehung entsprang einerseits Manns Bedürfnis, der "Empfindung des künstlerischen Misslingens" (Mann, "Versuch über das Theater" (I) 179) produktiv entgegenzutreten. Mit dem Abschluss des in die florentinische Renaissance versetzten Dreiakters *Fiorenza* (ED 1906/UA 1907) hatte zugleich ein Gefühl des künstlerischen Scheiterns an der Gattung Drama eingesetzt. Dieses verstärkte sich im Anschluss an die Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus, die weitestgehend negative Resonanz fand (Mann, *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe* 88–130). Andererseits offenbart "Der Versuch über das Theater" eine gewisse Ratlosigkeit gegenüber der Diskrepanz zwischen

ästhetischen Positionen des modernen Theaters und dem Anliegen, Stücke zu schreiben, die durchaus ein größeres Publikum ansprechen sollten. Thomas Mann versuchte sich ohne Erfolg an dieser doppelten Optik im Theater und wagte sich nach *Fiorenza* nicht mehr an die dramatische Gattung.

Der Jahreswechsel 1905/06 markiert in diesem Zusammenhang einen ästhetischen wie vermarktungsstrategischen Wendepunkt für das musikalische Unterhaltungstheater. Mit der Uraufführung von Franz Léhars *Die lustige Witwe* am Theater an der Wien (30. Dezember 1905) setzte Felix Salten die Geburt einer "neuen Operette" fest. Die "neue Operette" entstand in Tradition der komischen Oper, zeichnete sich durch Lokalkolorit aus und war "ein Alternativmodell, ein in Sujet wie musikalischem Duktus internationalisiertes, den mitteleuropäischen Raum und den transatlantischen Austausch gleichermaßen nutzendes *Unterhaltungstheater der Moderne*" (Linhardt 14).

IV. Dörmann als Librettist

Von dem ästhetischen Potential und den ökonomischen Möglichkeiten dieses globalisierten Unterhaltungstheaters profitierte bekanntlich Hugo von Hofmannsthal durch seine kongeniale Zusammenarbeit mit dem Komponisten Richard Strauss (Nieberle 246). Ein Jahr vor der Erstaufführung von *Elektra* (1908) feierte bereits die von Felix Dörmann gemeinsam mit dem Librettisten Leopold Jacobson verfasste und von Oscar Straus vertonte Operette *Ein Walzertraum* Premiere. Das Stück wurde am 2. März 1907 am Wiener Carltheater uraufgeführt und avancierte zu einem der beliebtesten Werke dieses Genres (Schneider 161). Neben Léhars *Die lustige Witwe* und Leo Falls *Der fidele Bauer* (1907) gehörte *Ein Walzertraum* zu den erfolgreichsten Operetten der silbernen Ära (Schneider 303). Doch auch die Aufführungsrechte weniger berühmter Produktionen aus Dörmanns Feder wurden an Bühnen außerhalb Österreichs verkauft; die Operette *Bub oder Mädels?* (1908) gelangte etwa bis nach Dresden, Hamburg, Breslau, Budapest und fand sogar in London und New York Anklang, wie das *Illustrierte Österreichische Journal* am 20. November 1908 zu berichten weiß (4).

Dörmanns auf den neuesten Schrei ausgerichtete künstlerische Produktivität und sein unternehmerischer Spürsinn haben sich fast schon zum ironischen Topos der Moderne-Forschung verselbständigt, und sie sind mit Blick auf seine umgehende, fließbandgleiche Beteiligung an der

neuen Operette augenscheinlich. Wie die anderen Jung-Wiener suchte auch Dörmann seit dem Ende der 1890er Jahre nach öffentlichkeitswirksamen Ausdrucksmitteln (Lorenz 48, 69). Früher noch als Schnitzler und Hofmannsthal interessierte er sich für das Kino, doch der Ausflug ins Filmgeschäft, der einmal mehr für seinen ausgeprägten Instinkt für das Kommende spricht, blieb Episode. Die meisten seiner Werke verfasste Dörmann letztlich für die Bühne, den Großteil darunter in Form von Libretti, mit denen er seinen Lebensunterhalt verdiente.

Helmut Schneider unterteilt Dörmanns dramatisches Wirken in drei Phasen und fällt dabei ein Qualitätsurteil: er habe sich vom "dekadenten Schicksalsdramatiker über den naturalistischen Schreiber schlüpfriger Komödien hin zum handwerklich immer schlechter werdenden Operettenlibrettisten" entwickelt (161). Dörmanns in aller Regel tatsächlich sehr schematisch durchkomponierten Stücke sind auf die Unterhaltung, vor allem auf den Lachmoment hin ausgerichtet. Aus vermarktungsstrategischen Gründen sollten schon die Titel durch eine Verbindung von Witz und Erotik hervorstechen, wie etwa die Operettenexposés *Das Millionengirl*, *Der eiserne Prinz* oder *Weiberschiff* zeigen. Weitere, von Dörmann oder in Koproduktion mit anderen Dichtern verfasste Libretti sind am Ende des Beitrags in alphabetischer Reihenfolge gelistet, da das Datum der Veröffentlichung oder Uraufführung nicht immer nachgewiesen werden konnte. Dörmann schrieb zwischen 1907 und seinem Todesjahr 1928, also in etwas mehr als zwei Jahrzehnten, mindestens 27 Libretti.

Um einen tieferen Einblick in die Texte zu gewinnen, werden nun einige, für Dörmann bezeichnende poetologische Ausstattungselemente sowie formaldramaturgische Strukturierungsmerkmale und Themen einer näheren Untersuchung unterzogen. Zu diesem Zweck stehen in Anlehnung an Quissek sechs Aspekte im Zentrum. Die dramenästhetische Umsetzung als Bühneninszenierung findet im Analyseteil ebenso wenig Berücksichtigung wie die musikalische Gestaltung.

Zur poetologischen Kategorie zählen *Traum*, *Selbstreflexivität* und *Verkleidung* (1–3); die typologische *Figurenzeichnung* wird unter formaldramaturgischen Gesichtspunkten analysiert (4) und abschließend stehen *Fortschritt* sowie *Sexualität* als zentrale Librettithemen im Untersuchungsfokus (5 und 6). Diese hier exemplarisch angeführten Aspekte überschneiden sich zum Teil in ein und demselben Werk. Die Liste erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, sondern versteht sich

als Ausgangspunkt für weiterführende Forschungen in einem thematischen Umfeld, das speziell mit Blick auf Dörmann noch weitestgehend unterbelichtet ist.

IV.1 Traum

Der Traum ist für die erste Operette, an der Dörmann als Librettist beteiligt war und die sogleich zum Publikumserfolg avancierte, titelgebend. Es käme einer Überinterpretation gleich, *Ein Walzertraum* mit Sigmund Freuds wenige Jahre zuvor veröffentlichten psychoanalytischen Studien in enge Relation zu setzen, etwa mit der *Traumdeutung* (1900). Dennoch lässt sich die allgegenwärtige Präsenz des Traumes gerade in der künstlerischen Verarbeitung um 1900 nicht leugnen. Der Traum lag sozusagen in der Luft, und sein Auftreten in der Salonoperette steht gewissermaßen für seine zunehmende Salonfähigkeit (Quissek 35).

In Dörmanns Walzerstück ist der Traum weniger der Ausgangspunkt einer zu leistenden Verdichtungs- und Verschiebungsarbeit als vielmehr Auslöser und Kennzeichen für Leutnant Nikis Sehnsucht nach seiner Heimatstadt Wien; damit rückt er bestenfalls als musikalisch begleiteter Tagtraum in die Nähe des Phantasierens. Der Protagonist weilt für die Hochzeit mit Prinzessin Helene im Fürstentum Flausenthurm, doch rasch bemerkt er, dass ihn die von oberflächlichen Zeremonien geprägte neue Lebensweise auf Dauer nicht glücklich machen wird. Im Moment des Haderns vernimmt er vertraute Klänge einer Wiener Damenkapelle, die den Walzertraum initiieren: “Leise, ganz leise / Klingt’s durch den Raum. / Liebliche Weise / Walzertraum. / Süßester Schmerzen / Zärtlicher Chor / Steigt aus dem Herzen / Selig empör” (*Ein Walzertraum* 13).

Später flüchtet sich Niki mit Franzi, Geigerin und Dirigentin der Damenkapelle, in eine weitere von Walzermusik getragene Zukunftsvision, die jedoch ein kurzer Flirt bleibt. *Walzertraum* greift hier die Wunschvorstellung eines bürgerlichen Operettenpublikums auf, das sich mit Niki identifizieren kann und einer seinerzeit gängigen Nostalgie nach dem Aristokratischen frönt (Rácz 74). Dabei klingt ein Wunsch nach der Vereinbarkeit von tendenziell aggressiver militärischer Attitüde und leichter Kunst an.

Etwas unkonventioneller gestaltet sich der Traumeinsatz im gemeinsam mit Alexander Roda Roda verfassten Libretto zu *Majestät Mimi* (1911). Mimi ist eine überschwängliche Frohnatur, der die Männer zu Füßen liegen. Sie

tritt als Tänzerin in einem Pariser Cabaret auf, in dem auch Marko tätig ist. Einst hatte er es zu “Geld und Gut und Renommee” gebracht, aber dieses—man erfährt nicht wie—verloren; nun fühlt sich Marko scheinbar gutaufgehoben im “Geschäft, das nur bei Nacht geht” (5). Doch in einem Stimmungsumschwung werden die Schattenseiten des Betriebs thematisiert, der mehrheitlich “Lumpen” anlocke und—so die Andeutung—am Rande der Prostitution stehe (6).

Ähnlich wie Niki und Franzi sehnen sich Mimi und Marko nach einer besseren, gemeinsamen Zukunft. Mit dem fünften Auftritt erfährt *Majestät Mimi* jedoch eine phantastische Wendung. Marko wird von einem Fürsten und seinem Gefolge, das aus dem antiken Bithynien stammt, aufgefordert, König ihres Landes zu werden. Sie locken mit Reichtümern, worauf er sich schweren Herzens von Mimi trennt. In Bithynien überschlagen sich die grotesken Ereignisse: Zunächst erhält die nachgereiste Mimi per Dekret einen Orden verliehen, der am Knie anzubringen ist; dann tritt Xenia auf, Herrscherin über Bithynien und femme fatale, die allen Männern den Kopf verdreht, selbst aber nur beim Anblick bewaffneter Offiziere schwach wird. Nachdem sich Marko und Mimi in einem Liebesduett, das durch die vielfache Repetition des onomatopoetischen Neologismus “Nischuvanni” einem Wiegenlied gleicht, ihrer Zuneigung versicherten, erscheint die militaristische Xenia und fordert Marko zu einem unmoralischen Segeltörn auf (26). Mimi entscheidet sich indes gegen ihren Geliebten, sie möchte zurück nach Paris und ihr früheres Leben am Cabaret weiterführen (32). Darauf macht Marko Xenia einen Antrag. Am Ende des finalen dritten Aktes stellt sich jedoch heraus, dass alles nur Markos Traum war.

Auch wenn hier der Übergang von der in Paris spielenden Handlungsebene auf den in Bithynien angesiedelten Traum durch das Wiegenlied “Nischuvanni” und den Satz “Das hab’ ich geträumt!” (39) lediglich angedeutet wird,—eine Schlafszene ist nicht ausgewiesen—lassen sich in dieser Sequenz zwei Aspekte identifizieren, die für Freuds *Traumdeutung* zentral sind. Diese betreffen erstens die Fixierung auf eine nicht nur frühkindliche, sondern auch menschheitsgeschichtliche Vergangenheit (201), für die das antike Bithynien steht. Zweitens spielen mit Blick auf die von Freud behandelte “Wunscherfüllung” (141) Reichtum und sexuelle Freizügigkeit eine entscheidende Rolle in Markos Traum. Während er als verarmtes Mitglied eines Cabarets gemeinsam mit Mimi die Vorteile der monogamen Ehe besingt—“die Ehe mit Hochzeit und Myrthen / Ist am Ende

doch die Moral. / Und das Kosen, das Flüstern und Flirten / Ist und bleibt, o pfui! ein Skandal" (7), fördert der Traumzustand verborgene erotische Vorstellungen zutage, die durch Xenias reizvolle Erscheinung für Marko positiv konnotiert sind, für Mimi aber einer fatalistischen Hingabe an die "schäbige" Männerwelt gleichkommen (32). In Anbetracht dieser turbulenten Traumsituation ist Markos rührseliger Schwur, Mimi solle in Zukunft seine Königin sein (39), nicht ganz ernst zu nehmen. Selbstverständlich konnte auch dieses Libretto nicht die bürgerlichen Moral- und Wertvorstellungen der Zeit unterlaufen (Quissek 35), durch den Traumeinsatz werden sie aber einer kritischen Reflexion unterzogen.

IV.2 Selbstreflexivität

Der Traumeinsatz steht für den Metacharakter der Operette, welcher sich anhand von Spiel in Spiel-Situationen oder Illusionsbrüchen zeigt (Quissek 10). In *Majestät Mimi* figuriert der Traum als Vehikel für Markos Wunscherfüllung, er steht für die Verdrängung finanzieller Sorgen und ermöglicht die Flucht in eine freiere Phantasiewelt. Somit verweist er im Subtext auf die selbstreferentielle Funktion der Operette. Politische Aspekte oder soziale Probleme durften auf der Bühne zwar angeschnitten werden, mussten sich aber im Happy End auflösen, um weder die bis 1918 tätige Zensur auf den Plan zu rufen noch das harmoniebedürftige große Publikum abzuschrecken.

Zu den stärksten selbstreflexiven Bezügen in Dörmanns Libretti zählt der Verweis auf die Unterhaltungsindustrie, so auch in *Jazz mit Liebe*. Die dreiaktige Operette, deren Aufführung im *Neuen Wiener Journal* vom 25. Juli 1928 angekündigt (11) und am 22. August 1928 in *Der Tag* (5) als bevorstehende Berliner Uraufführung angezeigt wurde (vermutlich aber nicht aufgeführt wurde), entstand 1928, dem Todesjahr Dörmanns, in Zusammenarbeit mit dem österreichisch-ungarischen Schriftsteller und Journalisten Geza Herczeg. Der Komponist Robert Katscher legte bald nach Dörmanns Tod gemeinsam mit Hans Farkas, Fritz Grünbaum und den Komponisten Peter Kreuder und Erwin Straus eine Revue unter dem Titel *Flirt und Jazz* vor. Diese weicht allerdings inhaltlich deutlich von *Jazz mit Liebe* ab. Katscher musste nach dem sogenannten Anschluss Österreichs aus Wien fliehen und komponierte fortan in Hollywood Filmmusik.

Die Handlung von *Jazz mit Liebe* spielt in einem Nobelhotel in Cannes, wo sich ein junges Geschwisterpaar als Gino Graf Astorri-Pontenuovo

(Bubi) und Komtesse Astorri-Pontenuovo ausgibt (Mädi). Ihr Plan besteht darin, Präsident Xentopulos, den “Generalmanager der International Musical Corporation Buenos Ayres—New-York—Paris”, von Mädis Schauspiel- und Gesangstalent zu überzeugen; er soll in den Vereinigten Staaten einen Musicalstar aus ihr machen. Als die Geschwister nach einem Verkleidungsreigen entlarvt zu sein scheinen (siehe IV.3), entgegnet Mädi trotzig:

Eine Komödiantin bin ich—nichts weiter—die Karriere machen will und Geld verdienen muss und hinaufkommen will—um welchen Preis immer! Ich habe kein Herz, ich habe kein Geld, ich habe nur mein Talent. Aber das könnt ihr mir alle zusammen nicht nehmen. Bonny, das Lied, du weisst schon welches! Sie sollen mich kennen lernen!

Mariman: Na, wenn das kein Operettenfinale ist, dann hat es nie einen Bramer [wohl Julius Brammer, CM] und Grünewald gegeben. (70)

Aufgrund ihres gelungenen Auftritts gibt Xentopulos Mädi einen Vertrag, den sie trotzig unterschreibt, weil sie offenbar keinen anderen Weg sieht, ihrem Milieu zu entkommen. Am Ende des zweiten Aktes bleibt unklar, ob die ganze Sache nur eine zwischen Mädi und Xentopulos arrangierte Inszenierung, eine Art wirklichkeitsnahe Generalprobe war, um ihre schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, oder ein spontaner Gefühlsausbruch.

Mimi und Marko, die Protagonisten von *Majestät Mimi*, sind—wie bereits dargelegt—ebenfalls im Unterhaltungsbereich tätig; sie wirken einerseits fasziniert von den Spielräumen, die der unkonventionelle Rahmen des Pariser Cabarets ihnen offenbart. Die Illusion, Mimi sei—zumindest in ihrem kleinen Kosmos—tatsächlich eine Majestät, berauscht sie, und auch Marko flüchtet sich in diese Parallelwelt des Amüsierbetriebs, in der es stets lustig zuzugehen scheint. Er berichtet kurz aus seinem Leben; aufgrund von Geldsorgen und weil ihm sein bürgerlich-respektabler Status abhandengekommen sei, habe er sich für eine Anstellung im Nachtlokal entschieden: “Welcher Schreck, alles weg. / Da kam mir die Idee, / Geh’r doch zum Cabaret” (*Majestät Mimi* 5).

Doch die fidele Grundstimmung der ersten Auftritte ist von einem erschöpften Grundton begleitet. Jede Nacht wird das Ensemble von hektischen Amüsierzwängen heimgesucht, wie Markos Entree zu entnehmen

ist: “[...] Wie ich geh’ und wie ich steh’ / Jeder Zoll hoheitsvoll / Von dem Kopf bis zur Zeh’, / Bin ich beim Cabaret! / Wein und Weiber Defilee, / Immerzu, ohne Ruh’! / Ach, es schmeckt ganz famos, / Etwas ist immer los. / Schlechte Laune, Müdigkeit, Melancholie, / Dazu hat man keine Zeit. / Das gibt’s gar nie!” (5).

Auch Mimis Exposition haftet ein verzweifelt exaltierter Hang zur Dauerbelustigung an, als ob die Existenz denjenigen zu erdrücken drohe, der aufhört, lustig zu sein. Die Protagonistin singt überdreht: “[...] Stimmung, tolle Stimmung! / Ich glaub’, Ihr kennt mein Temp’rament, / Das glüht und sprüht und brennt. / Immer heiter und so weiter, Immer flott und fein. / Immer lachen, Unsinn machen, Immer lustig sein! Immer jubeln, immer trubeln, / Nie sich tummeln, immer bummeln, / Jeden Abend, jede Nacht, / Ja so wird’s gemacht” (4).

Diese eingangs angedeutete Lebenssituation begleitet ein problematischer Zug, denn immerhin bewegt sich die unverheiratete Mimi aus der Perspektive des sie umgebenden männlichen Publikums zwar frei, aber eben auch ungeschützt vor den Übergriffen der entfesselten Zuseher. Nach dem Traum wird die prekäre Lage, in der sich Mimi und Marko befinden, mit keinem Wort mehr erwähnt, das finale Duett steht ganz im Zeichen kitschiger Liebesbekundungen in der Art von “Ach, küß mich im Dreivierteltakt!” (40).

Das in Dörmanns Libretti angedeutete dramaturgische Potential der Selbstreflexivität wurde etwa von Arthur Schnitzler in *Marionetten* (1906) deutlich progressiver umgesetzt. Im Prinzip gehören Dörmanns Werke ebenfalls zu den Vorläufern eines modernen Metatheaters, das sich in den folgenden Jahrzehnten unter dem Begriff der Postdramatik zu etablieren begann (Lehmann 179). Zu den weiteren Libretti, die im Unterhaltungsmilieu angesiedelt sind und ironisch auf sich selbst verweisen, zählen etwa *Bub oder Mädels?*, das Dörmann in seiner Filmkomödie *Die Zirkusgräfin* (1912) weiterverarbeitet, außerdem *Arizonda* (1916), *12 Uhr nachts* (1920) und *Der Liebling von London* (1924). Dörmann machte sich bei dem letztgenannten Werk “einen Spaß daraus, die Straßenräuber und Dirnen die süßesten Schmachtfetzen singen zu lassen” (zit. nach Schneider 310).

IV.3 Verkleidung

Das Verkleidungsmotiv gehört zum metareferentiellen Bühnenspiel mit Identität (vgl. Quissek 43) und ist der zentrale Dreh- und Angelpunkt der

auf Verwechslungskomik ausgerichteten Operette *Jazz mit Liebe*. Dörmanns Libretto veranschaulicht auf mehreren Ebenen, dass diesem Motiv sowohl die Funktion des Geschlechterrollenwechsels als auch der Aufhebung fester Standesgrenzen und ihrer gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien zukommt.

Bubi und Mädi, die oben bereits erwähnten Geschwister mit aristokratischen Phantasienamen, entpuppen sich am Ende des Stücks als Sprosse eines hochherrschaftlichen russischen Adelsgeschlechts. Charlie Mariman, den Mädi zu Beginn für einen mittellosen Chauffeur hält und sich dennoch in ihn verliebt, ist in Wirklichkeit ein steinreicher Millionärssohn, seine vermeintliche Schwester Yvonne, ein Pariser Escort-Mädchen, das Charlies Vater, H. P. Mariman, aus Gründen der Verdauungsanregung engagiert hat. Auch Yvonne und Bubi verlieben sich ineinander. Diese Scharade verdoppelt sich durch ein in den übergeordneten Handlungsverlauf eingeflochtenes Binnenmotiv: Mädi und Bubi geben sich als ihre Eltern aus, um Charlie und Yvonne weiter sehen zu können und um H. P. Marimans Verdacht zu zerstreuen, sie wären mittellose Ausreißer; auf der Suche nach "sinnlichem Glück"—die konstanteste Triebfeder der Operettenhandlung im Allgemeinen (Klotz 206)—versuchen sie aus dem Standeskorsett auszubrechen und werden dabei von der Liebe eingeholt. Am Ende des Stücks plant die aristokratische Mädi weiterhin, zum Theater zu gehen, doch im großen Finale der Gefühle finden sie und Charlie sowie Bubi und Yvonne zueinander. Die anfangs charakterstarke und selbstbestimmte Protagonistin erweist sich schließlich doch als eindimensionale "soziale Hülse" (206). Ihre Erfüllung findet Mädi an der Seite des zukünftigen Ehemannes.

IV.4 Die 'Lustige Figur' und andere Bühnen-Typen

Die Figuren der Operette basieren im Wesentlichen auf dem Typenregister der Commedia dell'arte (Quissek 98; Rácz 77), das in Wien auch nach den aufklärerischen Reformbestrebungen Joseph von Sonnenfels' weiterexistierte. Spaßmachertypen wie Hanswurst oder Kasperl standen noch im 19. Jahrhundert als moralisches Korrektiv oder anarchische Gegenspieler auf dem 'Bürgerlichen Lachtheater' hoch im Kurs und lebten mit den ihnen zugewiesenen typischen Charaktereigenschaften im Unterhaltungstheater des frühen 20. Jahrhunderts weiter (Klotz 206). Noch Konrad Bayers Avantgardestück *kasperl am elektrischen stuhl* (1968) ist eine Referenz auf die-

sen bayerisch-österreichischen Bühnentypus (Schmidt-Dengler, “Kasperl im Widerstand” 12).

Zwar waren die Figuren der Salonoperette charakterlich ausdifferenzierter und vielschichtiger als ihre Vorgänger aus der Commedia dell’arte, doch auch sie bleiben im Prinzip “Varianten einer grundsätzlich gleichen kollektiven Lebenshaltung” (Klotz 206).

Ein fester Bestandteil der typischen Figurenkonstellation ist das verliebte Paar erster und zweiter Ordnung, das nach anfänglicher leidenschaftlicher Überwältigung eine Krise zu bestehen hat, um schlussendlich zueinanderfinden zu können. In *Jazz mit Liebe* nehmen Charlie und Mädi beziehungsweise Yvonne und Bubi diesen Platz im Figurenregister ein. Sie setzen sich über Hindernisse hinweg, um ihre Liebe unter Beweis zu stellen. Ein für die Liebhaber störendes Element stellt Mister Mariman dar, der den asketischen, reichen und geizigen, am Ende aber überlisteten, lachhaften alten Liebhaber personifiziert (Frenzel 1).

Mit Xentopulos tritt ein weiterer Widersacher des jungen Liebesglücks in Erscheinung. Seine Autorität beruht auf der Machtposition als Musikmanager, die es ihm erlaubt, körperliche Herrschaft über angehende Sängerinnen und alleinstehende Frauen wie Mädi auszuüben. Der hinterlistige Manager wird von Bonny, einem dunkelhäutigen, gutmütigen Jazzmusiker konterkariert, der als exotische Figur wohl für Atmosphäre sorgen soll, auf den Handlungsverlauf aber keinerlei Einfluss nimmt. Mariman und Xentopulos sind—ebenso wie der opportunistische Hoteldirektor—dem lustigen Komödientypus zuzuordnen, der sich im 19. Jahrhundert von einer fest zugewiesenen Namensbezeichnung losgelöst hatte und zunehmend auch im weiblichen Personenregister anzutreffen war.

Die schematische und stark vereinfachte Polarisierung der Charaktere (etwa gut gegen böse) korrespondiert mit dem stereotypisch reduzierten Kontrast der Herkunft (Schmidt-Dengler, “Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater”). Im Unterschied zwischen zivilisationsverwahrlosten Stadtmenschen und der tugendhaft gesunden Landbevölkerung liegt ein weit zurückreichender Bühnentopos, den Dörmann etwa auch für *Der unsterbliche Lump* (UA 1910) produktiv gemacht hatte (Schneider 306). Diese Klischeebilder erzeugten Lokalkolorit, durch welches beim Wiener Publikum ein Wiedererkennungseffekt hervorgerufen bzw. durch die Darstellung des Fremden die Schaulust befriedigt werden sollte.

Die Doppelung aus 'Lustiger Figur' und Wiener Mentalität vereint Leutnant Nikis Person. Da Prinzessin Helene beabsichtigt, einen 'Fremden' zu heiraten, befindet sich das Phantasiefürstentum zu Beginn der Handlung von *Ein Walzertraum* in Aufruhr. Es besteht die Befürchtung, Niki könnte sich der Krone und des Landes bemächtigen, doch die Oberkammerfrau Friederike weiß mehr: es handelt sich um eine Liebesheirat. Das beruhigt die Untertanen von Flausenthurm nicht, ganz im Gegenteil hegen sie drastische Vorurteile gegenüber Österreichern: "Ein Schwiegersohn aus Österreich, / Das färbt die Haare rascher bleich— / Ich kenne diesen Menschenschlag— / Man tut dort nichts bei Tag, bei Tag. / Man schläft, man raucht, und kommt die Nacht, / Dann ist der Teufel aufgewacht. / Dann lumpt man bis zum Morgenschein" (*Ein Walzertraum* 5).

Als Leutnant Niki in Erscheinung tritt, wird klar, dass er sein Herz auf der Zunge trägt und ein Liebhaber des guten, geselligen Lebens ist. In Manier des Spaßmachers stellt er zu Beginn fest: "Es tut mir wirklich herzlich leid, / Ich find so vieles häßlich, / Ein bisserl Wiener Feschigkeit / Ist einfach unerlässlich! Ich komm aus einer andern Welt, / Aus einer Welt voll Leben, / Und wenn mir etwas nicht gefällt, / Muß ich Protest erheben!" (7). Damit entspricht Niki dem Typus des bodenständigen, intellektuell unterschätzten, im Prinzip aber doch schlaunen Spaßmachers, der noch in jedem Jahrhundert als Publikumsliebling auf den Wiener Theatern agierte und Kassenerfolge garantierte (vgl. Müller-Kampel).

IV.5 Fortschritt und Beschleunigung

Die Operette neuen Typs (ab den 1920er Jahren als Revueoperette oder Ausstattungsooperette bezeichnet) arbeitete mit Wirkungsstrategien, die sich an "Erfordernisse[n] des modernen Alltags" orientierten (Csáky 125) und sie "reflektierte aktuelle Themen aus ihrer Gegenwart" (Rácz 81).

Wie Siegfried Mattl in seinem Aufsatz über Dörmanns Roman *Jazz* als Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der Zwischenkriegszeit ausführt, schloss Wien erst nach dem 'Großen Krieg' hinsichtlich der sogenannten 'Unterhaltungskultur', die sich davor mehrheitlich auf die Operette beschränkte, an die europäischen wie amerikanischen Metropolen auf (101). Gleichzeitig breitete sich der technische Fortschritt in Form von Radio und Tonfilm aus. Dieses Phänomen greift *Jazz mit Liebe* inhaltlich auf, indem etwa

Yvonne ein “Radiogramm” nach Paris schickt (80). Auf der Referenzebene wird dies zudem durch das offensichtliche Anliegen von Dörmann, Herczeg und Katscher ersichtlich, mit dem Werk an die Erfolge von Ernst Kreneks Jazzoper *Jonny spielt auf* (1927) anzuschließen. Kreneks Werk ist dem Genre der ‘Zeitoper’ zuzurechnen, da es sich mit technischen Möglichkeiten, kulturellen Phänomenen und gesellschaftspolitischen Problemen der 1920er Jahre auseinandersetzt (Unterberger).

Zu den aktuellen Themen, die ganz im Sinne eines modernen Zeitgeistes vorherrschten, gehörte der Fortschritt und die damit einhergehende Beschleunigung aller Lebensbereiche. In einer rasanten Verquickung von amerikanischen Automarken, neuesten Musiktrends und sexuellen Anspielungen besingen Bubi und Yvonne in *Jazz mit Liebe* diese umfassende Beschleunigungswahrnehmung:

Schneller als der Blitz / Geht alles beinah; / Gestern war’s ein Witz,
 / Heut ist es schon da. / Und vielleicht morgen schon um die Zeit /
 Sagt man: “wie alt” auf das Neueste von heut. / Chrysler und Ford /
 Fahren schneller denn je, / Schlagen den Rekord / Und sind schon
 passe. / Und vielleicht am End des Jahr’s / Sitzt der Opel schon am
 Mars. [...] / Gestern war noch Charleston extravagant, / Heute ist
 der Yale schon viel zu bekannt. / Und vielleicht morgen schon—wer
 kenn sich aus—/ Tanzen die Neger Walzer von Strauss. / Vorges-
 tern erst fand ein Herr eine Braut, / Gestern hat er tief ihr ins Auge
 geschaut, / Heute sprach die Braut: “ach ja!” / Morgen ist das Kind
 schon da. (42–43)

Jene typischen Züge des modernen Menschen, die Fragmentiertheit der Wahrnehmung, welche sich im musikalischen Stilmix aus Jazz und Walzer niederschlagen, außerdem die Rationalisierung, die Thematisierung von finanziellem Ruin und Vergnügungssucht sind Konstanten in Dörmanns Gesamtwerk.

IV.6. *Sexualität und Emanzipation*

Nicht zuletzt ist seinen Libretti eine ambivalente Haltung gegenüber der bürgerlichen Ehe und der damit einhergehenden rigiden Sexualmoral eingeschrieben. Seine Protagonistinnen sind durchaus emanzipierte Charaktere,

doch am Ende scheitern sie stets an den selbstgestellten Ansprüchen auf Eigenverantwortung; darüber können auch die harmonischen, im Prinzip aber fadenscheinigen Operettenfinale nicht hinwegtäuschen.

Ein Walzertraum weist mit Prinzessin Helene und der Kapellmeisterin Franzi gleich zwei emanzipierte Frauenfiguren auf. Der eigentliche Skandal liegt zunächst in der Tatsache begründet, dass sich Helene bei der Wahl ihres Mannes gegen die dynastisch-pragmatischen Vorstellungen ihres Vaters durchgesetzt hatte. Nichtsdestotrotz fragt sie sich gleich nach der Eheschließung mit Niki, ob sie den ungestümen Bräutigam lange in ihren vier Wänden halten können wird (8). Hinzu kommt, dass Helene sich für ihren Gatten aufopfert und die häusliche Einrichtung nach Wiener Art gestaltet, denn ihr eigentliches Ziel besteht nach der Eheschließung darin, Mutter zu werden. Dieser Bindungsdruck und eine wachsende Sehnsucht nach Wien veranlassen Niki zu einem Ausbruch aus dem gesellschaftlich-institutionellen Gefüge. Er nähert sich der Künstlerin Franzi an, brennt dann aber doch nicht mit ihr durch, sondern entscheidet sich für ein häusliches Leben mit Helene.

Erotik ist ein weiterer fester Bestandteil in Dörmanns thematischem Repertoire; die Sexualität korrespondiert etwa mit dem oben geschilderten Verkleidungsmotiv oder wird in Traumsequenzen angedeutet. Häufig steht sie aber auch in einem negativen Zusammenhang mit finanziellen Abhängigkeiten der Frauen (Schneider 257). Die Protagonistinnen verschreiben sich aus diesem Grund oftmals dem zwielichtigen Unterhaltungsgewerbe.

Die männlichen Figuren sind sehr viel einfacher gestrickt, ihre Intention ist klar sexuell motiviert. Wird eine Protagonistin eindimensional und triebgesteuert geschildert, entpuppt sie sich am Ende als Männerphantasie. Dies ist etwa bei Xenia der Fall, ihr Militärfetisch ist im Grunde genommen Markos Projektion im Traum: "Nur einer, der 'nen Säbel hat, / Ist mein Freund und Kavalier. / Ja, und ein solcher Mann der Tat / Ist doch nur ein Offizier! / Nur wo ein Säbel glänzt und klirrt / Zuck' ich vor Wonne zusammen, / Senk' meine Äuglein ganz verwirrt / Das läßt mein Herzlein entflammen!" (*Majestät Mimi* 22).

Die teils gefährlichen Schürzenjäger verfügen selten über ein moralisches Gewissen, dafür agieren sie im vollen Bewusstsein ihrer durch Geld und Status legitimierten Machtposition. In *Jazz mit Liebe* wird schnell klar, worauf Xentopulos' Intention eigentlich abzielt. Mädi reagiert erst erschrocken, dann zurückweisend auf dessen Zudringlichkeiten, worauf der eitle und kapriziöse Manager ihr alle Hoffnungen auf eine talentbedingte Karriere aus

dem Kopf schlägt, sollte sie sich im Vorfeld nicht anderweitig erkenntlich zeigen: “Lassen Sie doch diese ewige Singerei! Wenn Sie mir gefallen, mach ich was aus Ihnen, ob Sie Talent haben oder nicht! Hauptsache, dass ich in Stimmung komme—dann kann alles aus Ihnen werden” (*Jazz mit Liebe* 18).

Nicht weniger merkwürdig ist das Verhältnis zwischen dem amerikanischen Multimillionär und seinem Sohn Charlie. Seit 16 Jahren reisen sie jeden Sommer nach Cannes, dabei bringt Mister Mariman Senior alljährlich wechselnde, weibliche Begleitung mit, die der Sohn im Vorfeld persönlich auswählt und die jedes Jahr aufs Neue als Tochter präsentiert wird. Der Millionär heuert die Begleitdamen allerdings nicht aus erotischen Gründen an, sondern zu Zwecken der Verdauungsstimulation (45). Yvonne ist es letztlich egal, auf welchen skurrilen Spleen hin ihr Engagement erfolgte, Hauptsache das Geld stimmt:

Mariman: Also, Yvonne, wir gehen speisen. Dein silberhelles Lachen von früher—ich muss sagen, so animiert war ich schon lange nicht.

Yvonne: Beim Empfang unerwarteter Geschenke pflege ich sogar einen Lachkrampf zu bekommen.

Mariman: Ich wünsche einen gesegneten Appetit—doch keine Magenerweiterung—Lachkrampf abgelehnt! (46)

Doch in dieser Figurenkonstellation verkehrt sich die Machtposition. Zunächst ertappt Mister Mariman Yvonne bei einem Kuss mit Bubi, was nach seiner Logik einem Vertragsbruch gleichkommt. Als der Millionär daraufhin den Kontrakt mit Yvonne auflösen will, droht diese, ihr wahres, auf Dienstleistung beruhendes Verhältnis zu Mister Mariman offen zu legen. Sollte er nicht in die Ehe zwischen ihr und Bubi einwilligen und darüber hinaus eine Mitgift zahlen, würde sie den jährlich sich wiederholenden Skandal mit den falschen Töchtern öffentlich machen. Tatsächlich lässt sie am Ende des Stücks alle 16 Mädchen sprichwörtlich “antanzeln”; diese sind nach der Mode der Jahre 1912 bis 1928 gekleidet, so die Regieanweisung, und tanzen einen Reigen um den peinlich berührten Millionär.

Wie die sehr viel bekannteren Inflationsromane der 1920er Jahre thematisiert auch *Jazz mit Liebe*—trotz der oberflächlichen Heiterkeit und abschließenden Harmonisierung—gesellschaftlich relevante Themen der Zeit, etwa die institutionell fortgeschrittene, aber noch lange nicht akzeptier-

te Emanzipation der Frau, außerdem Prostitution in Zusammenhang mit Showbusiness, die vielerorts beanstandete Amerikanisierung der Kultur und wirtschaftliche Übermacht der USA, mit der die inflationsgeplagten europäischen Staaten nicht schritthalten konnten.

V. Fazit

Felix Dörmanns Librettoschaffen entsprang mehr ökonomischen Zweckmäßigkeiten als dramenästhetischen Innovationsabsichten. Auf diesen Umstand hat er selbstironisch mit den Versen hingewiesen: “Das Leben hat doch seine nette, / Gesalzene Ironie: / Man lebt von der Operette—/ Und stirbt bei der Poesie” (zit. nach Schneider 304).

Für das Wiener Unterhaltungstheater spielte er allerdings eine nicht zu unterschätzende Rolle, ein auf die Qualität und den Kanon der Moderne ausgerichtete Forschung hat diese kulturwissenschaftliche Facette jedoch lange Zeit ignoriert. Zeitgenössische Schriftsteller wie Thomas Mann, die sich an der gesellschaftlich offenen und dezidiert sinnlichen Ausrichtung der Operette stießen, beeinflussten die negative Sicht auf dieses erste Massenmedium der Moderne nachhaltig.

Die in Koproduktion mit verschiedenen Librettisten und Musikern verfassten Stücke, welche über die österreichischen und sogar über die europäischen Grenzen hinaus aufgeführt wurden, belegen Dörmanns Einbindung in ein internationales Netzwerk der Unterhaltungskultur. Mit seiner Beteiligung an der Salonoperette wirkte Dörmann seit der ersten Stunde stilprägend für die silberne Operettenära. Dafür verarbeitete er einerseits einen umfassenden Figuren-, Themen- und Motivkatalog der Wiener Komödien- und Operntradition, fügte diesem andererseits aber auch aktuelle Inhalte hinzu, freilich nicht ohne den eigentlichen Zweck der Operette aus den Augen zu verlieren: die leichte Zerstreung.

Dörmanns produktionsästhetische Vorgehensweise stand hier anhand von sechs Aspekten zur Diskussion; Traum, Selbstreflexivität, Verkleidung, Figurentypik, Fortschritt und Sexualität wurden als wiederkehrende Elemente in ausgewählten Libretti identifiziert und analysiert. Diesen ließe sich noch eine Reihe weiterer Untersuchungskategorien hinzufügen, etwa die exotischen, antiken, phantastischen sowie ganz realen Orte und Schauplätze seiner Werke (Quissek 191).

Auch wenn Dörmann durch den schematischen Zug seiner Libretti nicht

den literarischen Rang einstiger Wegbegleiter aus Jung-Wiener Tagen erreichte, steht sein Librettoschaffen doch für das Typische einer Zeit, für ihre Mentalität, die medial verarbeitete Wahrnehmung der Moderne und für eine mit dem Alltäglichen wie Außergewöhnlichen gleichermaßen korrespondierende Kunstform: die Operette.

Cornelius Mitterer is a postdoctoral researcher at the Department of German Studies at the University of Vienna, and member of the Ludwig Boltzmann Institute für Geschichte und Theorie der Biographie. His research focuses on Austrian and German literature and Viennese theatre of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries, the history and theory of biography, network theory, and politics in literature. His recent book *Richard Schaukal in Netzwerken und Feldern der literarischen Moderne* was published by De Gruyter in 2020. The Austrian Science Fund (FWF) funded the publication of this paper.

Libretti unter Dörmanns Autorschaft und Mitarbeit:

1. *12 Uhr nachts*. Operette. Gemeinsam mit Hans Kottow. Musik von Leo Ascher. Uraufführung im Raimundtheater am 12. Nov. 1920 (Schneider 310);
2. *Arizona*. Operette in 1 Akt oder 2 Bildern. Musik von Jean Gilbert (das ist Max Winterfeld). Uraufführung am 1. Feb. 1916 im Wiener Apollotheater;
3. *Bub oder Mädel?* Operette. Text mit Adolf Altmann. Musik von Bruno Granichstaedten. Uraufführung am 13. Nov. 1908 im Johann-Strauß-Theater Wien;
4. *Das Finanzgenie*. Singspiel. Gemeinsam mit Hans Kottow. Musik von Béla Zerkowitz. Uraufgeführt im Apollotheater am 1. Nov. 1915 (Schneider 308);
5. *Der Bummelprinz*. Operette in 3 Akten. Uraufführung vermutlich 1916 im Johann-Strauß-Theater Wien; spielt unter anderem in New York.
6. *Der dritte Papa*. Vaudeville-Operette in 3 Akten;
7. *Der Liebling von London*. Dirnen- und Gaunerlieder. Diebesmusik

nach berühmten Mustern von Hans Ewald Heller. Uraufgeführt im Carltheater am 19. April 1924 (Schneider 312);

8. *Der unsterbliche Lump*. Operette. Musik von Edmund Eysler, Wien 1910;

9. *Der Walzerprinz*. Operette in 3 Akten. Titel der ersten Fassung: *Der glückliche Wendelin*;

10. *Die galante Markgräfin*. Spieloper in drei Akten. Musik von Oscar Straus. Premiere am 24. Jan. 1919;

11. *Die liebe Unschuld*. Operette in drei Akten. Musik von W. Lirsky (das ist Ludwig Fürst von Lubomirsky). 1912. Eventuell basierend auf Dörmanns Theaterstück *Der reine Mann*, 1903. Uraufführung am 27. April im Raimundtheater (Schneider 256, 307);

12. *Die Tochter des Pharaos*. Oper;

13. *Die Tugendprobe*. Singspiel in 1 Akt;

14. *Die verbotene Frau*. Operette in 3 Akten. Musik von Max Wallner. Uraufgeführt im Carltheater am 5. März 1926 (Schneider 313);

15. *Dolly und Dolores*. Operette in 3 Akten, spielt unter anderem in New York;

16. *Ein Walzertraum*. Operette. Gemeinsam mit Leopold Jacobson. Musik von Oscar Straus, Wien 1907; basiert auf Hans Müllers Novelle *Nux, der Prinzgemahl*, die Teil der Sammlung *Buch der Abenteuer* (1905) ist (Schneider 298–99);

17. *Eriwan*. Operette in 3 Akten. Musik von Oskar Nedbal. Uraufgeführt im Wiener Komödienhaus, Nov. 1918;

18. *Flora Bella*. Klavierauszug mit Text. Musik von Charles Cu villier. Uraufführung fand im Münchner Gärtnerplatztheater am 5. Sept. 1913 statt;

19. *Hagith*. Oper in einem Aufzug. Musik von Karol Szymanowski, Wien 1912/1913 (Uraufführung 1922);

20. *Hoheit Franzl*. Operette. Musik von Ernst Steffan. Premiere im Carltheater am 7. November 1924 (Schneider 313);

21. *Jazz mit Liebe*. Operette. Gemeinsam mit Geza Herczeg. Musik von Robert Katscher, 1928;
22. *Majestät Mimi*. Operette. Gemeinsam mit Alexander Roda Roda. Musik von Bruno Granichstaedten, Wien 1911;
23. *Münchhausen*. Operette in 3 Akten. Text zusammen mit Bela Jenbach und Ernst Steffan verfasst. Berlin 1927;
24. *Schusterkönig*. Operette in 3 Akten;
25. *S. M. auf Reisen*. Operette in 3 Akten. Musik von Leo Ascher;
26. *Was tut man nicht alles aus Liebe*. Operette. Musik von Leo Ascher. Premiere am 17. Dez. 1914;
27. *Wer will Theresa*. Vaudeville-Operette in 3 Akten.

Dörmann bearbeitete und übersetzte E. Fargos Operette *Die Lily vom Chor*, die am 4. Juni 1918 im Metropoltheater Premiere hatte (Schneider 308). Zu den Operettenexposés zählen: *Kinder des Volkes*; *Die rote Maruschka*; *Das Millionengirl*; *Der eiserne Prinz*; *Weiberschiff*.²

Anmerkungen

1. Das Burgtheater und die Hofoper im Zentrum, sowie das Leopoldstädter Theater (1781), später Carltheater (1847) genannt, das Theater in der Josefstadt (1788) und das Theater an der Wien, das 1801 aus dem Theater auf der Wieden (auch Freihaustheater, 1781) hervorgegangen war.

2. Die Liste basiert auf eigenständigen Recherchen in österreichischen Zeitungen und Zeitschriften, auf dem Verzeichnis von Felix Dörmanns Teilnachlass (ZPH 587) in der Wienbibliothek im Rathaus, sowie auf Helmut Schneiders Dörmann-Monographie (256–72).

Zitierte Werke

- [anonym]. "Vom Theater. Allgemeine Revue". *Illustriertes Österreichisches Journal*. Jg. 34, 20. November 1908.
- [anonym]. "Theater und Kunst". *Neues Wiener Journal*, Jg. 36, 25. Juli 1928.
- [anonym]. "Bühne und Kunst. Uraufführungen der neuen Spielzeit". *Der Tag*, Jg. 7, 22. August 1928.
- Csáky, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. 2. überarb. Auflage, Böhlau, 1998.

- Dörmann, Felix. *Ein Walzertraum. Operette in 3 Akten*. Doblinger, 1907.
- Dörmann, Felix, und Alexander Roda Roda. *Majestät Mimi. Operette in 3 Akten*. Weinberger, 1911.
- Dörmann, Felix, und Geza Herczeg. *Jazz mit Liebe*. Ungedrucktes Typoskript aus dem Felix Dörmann-Teilnachlass der Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 587, 1928.
- Fischer-Lichte, Erika, Hrsg. *Theateravantgarde. Wahrnehmung—Körper—Sprache*. Francke, 1995.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5. Auflage, Körner, 1999.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung. Studienausgabe*. Bd. 2, Fischer, 1972.
- Frey, Stefan. *Franz Léhar oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*. Niemeyer, 1995.
- Horak, Roman. *Die Praxis der Cultural Studies*. Löcker, 2002.
- Klotz, Volker. *Bürgerliches Lachtheater. Komödie—Posse—Schwank—Operette*. Rowohlt, 1987.
- Lehmann, Hans-Thies. "Der Turm als Tragödie auf dem Theater". *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, Bd. 24, 2016, S. 179–95.
- Linhardt, Marion. "Einblicke in den Theateralltag der Moderne". *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933)*, Hrsg. Marion Linhardt. Lehner, 2009, S. 11–38.
- Lorenz, Dagmar. *Wiener Moderne*. 2. Auflage, Metzler, 2007.
- Mann, Thomas. "Versuch über das Theater" (I). *Essays I. 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 14.1, Hrsg. Heinrich Detering, Fischer, 2002, S. 123–168.
- . "Versuch über das Theater" (II). *Essays I. 1893–1914. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 14.2. Hrsg. Heinrich Detering, Fischer, 2002, 179–80.
- . *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Bd. 3.2, Hrsg. Elisabeth Galvan, Fischer, 2014.
- Mattl, Siegfried. "Dunkles Wien. Felix Dörmanns Jazz und die Wiener Unterhaltungskultur nach dem 'Großen Krieg'". *Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne*, Hrsg. Amália Kerekes u. a., Peter Lang, 2007, S. 99–114.
- Müller-Guttenbrunn, Adam. *Wien war eine Theaterstadt*. Graeser, 1885.
- Müller-Kampel, Beatrix. *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Schöningh, 2003.
- Nieberle, Sigrid. "Der Rosenkavalier 1910". *Hofmannsthal-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Hrsg. Mathias Mayer u. Julian Werlitz, Metzler, 2016, S. 246–50.
- Österle, David. "Freunde sind wir ja eigentlich nicht". *Hofmannsthal, Schnitzler und das Junge Wien*. Kremayer und Scheriau, 2019.
- Quissek, Heike. *Das deutschsprachige Operettenlibretto. Figuren, Stoffe, Dramaturgie*. Metzler, 2012.
- Rác, Gabriella. "'Aus dem Massenbedürfnis geboren.' Die Salonoperette der Jahrhundertwende". *Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne*, Hrsg. Amália Kerekes u. a., Peter Lang, 2007, S. 73–85.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. "Kasperl im Widerstand. Die Wiener Volkskomödie und ihre Folgen in der kritischen Moderne". *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*, Hrsg. Johann Dvořák, Lang, 2003, S. 9–18.

- . “Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater”. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge, Bd. 10, 1973, S. 41–63.
- Schneider, Helmut. *Felix Dörmann. eine Monographie*. VWGÖ, 1991.
- Timms, Edward. *Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume. Die schöpferischen Impulse der Wiener Moderne*. Verlag Bibliothek der Provinz, 2013.
- Unterberger, Rebecca. *Zwischen den Kriegen, zwischen den Künsten. Ernst Krenek—“Beruf: Komponist und Schriftsteller”*. Universitätsverlag Winter, 2019.
- Zimmerschied, Dieter. *Operette. Phänomen und Entwicklung*. Breitkopf und Härtel, 1988.

“A Film in Words”

Felix Dörmann’s Search for Cinematic Writing

Richard “Tres” Lambert III

In the margins of a manuscript from 1923 entitled *Die Rubine der Sutherlands*, Felix Dörmann provocatively revised his typescript with the handwritten subtitle “Film in Worten.”¹ Dörmann’s clear interest in the intersection between film and literature links his emergence as an early pioneer of Austrian film in the early 1910s to contemporaneous debates on the relationship between film and literature as the media mutually evolved in the early twentieth century. As an author often caught between artistic forms, ranging from poetry to prose and drama, Dörmann was intensely interested in exploring the technological and representational possibilities offered by the new medium, as his cinematic experiments reveal. While insufficient film material survives to present a comprehensive overview of Dörmann’s cinematic activity, this article tracks the impact of Dörmann’s film productions on his subsequent literary works by using the legacy and lessons of Dörmann’s time in the film industry to explore his notion of a “Film in Worten [*sic*].” In this article I draw on the interplay between Dörmann’s best-known surviving film fragment, *Die Zirkusgräfin* (1912), and *Die Rubine der Sutherlands* as case studies; the implicit conception of cinematic writing that emerges in his work offers a concrete basis for considering the influence of early Austrian cinema on his late modernist novel *Jazz* (1925) and the aesthetic imagination of late Austrian modernism more broadly.

This focus on cinematic writing attempts to resuscitate the critical reception of Dörmann’s brief period as a filmmaker and artist whose influence extends into the Viennese interwar period. Unlike most aspects of Dörmann’s career, his work in film has been well documented, but, like his literary

products, has largely evaded scholarly interest (Schneider 283). The lack of surviving film material undoubtedly plays a contributing role in Dörmann's exclusion from the canon, but the author's rapid shifts between literary forms and tepid critical receptions over the first two decades of his career are also to blame. Dörmann's short-lived and ultimately commercially unsuccessful cinematic endeavors are consequently read as the opportunistic symptom "eines rastlosen Autors [. . .] der vieles beginnt, aber nur wenig konsequent weiterverfolgt" (Schneider iii). In this view, Dörmann is characterized as a mere artistic speculator, seeking acclaim simply by asserting himself as the first Austrian to conquer the incipient film scene.

Against this cynical reading, this article traces Dörmann's return to literature as a critical confrontation with the question: What does it mean to write in an era continually reshaped by the influence of cinema? As Walter Fritz argues,

In ihm erfüllte sich für Österreich die Idee des Autorenfilms oder Kunstfilms oder literarischen Films, einer internationalen Bewegung, die seit 1908 von Frankreich ausging und eine enge Bindung des Mediums Film an Literatur, Theater und Geschichte anstrebte. (Fritz, "Felix Dörmann" 50)

Despite his retreat from filmmaking, this article demonstrates that Dörmann never gave up his self-conception as a cinematographer—that is, as a literal writer of movement. In his "film in words," *Die Rubine der Sutherlands*, Dörmann attempted to harness the technical strategies of cinematic representation that he deployed during his brief filmmaking career, including montage, fragmented narration, and *mise-en-scène*. By installing these cinematic devices as core formal elements of his literary text, Dörmann attempted to replicate cinema by replacing narrative prose with the structural language of film. Through this exchange of words for techniques, Dörmann's "film in words" attempts to reimagine the possibilities of prose fiction by awakening the cinematic imagination of his reader.²

I. Felix Dörmann and the Roots of Austrian Silent Film

Investigations of Dörmann's forays into the silent film industry are hindered by two factors that similarly impact scholarship on Austrian silent film more

broadly. The primary obstacle is simply the lack of surviving film material. Whether through neglect, accident, or intentional destruction, only a fraction of Dörmann's silent films have been preserved in archives or libraries.³ While Dörmann is credited—either as a director, actor, or screenplay author who worked on a total of seventeen films, just two of these productions are believed to exist today: *Die Zirkusgräfin* (1912) and *Die Musikantenlene* (1912). The second obstacle is the comparatively late arrival of Austrian filmmakers on the European cinematic scene. As Walter Fritz points out, the average Viennese's first contact with the new medium would have come from beyond Austria's borders. Whether as imported films from France or Germany or in the context of a traveling *Wanderkino*, foreign films were initially the sole offerings on the Austro-Hungarian market. The head start enjoyed by filmmakers outside of Austria-Hungary granted these foreign films a significant advantage in later battles for market share. With higher levels of technical mastery and experience, competition within the broader European market subsequently raised the bar of entry for novice Austrian filmmakers, delaying their popular breakthrough, even in their home country (Fritz, *Kino in Österreich* 15–18).

While these factors have contributed to the slow reception of Austrian silent film, it must also be acknowledged that the arrival of film in Austria-Hungary also developed in fits and starts. Initially, the medium was received with enthusiasm. As Robert Dassanowsky demonstrates, Austrian cities, particularly Vienna and Graz, readily embraced the emergence of the new medium as part of the urban entertainment scene. As early as 1896, cinematograph machines were installed in the Prater, and by the end of the following decade, a growing number of movie theaters had opened across the city. The arrival of these first moving images, notably endorsed by Kaiser Franz Joseph himself, produced “what the Viennese are always said to crave—a sensation” (Dassanowsky 7). This proliferation of motion pictures corresponded to growing enthusiasm for film. As the Viennese film journal *Die Kinematographische Rundschau* heralded in its inaugural issue from 1907:

Heute ist der Kinematograph der Beherrscher der Schaustellungen, er hat sich einen selbstständigen Platz errungen, von dem er nicht mehr verdrängt werden wird. Denn die kinematographische Darstellung ist ein Stück unseres Lebens geworden, und wie das Theater Jahrtausende überdauerte, so wird auch der Kinematograph für alle zukünftigen Generationen bestehen. (“Unsere Zukunft” 1)

Dörmann's entry on the cinematic scene sought to capitalize on the popularity of the medium, but ultimately it proved to be poorly timed. Together with architect and business partner Neumann Tropp, Dörmann formed his film production company Vindobona-Film GmbH to modest fanfare ("Geschäftliches" 11). However, the partnership quickly dissolved when both Tropp and Dörmann began competing for the affections of the company's star actress, Eugenie Bernay. Despite its dysfunction, the company was awarded a gold medal as part of the first International Film Exhibition in Vienna in 1912, where Tropp and Dörmann exhibited their work *Die tolle Teresina* (1912) (Porges 14). By 1912, however, the early enthusiasm that characterized film's early days had already begun to wane. The *Kinematographische Rundschau* describes the situation in its year-in-review piece "Das Jahr 1912," observing that the "rein materiellen und wirtschaftlichen Resultaten des verflossenen Jahres, die trotz einer großen Konsumsteigerung als durchaus unbefriedigend bezeichnet werden müssen" (2). In an attempt to achieve greater commercial success, Dörmann ultimately resorted to making erotic films, including *Ein Tag aus dem Leben einer schönen Frau*. The camera voyeuristically captures the film's female protagonist performing a series of daily tasks, including changing clothes and bathing. The film, which was allowed to run under heavy censorship, marks the final chapter of Dörmann's forays into filmmaking.

This disparity between the critical hopes for the future of the medium and the fatigue of the audience and the industry needed to support it encapsulates the tremendous ambivalence of early Austrian film. As Anton Kaes and David J. Levin chronicle in their overview of the "Kino-Debatte," the role of film in the cultural landscape of the 1910s and 1920s was hotly contested (8). On the one hand, it seemed to offer a more powerful tool for representing the experiences of urban modernism and for fulfilling the needs of a growing mass culture. Furthermore, politicians and social theorists touted the film as a pedagogical medium capable of reaching illiterate or disinterested working-class populations (Fritz, *Kino in Österreich* 62–64). On the other hand, the meteoric rise of film was viewed as an existential threat to the very survival of literature. Despite film's roots in the aesthetics and practices of literary convention and the involvement of leading literary figures in early cinematic productions, thinkers like Georg Lukács vehemently resisted attempts to define film according to preexisting categories of genre.⁴

Within Dörmann's own Viennese milieu, these debates over film's status

as an art form and its complicated relationship to literature prove equally prominent. In a letter to Karl Ludwig Schröder, Arthur Schnitzler offered a mild endorsement of film that was predicated on its ability to create meaningful images: “Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht” (Fritz, “Felix Dörmann” 51). Viennese cultural critic Egon Friedell offers a more enthusiastic assessment:

Das Kino hat etwas Skizzenhaftes, Abruptes, Lückenhaftes, Fragmentarisches. Das ist im Sinne des modernen Geschmacks ein eminenten künstlerischer Vorteil. Die Erkenntnis der Schönheit des Fragments beginnt sich allmählich in allen Künsten Bahn zu brechen, schließlich ist ja alle Kunst nichts anderes als ein geschicktes und bisweilen geniales Auslassen und Zwischengliedern. (6)

Whereas Schnitzler qualified his praise of film by insisting on its easy intelligibility, Friedell regarded the technological dimension of film as part of a long evolution across artistic disciplines toward the groundbreaking form of the fragment. As both a filmmaker and the author of his self-consciously titled “film in words,” Dörmann’s entry into this contested intellectual and aesthetic terrain offers a test case for exploring the boundaries but also the intersections of literature and film as part of ongoing debates that seek to define and redefine the relationship between the two.

III. *Die Zirkusgräfin*

Out of Dörmann’s significant film endeavors, *Die Zirkusgräfin* (1912) is Dörmann’s most accessible and best preserved work. The film portrays the seduction of circus girl Minka by the Graf Veckenhüller, played by Dörmann himself. Only a portion of the film survives, consisting of sections of parts two and three and encompassing approximately fourteen minutes. In the surviving footage, the viewer joins the film in progress as the circus troupe make camp upon arrival in a new location. Problems arise immediately, however; an intertitle alerts the viewer that Minka is growing tired of the itinerant lifestyle demanded by the circus. Dramatically, she flops onto a heap of leaves in the foreground, while behind her, circus laborers toil to erect tent posts and banners. Despite her malaise, her lover the clown succeeds in rousing Minka

to her duties as dancer and entertainer. Accompanied by the clown, she rides sidesaddle through the streets of the local village rallying an exuberant public for the evening's show.

Leaving the masses of the village, the clown then leads Minka on a fateful detour past the local count and his stable boy. The pairs briefly exchange greetings, and after a brief conversation, the count apparently agrees to attend the evening's program. After this chance encounter between Minka and Count Veckenhüller, the plot accelerates dramatically. A whirlwind courtship ensues, which Schneider aptly describes as equally "trivial und tragisch" (285). The count's overtures culminate in a dramatic chase scene in which the heartbroken clown pursues the fleeing Minka helter-skelter across the frame as she dashes off for a romantic rendezvous in the count's villa. Ultimately, Minka chooses to leave the clown behind and embark on a new aristocratic life with Veckenhüller. Heartbroken, the clown persists for a decade, until Minka and Veckenhüller return to the circus. Upon seeing his former love, the clown tragically succumbs to shock and grief.

With *Die Zirkusgräfin*, Dörmann produced a film that resonated with his persistent concern for the corrupting influence of wealth and the omnipresent threat of male of sexual exploitation. As Robert Dassanowsky notes, these concerns tie into broader anxieties about class, gender, corruption, and sexuality that characterize much of early Austrian film (15). This immediate social relevance won *Die Zirkusgräfin* praise in the incipient Austrian film press. The Viennese journal *Kinematographische Rundschau*, first published in 1907, acclaimed Dörmann's work as evidence of his successful transition from stage to screen: "eine wahre Dichternatur (Dörmann), ein echter Bühnenkenner auch auf der Leinwand, die die Welt bedeutet, ein ebenso großes Betätigungsfeld finden kann, wie auf den weltbedeutenden Brettern der Schauspielbühne" ("Neues vom internationalen Filmmarkt" 8).

While the conventional, plot-driven narrative structure of *Die Zirkusgräfin* may not place Dörmann in the pantheon of avant-garde filmmakers, the surviving fragments nevertheless reveal an artist experimenting with the changing aesthetic mandates of modernism in his consideration of plot structure and representational strategies. The transition from text to film, from word to image allows Dörmann to balance the affective capabilities of silent film's "cinema of attraction" against the impulses of plot-based (realist) narrative structure.⁵ In Dörmann's case, the allure of silent cinema's attractive dimension is not an all-or-nothing proposition. The plot of *Die Zirkusgräfin*

unfolds astonishingly quickly through a series of linked vignettes. And while over-the-top physical gestures do serve to drive the action—Minka melodramatically collapsing in exasperation, the clown clutching his heart as he claws at the count's gate, and the count hulking menacingly over Minka in his chamber—the incredible pace of the film stunts the development of serious emotional depth, denying Dörmann's characters either individualism or subjectivity.

Instead, Dörmann explores the expressive capabilities of film's formal and technical qualities as potential replacements for the detailed description of literary prose. Here, Dörmann's work bears the mark of contemporary film theory, which likened the acts of cutting and selection, inherent in the film production process, as abstractions of real life. As Dörmann's contemporary Karl Hans Strobl writes:

The cinematograph's technical requirements tolerate no lingering; they condense all events to their most essential elements; they shorten people's movements and make them jerky in such a strange way that a puppet-like inflexibility sometimes comes to the surface as the hidden meaning. In this way, one only receives extracts of events, sketches of life, realities trimmed and pruned. (26)

For Dörmann, the "reality" of the traditional literary narrative as a coherent totality proved to be a most radically truncated element. The film's demand for forward motion compresses the plot of *Die Zirkusgräfin* into its most elemental sequence: Minka meets the count, they arrange a secret meeting, Minka decides to run away with him, and she acts upon her decision. The unstoppable inertia of Dörmann's plot does not allow space for soul searching, second-guessing, or moral equivocation. Instead, the characters act according to simple and recognizable motifs: Minka is lovestruck, the clown is heartbroken, and Count Veckenhüller is victorious. Hinting at modernist art's skeptical attitude toward the sentimental development of subjective inner life, Dörmann's audience is not held captive by their intimate emotional connections to the characters but rather by their submission to the irresistible progression of the film's images.⁶ Literary narrative has been replaced by pure action.

The reduced influence of literature on *Die Zirkusgräfin* is also felt in the role of written text in the film. Intertitles are used sparingly and are never used to convey the characters' dialog to the audience. Instead, the intertitles

function as textual markers that disrupt the flow of images and divide the film into discrete scenes. The film fragment's first intertitle, "Minka, des Elends und des Wanderlebens müde," accompanies an uncut full shot of Minka repeatedly falling to the ground in exasperation and snapping at young children while the clown (not in costume) tries patiently to cheer her up. Similarly, the intertitle "Minka erregt das Wohlgefallen des jungen Schlossherrn" precedes her first meeting with the count. At the conclusion of the scene, the count presents Minka with the flower from his lapel as a visual token of the count's enjoyment of their meeting.

Compared to the generality of the actual written text, the clarity of Dörmann's visual language suggests that intertitles are more vital as structural components than as narrative supplements. Indeed, as *Die Kinematographische Rundschau* observes, the persuasiveness of Dörmann's actors self-consciously contributes to the marginalization of text, "deren mimisches Spiel so hoch gewertet wird wie die höchste Kunst gesprochenen Wortes" ("Neues vom internationalen Filmmarkte" 8). Combined with its extradiegetic status, written language is not the medium through which the film communicates its contents but rather the medium through which it emphasizes its own nonnarrative role. As Laura Frost observes, this extradiegetic quality

establishes a direct relationship between the audience and the writer that entirely excludes the film. It insists that this jumble of letters cannot be treated as an oral artifact. Language here is neither visual nor audible but rather located in an abstract realm of thought. Words don't just represent ideas: they are ideas in themselves. (298)

While Frost is admittedly discussing a more avant-garde example of early silent film intertitling (the unpronounceable "Count Xxerkzsxxv" described by author and filmmaker Anita Loos), her argument nevertheless holds true for *Die Zirkusgräfin*. Through the use of extradiegetic intertitles, Dörmann creates a plane of communication between the audience and the filmmaker that excludes the film's own plot and cast of characters. Recalling the definition of cinematography as the act of "writing motion," the disruption of the immediate film image with text self-reflexively emphasizes the distinction between the static word and the dynamic image and also emphasizes the communicative potential of the film as form. The meaning of Dörmann's intertitles as text is secondary to their formal role as non-images—as points

of fusion and rupture that enable the techniques of film production to manipulate the *Die Zirkusgräfin's* reality.

Dörmann's exploration of the technical possibilities of film as potential stand-ins for literary description extends beyond the interplay between text and image. *Die Zirkusgräfin's* use of *mise-en-scène* stands out as a vital tool for constructing fuller characters and articulating the film's core critiques of aristocratic power and of the evolving Austrian media landscape. Dörmann's careful construction of these relationships is particularly visible in the contrasting portrayals of Count Veckenhüller and the clown as competing figures. Their initial meeting at the conclusion of the parade scene is composed symmetrically—the count enters the frame from the right, dressed in a darkly colored riding kit. His attendant stands behind him, wearing a lavish uniform and holding the reins of the count's horse. The clown enters from the left, wearing his white costume and leading Minka's horse by the reins, and meets the count in the center of the frame. As the pair comes together, a series of visual binaries emerge: the white clothing and grand gestures of the clown against the dark outfit and subdued response of the count; the servile role of the clown in costume, who tends Minka's horse, against the mastery of the count and his elaborately costumed stable boy. In the next scene, the count arrives in an open automobile—a physical arrival of technologized modernity.

Signifiers of the count's superiority carry into the big top itself. Dressed from head to toe in white, he stands out in the crowd against the less auspiciously clad townspeople. The perspective of the shot also enhances the count's projected power over the scene. The camera is positioned behind the ring, allowing the viewer to take in both the circus entertainment and the audience simultaneously. From this vantage point, the audience of Dörmann's film witnesses the unbalanced dynamics of consumption firsthand. When a trained dog hops through a series of increasingly smaller rings, the crowd bursts into applause, while the count appears unimpressed. His fervent clapping when Minka is paraded through the tent on horseback, however, reinforces Minka's status as a consumable object of the count's desire and a source of visual pleasure. This exploitative subject-object relationship reaches its pinnacle in the fragment's final scene; the count confines Minka to his chambers and allows her to perform for him before finally making his aggressive amorous advance.

The internal dialog between collective and individual pleasure

that Dörmann carefully constructs through *mise-en-scène* also fuels *Die Zirkusgräfin's* broader formal commentary on the status of film and the film public in the first days of the emerging medium. Whereas the domineering and private interactions between Minka and the count increasingly occur in enclosed interior spaces, are shot from fixed camera locations, and are governed by expectations of exploitative performance and visual consumption (the circus itself is a prime example of this), the interactions between Minka and the sympathetic clown take place exclusively in the freedom of the outdoors. In the parade through the village, the freedom and spontaneity of the outdoor space is mirrored by the freedom of a roving camera, capable of panning and tracking to incorporate the enthusiastic townspeople, who play double roles as spectators and actors in their own right. The film's internal preference for freedom expresses Dörmann's experience of liberation as an artist who yearns for a form of expression that exceeds the limits of the circus stage and, along with it, the static, stage-bound limitations of more traditional forms of performance. In the visual language of *Die Zirkusgräfin*, Dörmann works toward a new expressive vocabulary that relies upon the reality-augmenting language of the moving image.

IV. *Die Rubine der Sutherlands*: An Experiment in Cinematic Writing

While Dörmann's career as a filmmaker ultimately fizzled, his self-conscious attempt to reconjure the spirit of the motion picture in *Die Rubine der Sutherlands* reveals the substantial influence these experiences held for his aesthetic thinking. From the first lines of Dörmann's piece, traces of *Die Zirkusgräfin* come immediately into focus. Set on the estate of a local count in the southern reaches of Moravia, the opening of the piece mirrors the first surviving images of *Die Zirkusgräfin*:

Es ist gegen Abend, die Pferde werden in die Schwemme geritten und später gestriegelt. Das gesammte Wartungspersonal ist an der Arbeit. Wenn alles getan ist, lösen sich die Gruppen auf, die Pferde werden in die Ställe geführt. Feierabend! (*Die Rubine der Sutherlands* 1)

In both cases, Dörmann conjures busy work scenes as establishing images for his pieces, creating allusions to film as mass spectacle and as a medium

with perceptible depth of field. This early indication of cinematic inspiration serves as a statement of intent for the remainder of *Die Rubine der Sutherlands*. As in *Die Zirkusgräfin*, Dörmann's "film in words" is similarly inspired by the new technical capabilities of film: fragmentation, compression, and economizing of narrative information; consideration of visuality, staging, and *mise-en-scène*; and self-conscious reflection on the conventions of both film and text. By adapting film's technical modes of representation into literary form, Dörmann strove to transform prose writing into a form capable of capturing the visual imagination of a new, cinema-savvy public.

Thickly written and unfolding intensely over an eventful eight pages, *Die Rubine der Sutherlands* revolves around stable boy Janos and the count's misanthropic old valet, Brock. Brock heavily resents the count, who is also his half-brother through an illegitimate affair. As a form of retribution, Brock baits Janos into attacking the count late one evening after persuading the stable boy that the count has made advances on his love interest, who works as the servant to the countess. The count is shot and severely injured but is not killed. Despite Janos's guilt, Brock confesses to the charges and accepts the corresponding prison sentence. Resembling Faustian legend, Janos, "ist durch das Eintreten des alten Brock gerettet, aber dadurch auch gänzlich in den Bann und in die Gewalt des alten Brock geraten" (*Die Rubine der Sutherlands* 2). Upon Brock's release from prison, he impresses Janos into a life of subservience and trains his young charge for a life as a con artist, a life from which they both will profit.

Together, Brock and Janos embark on a career of deceit and exploitation. Posing as a foreign aristocrat, Janos seduces a young woman, who runs away to England with Janos and Brock. Together, the couple start a family, but soon the money runs out. Unable to extract more wealth from the young woman's family, Brock and Janos abandon her but take the child with them. Here, the plotlines diverge. Janos and Brock reappear next as cowboys in the Wild West of America, where Janos has assumed the identity of Saint Genois, a sickly French aristocrat who has serendipitously died while staying at Brock's tavern. Janos's daughter is meanwhile safely ensconced at a boarding school in Geneva. Janos's abandoned lover, on the other hand, is rescued after a failed suicide attempt and quickly becomes the wife of Lord Sutherland.

Dörmann's worlds are drawn onto a collision course when the young Duke of Sutherland encounters Janos's daughter while traveling to Switzerland. Another breakneck romance brings Janos (as Saint Genois) face

to face with his former lover, who faints at the sight of the man who wronged her. The pair agrees to allow the romance between child and stepchild to continue, but Brock threatens to expose their relationship. As payment for his silence, he demands the Sutherlands' collection of rubies. In a dramatic final scene, Lady Sutherland and Janos agree to turn over the key to the jewels, but Janos's daughter intervenes. She begs her father not to forsake her new family for his criminal past. Though Janos knows he will be murdered by Brock for his transgression, he agrees. The "film in words" concludes with a fascinating inversion of the classical German *bürgerliches Trauerspiel* by depicting Janos's pained, yet freeing death.⁷ He dies knowing that "[e]r hat seinem Kinde die Zukunft gerettet . . ." (*Die Rubine der Sutherlands* 7).

Beyond the thematic parallels that link *Die Zirkusgräfin* and *Die Rubine der Sutherlands*—female exploitation and aristocratic corruption—both works share incredible economy of description that compress the narrative into a series of linked but disjointed moments. Janos's seduction of the young woman, later Lady Sutherland, is completed in less than a sentence: "Das junge Mädchen erliegt sehr bald den Verführungskünsten des Stallmeisters . . ." (*Die Rubine der Sutherlands* 3). Four sentences later, and without any sense of expectation or character development, the pair welcome their first child, and Janos schemes to break off the relationship:

Nachdem das Kind geboren ist und die Eltern in der Heimat trotzdem von ihrer Tochter und den unwillkommenen Schwiegersohn nichts wissen wollen . . . versucht Janos von Brock gedrängt eine lästige Geliebte los zu werden. An eine Heirat denkt er selbstverständlich nicht mehr. (3)

The breathless pace with which their romance unfolds recalls Count Veckenhüller's lust-at-first-sight courtship of Minka. In *Die Rubine der Sutherlands*, this constantly shifting parade of scenes drives the narrative forward by generating tension between the tale's increasingly distinctive plotlines. Dörmann's reader occupies a privileged position, able to take in Janos and Brock's malfeasance in the Wild West, the daughter's romance in Switzerland, and the Sutherlands' warm reception of their future daughter-in-law. The oscillating perspective of the narrative, which leaps great geographic distances from one sentence to the next, grants the reader extraordinary knowledge that foreshadows the impending confrontation all of Dörmann's characters face.

Dörmann's dramatic plot compression is the most striking reference to cinematic form as the central structuring principle for the literary text. In distinction to canonical practitioners of film montage—particularly Sergei Eisenstein—Dörmann's narrative montage is not designed to create interpretive meaning through synthesis of contrasting images.⁸ Rather, Dörmann's montage aims to replicate the illusion of immediacy central to the perception of early film. Through the all-seeing eye of the camera and the time-altering work of film editing—cutting, splicing, fading out—Dörmann invokes the omnipotence of the medium by underscoring its ability to alter the realities of both time and space by simultaneously reaching all corners of the earth. By probing the technical limits of narrative continuity, Dörmann places himself in the long tradition of celebrated modernist writers who, in the words of Constance Pierce,

move quite beyond the lingering impulse to represent—from the outside *or* the inside—humans negotiating the natural and social world; who would, in fact, move further within the domain of the “barbarians”: language, texts, structure. (61–62)

While Dörmann's films and indeed literary texts lack the avant-garde impulses of Döbblin, Joyce, or Woolf, his body of work nevertheless shares in the modernist predilection for formal experimentation.

This desire to test the representational overlap between literature and film spills into Dörmann's attempts to reimagine *mise-en-scène* as a decisive tool for staging his literary text as well. As with his nod to film editing in the construction of the broader narrative, Dörmann's deployment of *mise-en-scène* strives for a mimetic replication of the technique's use in film. Rather than detailing the contents of the scene, Dörmann instead relies on the power of suggestion to fill out the “on-stage image.” In the following scene, Dörmann describes a meeting in which Janos's daughter confronts her father about his history of deception: “Selbstverständlich trennt sich Graf Saint Genois keinen Augenblick von seinem Diener, der nach wie vor eine unheimliche Gewalt über ihn hat und gewissermaßen sein böser Dämon geworden ist” (Dörmann 5). The efficacy of Dörmann's description lies in its economy—he places his characters in the field of vision and characterizes the relationship between them but forces his readers to think cinematically in order to complete the scene. Following on the heels of Murnau's *Nosferatu*, which was released one year earlier, the invocation of Brock's demonic power implies

the visual vocabulary of early German horror film. Similarly, in the lead-up to the final scene, Dörmann's manuscript imagines a shot only possible through the dissecting eye of the camera. Janos, in confiding in his daughter that he will not assist Brock in his theft of the rubies, seals his own fate: "Er weiß genau, dass diese Unterredung vom alten Brock belauscht wird und was für Konsequenzen dieselbe für ihn hat. Er übergibt ihr den Schlüssel und bittet sie, ihn der Herzogin mit einem Gruß von ihm zurückzustellen" (*Die Rubine der Sutherlands* 6). Brock's invisible influence in Dörmann's description suggests a divided shot that reveals the eavesdropping Brock to the audience but not to the characters themselves. The audience's access to this privileged knowledge also affirms the text's fourth wall that separates the space of its unfolding action from its reader.

The cinematic imagination demanded by this adoption of *mise-en-scène* also exerts a profound influence on Dörmann's prose. Ostensibly to encourage the reader to project his or her own filmic vision into the text, Dörmann's spartan language self-consciously tests the limits of fragmentation and narrative incompleteness. At the dramatic reunion of Janos and Lady Sutherland—perhaps the highpoint of the entire piece—Dörmann offers only minimal description: "In einer großen Szene setzen sich Graf Saint Genois, der heimliche Stallknecht und die Herzogin auseinander." Beyond the reflexive invocation of the "scene," Dörmann's austere prose suggests that, in the age of cinematic imagination, the written word has become superfluous. As in *Die Zirkusgräfin*, experimentation with the technical possibilities of the film/text relationship also replace true character development. Like the clown in his costume, *Die Rubine der Sutherlands* leans heavily on hidden and rapid changes of identity paired with accelerated and superficial development of emotional connections. In his transformation from Janos into the infamous Count Saint Genois, the change occurs immediately: "Der Janos aus Napajedl verwandelt sich mit einem Schlag in einen französischen Aristokraten. Auf redliche und unredliche Art haben die beiden Geld gemacht, wie man es eben im wilden Westen macht . . ." (*Die Rubine der Sutherlands* 4). Even the theme of silence—a technically driven necessity of Dörmann's early cinematic works—is woven into *Die Rubine der Sutherlands*. Diegetic dialog is entirely absent from the text, which intensifies the flatness and limited subjectivity of Dörmann's characters. Instead, Dörmann once again self-consciously deploys the aesthetics of silent film by deferring to "the awkward disconnection of speaker and speech" (Pierce 60). This awkwardness, as Pierce calls it, stems

from the inability to pair speaker and speech and therefore underscores the mediated representation of reality that film provides. Consistent with its compression of plot and underdeveloped characters, *Die Rubine der Sutherlands'* embrace of silence avoids conventional techniques of literary mediation, while also celebrating its reliance on film's strategies of technical mediation.

This self-conscious preference for the mediating strategies of film is further reinforced by the reflections of the "film in words" on its own status as a literary text. In contrast to the fragmentary and general description that characterizes Dörmann's style in *Die Rubine der Sutherlands*, the novel is cited throughout the manuscript as an alternative narrative form. After her rescue, for instance, the future Lady Sutherland, ". . . [berichtet Lord Sutherland] mit rückhaltloser Ehrlichkeit den Roman ihres Lebens . . ." (*Die Rubine der Sutherlands* 3). The concept of "recounting a novel" ("den Roman ihres Lebens berichten") offers a narrative alternative that exceeds the economy of the filmic narration. In the gulf between these two forms, Dörmann acknowledges the austerity of his prose. While the lack of detailed description in *Die Rubine der Sutherlands* places the burden of representation on the cinematic imagination of his reader, Dörmann deliberately positions his own narrative choices against the depth and linearity of the novel.⁹ Dörmann's self-reflexive juxtaposition of the novel against his experimental cinematic style finds its equivalent in the contrast between the static big top with the dynamic exteriors of *Die Zirkusgräfin*. Just as the mobility of the camera underscores the film's liberation from the confines of the staged theater, the denigration of the novel reflects Dörmann's freedom from the constraints of conventional narrative form. In its place, Dörmann draws on the technical and representational strategies of film to create space for the aesthetic imagination of a reading/viewing public steeped in the visual culture of the new medium.

IV. Conclusion

Die Rubine der Sutherlands signifies a crucial moment in Dörmann's artistic oeuvre. Coming on the heels of his early experiments in filmmaking, this "film in words" heralds a pivot back to literature. The manuscript precedes the publication of Dörmann's major novel, *Jazz* (1925) by two years, a work that marks Dörmann's return to prose in earnest. At the same time, however,

Die Rubine der Sutherlands documents Dörmann's attempt to preserve in literature the technical lessons gained during his forays into silent cinema.

As has been explored here, the most remarkable aspect of Dörmann's filmic influence is its creation of technical imagination that strives to implement cinematic technique as a means for expanding the communicative potential of literature beyond the text. This brand of cinematic writing exceeds narratological or perspectival considerations of the *pré cinéma* conception of "filmisches Schreiben."¹⁰ Rather than anticipating the possibilities of the cinema by equating the narrative voice with the lens of the camera, Dörmann rejects the self-identity of text and film image and instead resides in and exploits the productive tension between the two media. As in *Die Rubine der Sutherlands*, Dörmann's filmic writing strives to design narrative situations that connect with a readership increasingly attuned to the perceptual faculties of film. In its compression and disruption of temporal continuities, its refusal of diegetic narrative, and the self-conscious mediation of the literary image through the apparatus of his own writing, Dörmann fashions the line between literature and film as a blurry boundary that he would continue to confront throughout the remainder of his career.

The affinity of Dörmann's literary work for the silver screen is apparent even within the author's own lifetime. In 1927, his play *Die Familie ohne Moral* was adapted by Max Neufeld as a silent film. In the years immediately after Dörmann's death in 1928, his libretti experienced a boom in film adaptations on both sides of the Atlantic. 1930 saw the release of a German adaptation of *Der unsterbliche Lump*. Meanwhile, his libretto *Ein Walzertraum* (1907) created considerable enthusiasm in the United States, inspiring not one but two Hollywood adaptations in the space of just three years—*Married in Hollywood* (1929) and *The Smiling Lieutenant* (1931).

Within Dörmann's own work, the technical vocabulary of film also continued to exert a formative aesthetic impulse. While Dörmann's first novel *Jazz* (1925) remains indebted on the whole to conventional third-person narrative technique, strong traces of cinematic writing as developed in *Die Rubine der Sutherlands* are nevertheless prominent. The first lines of the novel reveal Dörmann's familiar reliance on fragmentary language in the service of a cinematic establishing shot, "Ein grauer Novemberabend. Trüb flackern die fahlen Lichter durch die schweren Nebel. Die Pflastersteine glänzen Feucht. Unsichtbare Lasten liegen schwer auf allen Seelen" (*Jazz* 6). The economy of Dörmann's opening description is once again tailored to the visually

attuned reader. Later, when introducing the novel's antagonist Ernő Kalmar, the Hungarian's backstory is spliced into the flow of the suspended plot in a flashback-style narrative that unfolds at impersonal distance:

Er ist gezwungen, seine alte Mutter in der Nähe eines Dorfes allein zu lassen—hinein wagt er sich nicht, denn die Bauern sind weiß gesinnt und mobilisiert. Er muss einen Wagen besorgen, um die nächste Bahnstation zu erreichen, da die alte Frau nicht gehen kann.

Als er nach einer Stunde zurückkommt, findet er seine Mutter erschlagen und ausgeplündert, halbnackt in ihrem Blute am Straßenrand liegend. Die Augen kann er ihr noch zudücken, die müden Augen, die so tief in die Höhlen versunken sind und die soviel Jammer gesehen haben. (*Jazz* 20)

Dörmann's choice of present-tense narration to describe the murder of Kalmar's mother during the uprising against Communist dictator Béla Kun suggests the suspension and compression of time, as well as reader's ability to simultaneously experience Kalmar's past trauma alongside Marianne's development in the present. As in Janos and Brock's travels to the American West or Lord Sutherland's encounter with Janos's down-and-out daughter, Dörmann's narration effectively mimics the omnipotence of the film image to bridge both time and space and allows multiple temporalities to play out in real time.

These initial parallels underscore the ongoing impact of Dörmann's search for cinematic writing, first developed in *Die Rubine der Sutherlands*, and demand further and careful consideration of the influence of film on Dörmann's late novelistic works as well as on the literary imagination of late modernism more broadly. As with his "film in words," Dörmann's turn to jazz music as a source of inspiration further highlights his ongoing interest in intermediality as a technique for interpolating the possibilities of literature through the pulse of the times. In *Jazz*, the reader finds a city novel that predates Döblin's *Berlin Alexanderplatz* (1925) by nearly five years and that can similarly stake claims through its hybridization of film, music, and prose to multi-genre montage.

These similarities alone should not elevate Dörmann to the pantheon of canonical modernists. They do, however, provide a basis for assessing the significance of his achievements in both film and literature. His novels lack the radical formal experimentation of Döblin or the roving historical gaze

of Musil. And yet, Dörmann's search for cinematic language—alongside his work in film, theater, and music—mark him as an author with an acute talent for identifying key artistic trends and media. While Dörmann's broad and seemingly unfocused array of works have been cynically assessed in terms of financial motivations, his constant ability to adapt to a changing media landscape and to progressively reformulate and reinvent himself can and should be more generously understood as indications of legitimate interest in the possibilities of new media. In this sense, while Dörmann may never be counted among the vanguard of great modernists, his works might prove exemplary in another way: as emblematic of the dynamic and evolving spirit of the age.

Richard “Tres” Lambert III is assistant professor of German studies at Gettysburg College. He holds a PhD in German language and literature from the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies. He is a past recipient of a Fulbright-Mach grant for doctoral candidates and has worked as a Resident Fellow at the Ludwig Boltzmann Institute for Digital History in Vienna. His research focuses primarily on interwar Austrian modernism and especially the novels of Hermann Broch and Robert Musil. Most recently, Lambert contributed to the *Red Vienna Sourcebook* (Camden House, 2020), editing the chapters on newspapers and radio, literature, and theater. Beyond his work in Austrian modernism, he is also currently collaborating on an edited volume tracing the emergence and legacy of the character Dr. Mabuse throughout German-language media in the twentieth and twenty-first centuries.

Notes

1. All references in this article refer to Dörmann's annotated typescript housed in the Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAN) of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna. Dörmann also published a version of his manuscript as an insert that appeared in the *Neue Freie Presse* on April 15, 1923.

2. As an artist who produced both literature and film, Dörmann offers a unique case study on the concept of cinematic writing. My aim in this article is to derive Dörmann's understanding of the concept by seeking out parallels between these two bodies of work, rather than attempting to deploy preexisting theoretical definitions of cinematic writing. The relationship between film and literature is and remains the topic of a vast quantity of scholarship. For a cautious historiography of this relationship, see Kellman. For historicized overviews of the relationship between literature and film in the 1910s and 1920s, see Kaes and Levin; Loew.

Since the 1990s, the German-language discourse of “filmisches Schreiben,” led by Joachim Paech and Harro Segeberg, has gained momentum. Notably, Paech’s and Segeberg’s works are primarily focused on establishing the concept of *pré cinéma*. Their definitions of “filmisches Schreiben” are not concerned with the influence of film on literature but rather seek narrative parallels in nineteenth-century modes of description that seem to anticipate the later innovation of the film camera. See Paech; Segeberg.

3. In addition to practical concerns related to the preservation and maintenance of volatile film stock and the safety of archives and archival material based in Europe during two world wars, Kaes cites two intentional movements to dispose of silent films: “Silent films were destroyed in a first wave around 1910 when the ‘primitive’ cinema (operating until then out of tents on fairgrounds and consisting mainly of one-reelers) was considered to be antiquated and worthless in contrast to the new artistic feature films (shown in luxurious, theater-like movie palaces and lasting an average of 90 minutes) and in a second wave around 1929 when the silent cinema was seemingly made obsolete by the advent of sound. Silent films were melted down for their silver and celluloid contents or sold in small pieces as novelty items” (Kaes 247).

4. In Lukács’s earliest writings on film, he argues that the novelty of film as a medium demands classification, assessment, and study in distinctive terms, especially separate from the concepts tied to the theater. See Lukács; Levin.

5. The “cinema of attraction,” a concept fashioned by Tom Gunning, seeks to define the relationship between film subject and viewer in pre-narrative cinema. Gunning argues that the film image constructs a unique and inclusive relationship between the spectator and the film that focuses on the bodily presence of the actor on the screen. See Gunning; a similar argument can be found in the introduction to Auerbach.

6. See, for instance, Elsaesser.

7. Compare this quotation to the closing lines of Lessing’s *Emilia Galotti*, “Odoardo: Doch, meine Tochter, doch! (Indem er sie durchsticht.)—Gott, was hab ich getan! (Sie will sinken, und er faßt sie in seine Arme.) /Emilia: Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.—Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand.”

8. On the relationship between word and image, see Eisenstein.

9. On the relationship between silent cinema and the condition of language, see Silberman.

10. See Paech; Segeberg.

Works Cited

- Auerbach, Jonathan. *Body Shots: Early Cinema’s Incarnations*. U of California P, 2007.
 “Das Jahr 1912.” *Kinematographische Rundschau*, December 29, 1912, pp. 2–19.
 Dassanowsky, Robert. *Austrian Cinema: A History*. McFarland & Company, 2005.
 Dörman, Felix. *Die Rubine der Sutherlands: Film in Worten*. Österreichische Nationalbibliothek Sammlung von Handschriften und alten Drucken (HAN), Cod. Ser. n. 9532.
 ———. *Die Rubine der Sutherlands: Film in Worten*. *Neue Freie Presse*, April 15, 1923, p. 23.

- . *Die Zirkusgräfin: Kinopioniere: Spielfilme 1908–1918*. Hoanzl, 2009.
- . *Jazz: Wiener Roman*. Edition Atelier, 2012.
- Eisenstein, Sergei. “Dickens, Griffith, and the Film Today.” *Film Form: Essays in Film Theory*, translated by Jay Leyda, Harvest/HBJ, 1977, pp. 195–255.
- Elsaesser, Thomas. “Archaeologies of Interactivity: Early Cinema, Narrative and Spectatorship.” *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, edited by Annemone Ligensa and Klaus Kreimeier, Indiana UP, 2015, pp. 9–22.
- Friedell, Egon. “Prolog vor dem Film.” *Die Filmwoche*, November 16, 1913, p. 6.
- Fritz, Walter. “Felix Dörmann—Literat, Theatermann und Filmgestalter: Aus den Anfängen des literarischen Films in Österreich.” *Modern Austrian Literature*, vol. 4, no. 1, 1971, pp. 49–56.
- . *Kino in Österreich: 1896–1930, der Stummfilm*. Österreichischer Bundesverlag, 1981.
- Frost, Laura. “Blondes Have More Fun: Anita Loos and the Language of Silent Cinema.” *Modernism/Modernity*, vol. 17, no. 2, 2010, pp. 291–311.
- “Geschäftliches.” *Kinematographische Rundschau*, August 18, 1912, p. 11.
- Gunning, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-garde.” *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, edited by Thomas Elsaesser, BFI, 1990, pp. 56–62.
- Kaes, Anton. “Silent Cinema.” *Monatshefte*, vol. 82, no. 3, 1990, pp. 246–56.
- Kaes, Anton, and David J. Levin. “The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909–1929).” *New German Critique*, vol. 40, Special Issue on Weimar Film Theory, 1987, pp. 7–33.
- Kellman, Steven G. “The Cinematic Novel: Tracking a Concept.” *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 33, no. 3, 1987, pp. 467–77.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti: Werke, II*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, pp. 127–204.
- Levin, Tom. “From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film.” *New German Critique*, vol. 40, no. 1, 1987, pp. 35–61.
- Loew, Katharina. “The Spirit of Technology: Early German Thinking about Film.” *New German Critique*, vol. 41, no. 2, 2014, pp. 125–44.
- Lukács, Georg. “Gedanken zur Ästhetik des Kinos.” *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, edited by Anton Kaes, Max Niemeyer Verlag, 1978, pp. 112–17.
- “Neues vom internationalen Filmmarkte. Die Zirkusgräfin.” *Kinematographische Rundschau*, August 18, 1912, pp. 7–9.
- Paech, Joachim. “‘Filmisches Schreiben’ im Poetischen Realismus.” *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, edited by Harro Segeberg, Wilhelm Fink Verlag, 1996, pp. 237–60.
- Pierce, Constance. “Language-Silence-Laughter: The Silent Film and the “Eccentric” Modernist Writer.” *SubStance*, vol. 16, no. 1, pp. 59–75.
- Porges, Edmund. “Die Prämierung.” *Kinematographische Rundschau*, October 27, 1912, pp. 14–16.
- Schneider, Helmut. *Felix Dörmann: Eine Monographie*. VWGÖ, 1991.

- Segeberg, Harro. *Literatur im technischen Zeitalter: von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- Silberman, Marc. "Soundless Speech/Wordless Writing: Language and German Silent Cinema." *Imaginations*, vol. 1, no. 1, 2010, pp. 40–71.
- Strobl, Karl Hans. "The Cinematograph." *The Promise of Cinema*, edited by Anton Kaes, Nicholas Baer, and Michael Cowan, U of California P, 2016, pp. 25–27.
- "Unsere Zukunft." *Kinematographische Rundschau*, February 1, 1907, pp. 1–2.

“Ist auch dein Herbst gekommen, Europa?”

Constellations of Time and Space in the Novels of Felix Dörmann

N. D. Jones and Christoph Schmitz

I. Introduction

Felix Dörmann first turned to novel-writing in the 1920s. His first novel, *Jazz*, was published in 1925 by Strache Verlag, and his second and final novel, *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*, was completed shortly thereafter but remained unpublished until 1928, when it was added to the catalog of the Berlin publishing house, Drei-Kegel-Verlag. Both novels are products of their time, conforming to Ritchie Robertson’s description of interwar Austrian literature:

Austrian fiction between the wars is marked by the trauma of the Habsburg Empire’s dissolution. It left a former Imperial capital incongruously stranded in a small, largely Alpine republic. [. . .] Inflation, unemployment, and threats from opposing paramilitary forces culminated in the Civil War of February 1934. (53)

The First World War and the consequent collapse of the Austro-Hungarian Empire is ever present in the background—and sometimes the foreground—of Dörmann’s novels, which are largely set in his contemporary Austria. The characters grapple with the loss of past certainties and the present difficulties of economic crisis. *Jazz*’s Doktor Pummerer, a lawyer who seeks to adapt quickly to the new societal conditions, succinctly summarizes the postwar situation in the novel’s opening pages: “Der Krieg hat uns böse Wunden geschlagen. Wir sind Bettler mit Ausnahme der Herren Kriegsgewinner und Valutenschieber” (15). It is in this context that the three “epochale Grunderfahrungen” described by the literary historian Friedrich Achberger prove particularly felicitous: “profundes Verlustgefühl” (verlorene Größe

und Glanz, verlorene Heimaten [. . .]), ‘Revolution’ als Faszinosum, aber insbesondere den Dämon ‘gesellschaftliche Deklassierung’, angefeuert durch ‘Inflation’ (Achberger 26, here summarized by Müller 127). Achberger thus depicts interwar Austria as a contested space in which—against a backdrop of rapid and unpredictable social change—the mourning of tradition confronted hopes for a revolutionary future. Caught between these poles, the country entered an unstable transitional phase. Such uncertainty is mirrored in the literature of the time, which, as Primus-Heinz Kucher describes it, engages with “die traumatischen wie komplexen Relationen von Kriegsende, Deklassierung, soziale Deregulierung und ökonomische[n] Hasard” (“Zwischen Revolution, Spekulation, Inflation und Kastration” 54). Fading past, volatile present, uncertain future: These are the defining features of the Austria that provided both context and content for Dörmann’s novels.

The relevance of such major sociohistorical developments for Dörmann’s novels, which showcase many features commonly associated with *Trivilliteratur*, may at first glance appear questionable. This is particularly true for *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* Wolfgang Beutin, who contends that the love triangle is one of the most constitutive elements of the “triviale Liebesroman” (83), would have found an ideal case study in Dörmann’s second novel. Beutin’s principal example is the *ménage à trois* in the form of “Alter Mann–junge Frau–junger Mann” (49), which corresponds precisely with the central relationship between the protagonist “Kaffeekönig von Sao Paolo” (7) Lobositz, his lover and later wife Lilith, and his young rival Tarnowski. The novel also conforms to Helmut Schneider’s observation that “die Faszination von Persönlichkeiten, deren Macht sich auf Reichtum gründet” has to be regarded as one of the primary attributes of interwar trivial literature (346). While Lobositz perfectly fits this description, all the novel’s protagonists are similarly driven by a shallow obsession with wealth and the power it promises. However, by illustrating the conflict between the old aristocratic wealth and the new world’s *nouveaux riches*, Dörmann embeds *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* in a historical framework that underlines the major social conflicts of its time and place. Ultimately, it is this historical context that drives the novel’s protagonists, as Lobositz’s own words reveal: “Es ist grausam—aber ich muß wohin, wo man nicht auf Schritt und Tritt die Spuren des Weltkrieges bemerkt, wo die Welt noch nicht so verblutet,—verarmt und entblößt ist” (90). The centrality of historical circumstances

is even more obvious in *Jazz*. Dörmann's debut deviates from the norms of *Trivilliteratur* both stylistically and conceptually. Kucher, for example, links the novel's language to jazz music's syncopated rhythms: *Jazz* uses "in Form deskriptiver Steigerungen das synkopische Element der Musik und schliesst es mit markanten Handlungszenen kurz" ("Zwischen Revolution, Spekulation, Inflation und Kastration" 51). Form and content are thus more intimately intertwined than in *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* Thorsten Carstensen, defending the novel against its critics, makes a similar point and thereby foregrounds the novel's engagement with its historical context: "Dörmann [arbeitet], ohne tiefere Einblicke in die Psyche der Figuren zu gewähren, mit einer Art 'Kinostil', der schnelle Perspektivwechsel garantiert und somit zum Ausdruck für das Tempo und den Rhythmus der Zeit wird— einem Rhythmus, der als Jazz-Metapher titelgebend ist [. . .]" (69). All stylistic differences between Dörmann's two novels notwithstanding, it is thus clear that both *Jazz* and *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* are invested in the time and place in which they were written, and it is on the basis of those categories that the novels will be investigated here.

In what follows, the relationship between time and place will be analyzed in each novel, although the focus of the respective analysis will differ. In the first section, in which *Jazz* is interrogated, the emphasis lies on the depicted temporal regime; it will be contended that Dörmann's first novel portrays a world in which economic developments and the relentless social transformations they inspire collide destructively with the enduring legacy of prewar tradition. The fallout of this conflict leaves Austria in a state of perpetual and miserable transition, able neither to return to the structures of old nor to realize a new stable order. It is the spatial constellations of *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* that is, in the second section, considered more closely. The return of Graf Lobositz to Austria, who during his time in Brazil became a wealthy merchant, illustrates the dissolution of old centers of power in favor of internationally organized riches, accumulated by the exploitation of (former) colonies. Lobositz's colonial and misogynist gaze shows, however, that although spatial relations have changed, power structures remain the same—which is the reason that in the interpersonal relationships, time is organized cyclically. Given that it is the interaction of time and space that underpins Dörmann's works, a complete separation of the two categories is neither possible nor desirable. Nonetheless, by adjusting the focus of the respective readings, it will

be possible to gain a greater array of insights into Dörmann's novelistic approach and into his understanding of the interwar Austria that gives shape to both novels.

II. Keeping Step with Modernity in *Jazz*

Dörmann's 1925 novel *Jazz* opens with an ending: Marianne Hartenthurn returns home from the funeral of her father, Baron Hartenthurn. The death of the baron, a representative of the traditional aristocratic order, points to a break with tradition and the advent of a new postwar era in Austria. That new era, Dörmann suggests, is not only shaped by wartime destruction ("Der Krieg hat uns alle hergenommen," 14) but rather sustains and intensifies the logic of war and conflict: "[D]er Krieg ist lange nicht so grausam wie dieser Frieden und dieses Leben, wo einer den anderen vernichten will, um auf seine Kosten Profite zu hamstern" (181). The power vacuum in Austria after the First World War, the dissolution of prewar social hierarchies, and the growing desperation of the people transform the country into a new kind of battleground. The battles depicted in Dörmann's novel are not fought with traditional arms; instead, characters weaponize their wealth against one another. In writing about Ernö Kalmar, one of his protagonists, Dörmann makes explicit this mobilization of wealth to secure one's power at the expense of others: "[Kalmar] hatte es wirklich weit gebracht und Glück gehabt. Und sein Vermögen wuchs mit dem Elend Österreichs. Eine Besserung der Zustände wäre nur eine Verminderung seiner Erfolgchancen gewesen" (103). This financial power highlights the economy's expanded sphere of influence after the war: The postwar economy, characterized by deregulation, relentless speculation, and inevitable inflation, is one in which traditional sources of authority and values are diminished. It is the market that replaces them, determining the value of everything: "Der große Ausverkauf ist im vollen Gange. Alles ist am Markte zu haben. Kommerzwaren und Kunstschätze, die Ehre der Frauen und die Gesinnung der Männer" (26). It is unsurprising that Schneider perceives in this issue the principal concern of the novel: "Das zentrale Thema des Romans ist demzufolge nicht der Unterschied Republik-Monarchie, sondern die literarische Abhandlung der Frage, ob in der neuen Zeit alles—auch jeder Mensch—käuflich ist" (337). Wealth is power in the Viennese society portrayed in *Jazz*; those who have it can seemingly acquire anything and control anyone. By telling the story of Ernö Kalmar, a successful

profiteer and speculator, Dörmann's *Jazz* literarily explores the implications of this situation.

Ernö Kalmar embodies the dynamics, along with the contradictions and alienations, of the age. He masterfully manipulates the societal instability to rise from impoverished obscurity as a Hungarian political exile to one of the wealthiest and most notorious figures in Vienna, and his rise precipitates the fall of the Wartensteins, an aristocratic family whom Kalmar mercilessly exploits in order to acquire their home. The identification of Kalmar with the economic developments depicted hereafter reaches its most pronounced form when Kalmar establishes his own bank in the Wartenstein home. Kalmar hereby underlines the transfer of power from the historic nobility to anyone able to exploit the contemporary moment for his or her own economic gain and establishes a financial and speculative institution through which he might exert control over economic developments in the future. It is, however, Kalmar's relationship to Marianne Hartenthurn that offers the most decisive insights into postwar society and Kalmar's apparent power over it. As the daughter of a baron and member of the military elite, Marianne is a representative of prewar Austria and its aristocratic-militaristic order.¹ Like the country itself, however, Marianne is left at the mercy of speculators and profiteers after the First World War wreaks its havoc and social hierarchies collapse. It is fitting, then, that Kalmar's ambition to shape postwar society for his own benefit is foreshadowed in his opportunistic relationship to Marianne: "Was kann man aus diesem Geschöpf machen? Wo schlummern ihre Kräfte und Möglichkeiten? Was gewinnt man und was verliert man, wenn man sich mit ihr einläßt und in ihr Leben eingreift?" (50). Marianne soon submits to Kalmar's authority and allows him to reshape her: "[Sie] war nichts als [. . .] innere Bereitwilligkeit, [. . .] sich auch von ihm führen und modeln und in die Form bringen zu lassen, die ihm genehm sein würde" (75). In this way, Marianne becomes a potent foil to Kalmar and the dynamics he represents, embodying key aspects of the world they create but, crucially, also making manifest their limitations and contradictions.

Central to Marianne's representative role is the way in which she exposes the temporality particular to the postwar society, which prioritizes the future over past and present. Kalmar's first decisive step in remaking Marianne is to provide her with dance lessons. The underlying suggestion in this case is—as Siegfried Matzl points out (106)—that Marianne must learn to keep step with her transformed societal surroundings, and this implied affinity between

dance and survival in the socioeconomic environment is later spelled out more directly: “Die Tanzschule wurde für Marianne eine Lebensschule, die ihr die Augen öffnete. Sie ahnte jetzt, wie diese Welt beschaffen war: hemmungslos, verseucht und käuflich, aus den Fugen geraten und von nackter Profitgier geschüttelt” (85). It becomes increasingly clear, however, that it is not merely dance as such that fulfills this function but rather jazz music, to which the title of Dörmann’s novel refers, and its attendant dance styles.² Thus when Marianne premieres her jazz-infused performance under the pseudonym Natascha, it is described in the following terms: “Die Größe und das Grauen der Zeit lag in diesem Tanz. Die Verzweiflung und die grelle Lustigkeit im Shimmytakt getanzt. [. . .] [A]lles war zusammengefasst [. . .] zu einem Jazzband der Verzweiflung” (117). Keeping step with such dances—and therefore with society—demands a future-oriented predictive capacity; the primary feature of the dances is a frenetic intensity, which requires Marianne to renounce pause and rest in favor of looking always forward, unceasingly anticipating the next step. It is this demand that results in Marianne’s perpetual exhaustion and the development of her drug addiction. Adaption to the contemporary Viennese society, Marianne’s case shows, necessitates certain skills, and it follows that Kalmar’s own success is predicated on those selfsame future-oriented abilities. Kalmar’s speculation—carried out against a chaotic and instable backdrop—requires, namely, adept timing and anticipation: “Nur kein bares Geld im Hause haben! Vielleicht schon morgen ist es nichts mehr wert.—Ernö Kalmar steht mitten drin im tosenden Betrieb des Börsenspiels. [. . .] Er verdient, verdient!” (105). Kalmar must ultimately dance the same dance as Marianne; both are beholden to the frantic tempo of jazz, which drives them ceaselessly onward toward the next step and the next investment.

Dörmann’s depiction of jazz is clearly indebted to the 1920s discourse on this music of modernity, but that discourse gestures toward the tensions inherent to jazz’s status. Kucher, quoting from the 1925 volume of *Musikblätter des Anbruch*, states outright that jazz music was necessarily bound up with post-war life in the modern city: “Neben Amerikanismus fungiere Jazz überhaupt als umfassendes kulturell-gesellschaftliches Paradigma für ‘Abbild der Zeit: Chaos, Maschine, Lärm’” (“Das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz” 73). Jonathan Wipplinger makes the connection between jazz and those aspects of modernity foregrounded by Dörmann—namely, the impact of war and the subsequent empowerment of the money economy—even more explicit:

“The effect of the rhythm of the jazz band, of the trap drum and its arsenal of percussion, was interpreted along a variety of axes, commonly invoking the mechanization of war, capitalism, and industrial production” (44). The music of *Jazz* is thus coded according to the dominant discourse of the period, and Wipplinger therefore sees its representation in Dörmann’s novel as limited and unoriginal: “Even in [. . .] Felix Dörmann’s *Jazz. Wiener Roman* (1925), the music acts as little more than a surface phenomenon, a mere reference to cultural disorder” (98). Such a reading fails, however, to acknowledge the integrity of jazz—and the discourses about it—in the construction and diagnosis of the cultural disorder depicted in the novel. As Wipplinger himself makes clear, jazz was ambiguously coded, associated not only with modern mechanization and urbanization but also with sensuality and irrationality.³ This had to do, in part, with the origins of jazz’s postwar popularity in a release of “the pent up desires of four years of corporeal and psychic deprivation” (31). It was also connected, however, to the particular form of jazz dances:

Be it hypnosis, the madness of an insane asylum, or the ecstasy of intoxication, the jazz band overtakes their rational, mental faculties. Dancers [. . .] are said to be “under the spell of these rhythms, these colors and sounds.” (44–45)

It is apparent that these associations inform Dörmann’s descriptions of Marianne’s dance routines: “Heißer und fesselloser wird der Tanz. [. . .] Ein Blutausch war es—ein Tanz der Besessenheit” (116). This literary reproduction of jazz’s contradictory coding is key to understanding *Jazz*’s critique of postwar Austria.⁴

In Dörmann’s novel, jazz’s association with the sensual and the irrational reappears to disrupt the endless forward propulsion of the society. It is in the animalistic desires and drives intrinsic to Marianne’s performances that the association manifests itself:

Sie stürmte herein, ein knappes Pantherfell quer über eine Schulter, die andere freilassend, das gelbe Haar gelöst, einen Efeukranz darin—Schenkel und Beine nackt [. . .]. Süße Raserei des Weines und der Liebe. Der herrliche Körper der Tänzerin [. . .] gibt seine Herrlichkeit preis. (115)

This undisguisedly Dionysian display of female sexuality triggers a correspondingly lustful response: “Ein Ächzen und Stöhnen des Begehrens geht

durch das Haus" (116). Jazz here provides the soundtrack for unthinking, instinctive eroticism, a far cry from the reasoned forethought with which it had previously been linked. Indeed, the novel emphasizes the incommensurability of lust and love with Kalmar's business world: "Das Geschäft tötet jede zartere Intimität" (106). The capacity for planned action, so essential for successful speculation, is rendered powerless by the immediacy of desire: "Liebe ist Torheit [. . .]. Eine Forderung des Blutes, die den Verstand und die Tatkraft umnebelt und lähmt. Wer liebt, wird zum Sklaven" (52). Even as the frequency of the parties and dance performances seems to suggest the integration of desire and drives into the world of Kalmar and his wealthy associates, this integration necessarily remains superficial and unstable. When, for example, Kalmar arranges for Marianne to dance at a party organized to mark his bank's opening, he hopes to cement his position in the upper echelons of Viennese social life. Instead, Marianne's reluctance to dance in front of her former suitor leads to a furious outburst from Kalmar ("Kalmar fühlte, wie es kochend in ihm aufstieg. Unter dem dünnen Firnis seiner mühsam angelernten Kulturmanieren begann die rohe Bestie zu rumoren," 160) and to Marianne's flight to the one she truly desires, Leo Wartenstein. This attempt to mobilize Dionysian intoxication and desire in service of Kalmar's career aspirations thus not only fails but also causes lasting damage to those ambitions. The immediacy of desire and instinct coexists with the future orientation of the business world in the depicted society, but it is a tense and conflictual arrangement.

The novel makes clear that, in these eruptions of animalistic drives, the past momentarily reappears to reveal its enduring power. It is through blood and bloodlines that this connection is established. Already apparent in the aforementioned "Blutausch" of Marianne's performance and Kalmar's "Forderung des Blutes," it is telling that the latter causes Kalmar's Hungarian origins to surface: "Seine wirkliche Natur kam an die Oberfläche und gewann die Gewalt zurück. Er murmelte irgendeinen ungarischen Fluch" (160). Blood here bridges the immediacy of natural drives and the legacy of the individual's past. Nowhere is this constellation clearer than in the case of Marianne in whom both the "Bauernblut" and "Blut vom böhmischen Uradel" (10) of her mother flow. It is this heritage that Marianne reactivates in her sensuous dance routines: "Slavisches Volkslied hieß ihre erste Nummer. [. . .] Als russische Bauernbraut [. . .] betrat sie endlich die Szene. [. . .] Sie hatte Musik und Rhythmus in sich. Die Musik war nur Erweckerin schlummernder Kräfte und

Gewalten" (115). The animalistic nature to which Marianne gives expression in her performances is, the novel suggests, an inherited nature. The previously described incommensurability of nature and modern society thus gives expression to an underlying tension: The future orientation of a society built unsteadily upon perpetual change encounters a stubbornly immutable past. The first major difficulty faced by Kalmar in his bid to refashion Marianne accordingly results from her reluctance to leave her family home so that they can find a residence better befitting Kalmar's ambitions: "Ein merkwürdiger Starrsinn war in ihr erwacht. [. . .] Sie konnte sich selbst keine Rechenschaft geben, woher sie auf einmal die Kraft zum Widerstand nahm. Aber sie hatte sie und blieb in ihrer Wohnung" (98). The language of awakened power, which characterized Marianne's dance performance, recurs here in a moment when the interconnection of nature and heritage is laid bare. The resilience of heritage and history lends to Marianne's nature the strength to disrupt the ceaseless transformations of modernity.

The depicted tension between inheritance and aspiration underlies the existential dangers faced not merely by individual figures but also by the postwar Austrian society they inhabit. Kalmar and the modern dynamics he embodies fail in the ambition to transform Marianne completely; Kalmar's valorization of nurture ("Die Erziehung ist alles," 152) underpins his ambition of transforming society for his own benefit, but it disregards completely the power and resilience of nature. This disregard leaves him vulnerable to his own nature, which—characterized by explosions of both anger and desire—overpowers his reasoning faculties and, in the crucial moment, leads him to furiously confess to Marianne his involvement in Leo Wartenstein's suicide: "Das ist der Augenblick, wo in Kalmar alle Dämme brechen, wo er die Last des Schweigens abschüttelt und jede Überlegung verliert" (218). It also leaves him vulnerable to Marianne, whose natural opposition to modernity's developments fuels her revenge plot against Kalmar: "Und noch eines bleibt: ein eiserner Vernichtungswille, ein tödlicher Haß gegen Kalmar. [. . .] Er war nicht bloß ein Mann—er war der Mann der Zeit, der Todfeind, der Antichrist" (227). Marianne's revenge restores to Kalmar his erstwhile identity as penniless criminal—but this time as a broken, hopeless man: "Seine Kraft ist am Auslöschen . . . [. . .] Kalmar ist wortlos zusammengebrochen" (261). Kalmar's life assumes the form of a ruinous cycle; the destructive combination of modernity's transformations and heritage's continuity allows him merely a brief rise before an inexorable fall. Modernity—and its foundational illusion

that the power of money makes possible the radical remaking of society—is exposed by this failure of its representative, Kalmar.

Dörmann does not doubt, however, that there are plenty who still believe in the promise of wealth in modernity, and Kalmar's downfall accordingly provides but a momentary reprieve for Marianne. Her entrapment in her own cyclical nightmare becomes clear in the novel's final chapter when Wiesel, another "brutale[r] Geldmann und erfolgsgewohnte[r] Emporkömmling" (267), simply replaces Kalmar as Marianne's controlling suitor, paying no heed to her protests: "Ich kann nicht wieder einem Mann gehören" (266). Nature, it seems, can—in the form of Marianne's revenge—resist the dynamics of modernity, but it is unable to lastingly interrupt them or trigger structural change. The result is a hopelessness that motivates Marianne's suicide and gives expression to the cultural pessimism fundamental to Dörmann's novel: Modernity's disregard for the past and the human nature it informs has doomed his contemporary Austria to an inescapable cycle of (self-)destruction.

III. Colonial Space in *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*

Dörmann's second novel, *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*, shares many elements with its predecessor *Jazz*. Although it did not receive the same critical attention as Dörmann's debut, it still is, despite all its melodrama and sensationalism, a telling portrait of the interwar period. Just like *Jazz*, *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* portrays a Europe that suffers from the social dynamics inflicted by the First World War. Traditional centers of political power have vanished, and new agents emerge to fill the vacuum of political and economic influence. Traditional social roles accordingly undergo change, as the novel's characters show. Lilith is a young woman eager to leave her petit bourgeois existence in Berlin and enter high society. Wodak and his son Tarnowski, the illegitimate progeny of a Viennese aristocratic family, survive in Paris as faux aristocrats who entertain and exploit American tourists. Madame Berthe, who works in the same establishment, also suffers from her change of social status: Once a star of the Parisian *bohème*, she is now an attraction only to those tourists that Wodak and Tarnowski exploit for a living.

Most representative of the social dynamics, however, is Graf Lobositz. Born into an Austrian aristocratic family based in Bohemia, the *bon vivant* fell out with his father and brother and left Europe before the First World

War commenced. Settling down in Brazil, he managed to establish himself as a successful businessman, ultimately becoming the “Kaffeekönig von Sao Paolo, Herr ungezählter Millionen” (7). The novel’s plot revolves around his return to Europe and his affair and short marriage with Lilith, ending with his subsequent return to South America. Lobositz is both a representative of the old order and the herald of a new class of the wealthy, of a global elite of private investors whose wealth relies on the exploitation of present and former colonies in the Global South. By leaving the Austrian Empire before it actually disassembled, Lobositz is able to maintain his privileged status without attaching his loyalty to a new national context, as he clearly differentiates between himself as a European and “diesen braungelben, glatten und tückischen Raubtiermenschen” with whom he economically competes in Brazil (12): “Blöder Tand erschien ihm alles, was ihn hier umgibt, sinnlos sein ganzes Leben!” (13). This detachment from any political entity and cultural identity also saves Lobositz from the fate of other aristocrats like Marianne in *Jazz*, or his own brother, who is fatally shot while resisting the expropriation of the family’s real estate. Lobositz thus returns to Europe as a wealthy tourist from overseas, embarking on a journey into his own past.

The new global elite to which Lobositz belongs, together with its lack of traditional values and manners and its craving for the glamour of the old European empires, bears many similarities to the nouveau riche class portrayed in *Jazz*. What separates the two novels are the spatial politics that they explore. While *Jazz* is concerned with the effects of the accelerated flow of time in one specific place, *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* illuminates the spatial logic of a neocolonial globalization. Wealth, power, and influence are not so much questions of the right timing but rather depend on the reorganization and interconnectedness of global space after the First World War.⁵ In *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*, members of this new elite are called “Fremde” (80, 197). In Vienna, the long-serving waiter of the Hotel Imperial, Herzog, bemoans the loss of his aristocratic clientele and speaks of his new patrons as “G’lumperl [. . .] was da vom Balkan und von neuen Großstaaten kommt—das benimmt sich, daß man sich schämen muss” (80). The waiter opens up to Lobositz, whom he considers “eine[n] alten Bekannten”; Lobositz, however, already belongs to the same nouveau riche class that Herzog despises. Very quickly he dismisses the waiter as “schwätzenden Herzog” (96) and subsequently expresses his disappointment with Vienna: “Hier ist der Frühling nicht, den ich gesucht habe” (101).

For Lobositz, the peripatetic “Kaffeekönig,” Vienna’s history and his own attachment to the city count for nothing, as he intends from now on “Wien nicht als Einheimischer, [sondern] als Fremder [zu] sehen—ohne Herz, nur mit Neugier, nicht allzu deutlich, und unbelastet von allen Beschwerden des Daseins” (91). But since Vienna does not live up to his hopes, he and Lilith soon move on. Looking for places to amuse themselves, each city and town becomes merely one commodity among many. The spatial politics of *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* thus conflate different spaces and render locales insignificant. When Parisian grand dame Madame Berthes complains that there are just too many foreigners in Paris, she formulates it thus: “Diese verdammten Fremden [. . .]. Wir sind ja nur mehr geduldet, Paris ist zu einer englisch-amerikanischen Kolonie geworden!” (197). Nouveau riche figures like Lobositz metaphorically engage in a neocolonial project that assesses European locales only in regard to their value.

The vision of space that permeates the novel is one of neocolonial domination. In the case of Europe, this domination is mostly financially organized, as the new global elite simply buys what Europeans themselves can’t afford to buy anymore. “Alles kaufen sie uns weg!” (197) rails Madame Berthes against the “Fremden,” while the waiter Herzog concludes that “[wenn] nicht ein paar Fremde kämen, die Einheimischen können es sich nicht leisten, bei uns zu essen” (95). In a global range, however, the domination of foreign territory is much more linked to ideological constructions that legitimize neocolonial projects like that of Lobositz. South Americans become “Raubtiermenschen,” and upon Lobositz’s return, the text exclaims: “Der Herr kehrt heim zur neuen Heimat” (350). Lobositz accumulated his wealth by exploitation; “[er hatte] gearbeitet, gewuchert, spekuliert und gerafft—wie alle anderen Menschen hier in Amerika, schonungslos seine Mitmenschen mißbraucht, nur auf seinen Vorteil bedacht” (12). Lobositz’s worldview combines the classical colonial gaze described by Edward Said with the free-market ideology associated with American business models. In *Orientalism*, Said describes latent Orientalism as a constant form of Western prejudices about the Middle East that keeps intact the “separateness of the Orient, its eccentricity, its backwardness, its silent indifference, its feminine penetrability, its supine malleability” (206). Read as recurring attitudes of Europeans toward colonized or exploited areas of the Global South, these categories also pertain to Lobositz’s perspective on South America. The expression “Raubtiermenschen” alone addresses the purported backwardness

and a call for taming and domestication that positions the civilized European in a dominant spot vis-à-vis the colonial Other. At the same time, the expression also hints at the second aspect of Lobositz's ideology, the power of the untamed market that grants him the opportunity to relentlessly pursue his own advantage in a historical period that witnesses nation-states relegated to only marginal agents.

The metaphorical colonialism of Europe that is depicted in Dörmann's novel is clearly enabled by this logic of colonial domination. Only the exploitation of the Global South makes it possible for this new global elite to take possession of Europe's former centers of power and transform them into amusement parks. The high society and its culture on display in *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*—like the festival of daffodils in Montreux or the museums in Vienna and Paris—are enabled by acts of barbarism hidden behind the facade of glamour and amusement. The novel exposes this doubling of dominating actions, confirming yet another of Said's findings; in *Imperialism and Culture*, Said shows how the domestic novels of imperial Britain depend in their details on the colonial enterprises in which the British high society was involved. He describes this conflation of domestic and imperial space as a synthesis of

two things [. . .]: a domestic accompaniment to the imperial project of presence and control abroad, and a practical narrative about expanding and moving about in space that must be actively inhabited and enjoyed before its discipline and limits can be accepted. (70)

Although Said is referring to the British novel of the eighteenth century, the same spatial politics also applies to *Trivilliteratur* from the interwar period, such as *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* Lobositz's colonial gaze subsumes every place under the same category: Is there sufficient value to gain? Is this worth expanding? Brazil is only regarded in terms of the wealth that Lobositz managed to acquire from it, Europe only insofar as it can provide the level of entertainment that the tired *Kolonialherren* so long for.

The colonial gaze, and with it the will to domination, is not restricted to spatial dimensions, though. It is a universal worldview that also defines Lobositz's attitude toward the women in the novel. For Lobositz, women are nothing more than a pleasant pastime when young, a nuisance once they grow old. This attitude is obvious in the way Lobositz disregards Anna, his former lover and Lilith's mother. When he visits the two of them, his judgment of

Anna is completely derived from her outer appearance: “Also, das ist seine Anna! Wenn er es nicht sicher wüßte, er würde es nicht glauben. Die zierliche Figur von einstmal ist aufgedunsen, das Haar ergraut, die Haut verwelkt, die Augen trüb, die Hände abgearbeitet—die Kleidung nachlässig” (33). When Anna cries in front of him and bemoans her petty bourgeois existence, Lobositz shows no sign of compassion or concern for her. Instead he judges her like an asset: “Er sieht sie zum ersten Mal ohne Schleier, den Jugend und Liebe um sie gewoben, sieht sie mit kalten Augen: mitleidlos, lieblos und kritisch; sieht ihre ganze Armseligkeit und Schabigkeit” (37). Anna, in his eyes, is exciting as long as she can entertain his chauvinist attitudes. When Lobositz returns, she fails to do so, and the next best option for Lobositz is to fall in love with Lilith, who in his eyes appears to be an updated version of her mother: “[Dieser] Weibertypus hat ihn verfolgt—solange er lebt und liebt: unvollkommen in der Mutter, vollkommen in der Tochter” (59). During his first date with Lilith, the interconnectedness of his neocolonial ideology and his disregard for women becomes apparent. In the language of the entrepreneur, he ponders:

Bei der einen macht es das Geld, bei der anderen das Gefühl. Ob gespielt oder nicht—wenn sie nur daran glaubt. Hauptsache, daß man seine Partnerin richtig einschätzt und die Sache dementsprechend anpackt—dann kann der Erfolg nicht ausbleiben. [. . .] Nicht umsonst hat er zwanzig Jahre harter Schule hinter sich, an der Kaffeeküste im ständigen Verkehr mit getriebenen, skrupellosen Maklern und Händlern von Kaffee und Geld und—Menschenfleisch. (59–60)

To regard his ruthless actions as a neocolonial trader as the perfect school of love shows that in the case of Lobositz, misogyny and colonialist prejudices go hand in hand. Said’s description of the colonial gaze as feminizing the Orient claims that both women and foreign shores become objects of male desire. According to Kalpana Ram, “the gaze has meant an unequally constituted right to scrutinize, to represent what is gazed at, and to intervene and alter the object of the gaze” (2464). Considering Lobositz’s judgmental ways of referring to South America, as well as his urge to dress Lilith up (“Nun soll Lilith von Kopf bis Fuß eingekleidet und ausstaffiert werden,” 76), this description perfectly fits his attitude both toward his neocolonial endeavors and toward women in general.

Lobositz's disregard of women and its relationship to his colonial gaze is most eminent in his relationship to Azulena. Azulena is a young Brazilian woman who simultaneously fulfills multiple roles as "Dienerin, Geliebte und zärtlich besorgte Freundin ihres Herrn" (7). When Lobositz leaves Brazil for Europe, he leaves Azulena behind, stating that Europe "ist keine Welt für dich" (7). As soon as he leaves her, Azulena seems forgotten. Although he promises her to come back, Azulena is only mentioned twice in the novel after her initial appearance. The first time is shortly before Lobositz proposes to Lilith:

Einen Momentlang steigt ihm die Erinnerung an Azulena, seine dunkle, kleine Freundin auf. Aber er schüttelt den Gedanken rau ab. [. . .] Azulena wird vergeben und vergessen. Vielleicht auch—sterben . . . mag sie! Die Leute im Licht fragen nicht nach den Seelen im Dunkeln. [. . .] Azulenas Schicksal ist entschieden. Ihr Stern sinkt. (182–83)

Lobositz's disregard of Azulena is objectifying and filled with racist remarks ("dunkle Seelen"). These grow even louder toward the end of the novel, when a depressed Lobositz embarks on a long journey back to his exilic home, and he is suddenly filled by the hope that Azulena is alive and well. Remembering her, however, is done in the most derogatory fashion. Pondering the question of whether to acquire a dog and imagining the animal's loyal gaze, Lobositz suddenly remembers Azulena's "schwere, dunkle, treue Tieraugen, die an ihm hängen, die ihn verfolgen" (348). The degradation of his lover and friend to a mere animal-like creature reveals how Lobositz's world is defined by his discriminatory views. Since the novel presents Lobositz's ruminations at the beginning as well as the end, his sexism and colonial, indeed racist attitudes to non-European persons frame the discourse of the whole novel.

The novel's spatial politics also define the temporal imagination of its plot. Time, in *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*, is arranged cyclically. Lobositz, who left Europe as a contravened aristocrat and returned as neocolonial bourgeois "Kaffekönig," is not free of the tension between the two positions he inhabits. This is most obvious in the way Lobositz encounters acquaintances from his own past. When Lobositz first meets Lilith, he is sure that it is his former lover Anna who has come to see him in his hotel: "Vor ihm steht strahlend, jung und schön—unberührt vom Wandel der Tage—die Geliebte seiner Jugend—Anna—und streckt ihm die Hände entgegen"

(19). Only when he hears Lilith's laughter does he realize that it is not Anna who is standing in front of him. "Dann erklingt auf einmal ein Lachen, hell, übermütig und ein bißchen verlegen—ein Lachen, das Anna nie gelacht hat . . . ein fremdes Lachen . . ." (20). In Lobositz's mind, Anna appears to be untouched by the time that has passed. After realizing his mistake, it does not take long for him to emotionally replace Anna with her daughter Lilith and fall in love with a girl who could have been his daughter. Right after the first encounter, past and present seem to merge into each other.

Anna—Lilith! Die beiden Frauen verschwimmen ineinander. Er kann sich auf einmal Anna nicht mehr so ganz genau vorstellen wie früher—immer kommt Lilith dazwischen . . . und auch die Zeiten verschwimmen ihm. . . . War es nicht gestern, daß er Anna verlassen—und kommt er nicht heute schon wieder? (30)

Lobositz's journey into his own past is in full steam. The novel never mentions a specific reason why Lobositz left Europe in the first place, but multiple allusions tie it back to his relationship with Anna. Now that he is back, the arrival of Lilith feels like a return to missed opportunities. Fittingly, Lobositz exclaims to himself: "Frühling in Europa!" (30) Here, the cyclical conception of time that governs the novel—and that removes it from any specific historical point in time—comes to the fore.

Similarly, the second half of the narrative is built around another encounter with the past. In Montreux, Lobositz meets his illegitimate brother Wodak and is shaken by emotions quite similar to those that arose when he met Lilith: "Graf Lobositz hatte einen Moment das Gefühl, sich selbst gealtert vor sich zu sehen—oder seinen Vater, so wie er ihn innerlich vor Augen hatte—nur mit einem Gesichtsausdruck von hämischer Niedrigkeit, der ihm fremd und neu war" (138). Wodak, for his part, is eager to take revenge on his half-brother, who once seduced his wife. He is therefore not only a figure from Lobositz's past but lives a life caught in his own past, the revenge on his brother the only purpose he has. The novel, in cast and plot, is a novel of repetition far more than one of (deconstructed) progress. When in the end Lobositz leaves Europe for a second time, again without the woman he wanted to be his wife, the circle of repetitions seems fulfilled. Lobositz's attempt to relive his own aristocratic past in Europe does not succeed because the conditions of his existence in Europe have changed drastically; turning back the wheels of time works neither for Lobositz, whose wealth now

depends on the new territories he dominates, nor for Europe as a political and cultural space, as its prosperity depends on nouveau riche colonialists.

The only person who does escape the circle of domination is Lilith, who at the end of the narrative parts ways with Lobositz. Eager to experience what her youth has to offer, she remains in Paris, now free of Lobositz's will to domination and his ties to any colonial project. But in her quest for freedom, she herself deploys the same crude logic of domination, objectifying the humans around her for her own purposes. She begins an affair with Wodak's son Tarnowski for her own pleasure; when Tarnowski shoots himself and calls for her, she simply disregards him. Only when Lobositz forgives her and decides to stay with her does she break off with him. All her relationships are conducted on her own terms; in the eyes of her husband, Lilith turns into a *femme fatale*. Her behavior, however, is the only act of resistance against the dominating logic of global domination that the novel has to offer. It is doubtful, however, that her intrigues can be successful without the global circulation of money that flows in and out of the places she inhabits.

IV. Conclusion

Helmuth Kiesel describes the Austria of Dörmann's *Jazz* as follows: "Die junge Republik Österreich erscheint in Dörmanns Roman nicht als ein Staat, in dem solides Wirtschaften und ehrliches Arbeiten lohnend sind, sondern als ein in Auflösung begriffenes Land, das in die Hände von Gaunern gefallen ist" (346). As the country reeled from the impact of war and the breakdown of the Austro-Hungarian Empire, it was crooks and hustlers who rise to top—and this is true of the Austria portrayed in both of Dörmann's novels.⁶ *Jazz* and *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* envision worlds in which the authority of the aristocracy has collapsed and a new monied class of unscrupulous businessmen and speculators dictate societal developments. The power of these ruthless figures appears virtually unlimited; it is, as *Jazz*'s Kalmar states, beholden to no laws: "Reich und mächtig wird man nie mit den Gesetzen—sondern gegen sie" (60). Godlike, such figures—including Dörmann's protagonists Kalmar and Lobositz—impose upon society their own sense of justice, determining the fate of others. A single meeting suffices for Kalmar to condemn the Wartenstein family to destitution, while Lobositz eliminates all financial concerns for Lilith's former betrothed, Herr Leßner, in an instant. These individual examples are symptomatic of the characters' broader

social roles. Kalmar's speculation, with which he accelerates his own wealth acquisition, decisively influences the international markets, condemning entire populations to immiseration. Lobositz, meanwhile, having effectively become a king-like despot in South America, remorselessly exploits its people. Significantly, the seemingly limitless power of these figures also explodes the constraints of national boundaries. Their loyalty is to themselves alone, and they willingly sacrifice Austria to their own interests: Dörmann makes clear that Kalmar's wealth is predicated on the country's ongoing impoverishment, and Lobositz returns to his homeland with the exploitative gaze of the colonizer. *Jazz's* subtitle, *Ein Wiener Roman*, thus marks a key point of tension in Dörmann's novelistic output: Postwar Austria provides a crucial setting for both of his novels, but it is a setting in a state of collapse, its distinctive features vanishing, its borders dissolving, reduced—by its new self-serving rulers—to a mere investment opportunity.

There are, nevertheless, manifold indications that this internationally oriented ruling class is not truly in control of the power it wields. Tellingly, both Kalmar and Lobositz are denied a happy ending, the former falling spectacularly from grace and ending the novel imprisoned and penniless, while the latter returns defeated to South America after his colonial ambitions in Europe disintegrate. The limitations of their authority are exposed in these moments, and the dangers of grounding one's power in wealth become apparent. Because their position in the social hierarchy is contingent upon their personal fortunes, Dörmann's characters cede true control over societal developments and their own fate to the money economy itself. In order to maintain their positions, they must seek to adapt to that future-oriented economy, which—as *Jazz* makes particularly clear—is unpredictable and prone to rapid change. Despite all the wealth that they have amassed, Kalmar and Lobositz remain subordinate to this underlying source of power in the depicted society. In a notable passage of *Jazz*, Kalmar's enduring servitude is stated outright: "Untertanenblut läßt sich nicht verleugnen—auch wenn es durch die Adern eines Freigelassenen strömt—er begehrt, er herrscht—und dient doch" (107). The rich and powerful of postwar Austria hope to keep pace with the rhythm of the age and thus secure their position, but they inevitably falter, thwarted by the resilience of natural cycles and historical continuity. Kalmar battles against both but is able neither to suppress his own natural temperament nor to disconnect Marianne from her heritage. Lobositz, by contrast, hopelessly seeks to reinforce his colonial power with his aristocratic

heritage, journeying into his past where he, now an aged man quickly outflanked by Lilith, instead experiences the destructive incommensurability of modernity and history. The fundamental vulnerability that underlies the apparent power of Kalmar and Lobositz manifests itself in these defeats, as Dörmann's protagonists struggle futilely to maintain their positions. Their fate is thereby sealed by the very characteristic of modernity—namely, perpetual change—that had previously cemented their authority. Dörmann portrays a society at the mercy of a money economy that destroys all who can no longer serve it. The lament with which Lobositz concludes *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* succinctly establishes the existential danger posed by this situation: “Wirst du erwachen, Europa? Oder weiterrasen? Deinem Ende entgegen—in Not und Blut und Schande und Verzweiflung?” (349).

Dörmann's two novels, *Jazz* and *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*, are framed by time and place: They interrogate the society in which they were written, that of Austria in the 1920s. Time and place are, however, endangered categories in the world of Dörmann's works. Austria, lacking any clear identity after the changes precipitated by the war, falls prey to crooks and speculators. These figures enforce Austria's complete integration into global markets, transferring control of the country and its people to an international elite. Those markets also impose onto the society their own temporality, utterly destabilizing the present and necessitating constant alertness to an uncertain future. A country effectively without borders thus finds itself in a transitional period without end. Dörmann does not shy from delineating the destructive consequences of this situation, exposing its impact through his characters' numerous defeats, deaths, and suicides. Dörmann's novelistic vision is, on the one hand, fundamentally conservative, characterized by its denunciation of a modernity that threatens national tradition and human nature itself. It is, on the other hand, profoundly nihilistic, incapable of imagining any solution to modernity's destructive cycles. Lobositz's parting words to Europe thus provide a fitting conclusion to Dörmann's short career as novelist, channeling the author's literary farewell to his Austrian home of old, which, transformed beyond recognition, is now irrevocably lost: “Kein Wort mehr von Europa! Es sei vergessen, ausgestrichen und getilgt!” (350).

N. D. Jones is a PhD candidate in the Carolina-Duke Graduate Program in German Studies at the University of North Carolina at Chapel Hill and Duke University. He holds an MA in German literature from Eberhard Karls Uni-

versität Tübingen. His dissertation examines the interwar renegotiation of Marxian anthropology in the novels of Alfred Döblin, Siegfried Kracauer, and Arnold Zweig. He is a co-editor of the 2019 Alexander Kluge-Jahrbuch, *The Poetic Power of Theory*.

Christoph Schmitz is a PhD candidate in the Carolina-Duke Graduate Program for German Studies. He holds a *Magister* from the University of Leipzig in philosophy, Chinese studies, and cultural studies. Prior to his graduate studies, he worked as a German language instructor in Qingdao, China. His dissertation project investigates the role of voice recordings in contemporary German novels from the 1960s through today, discussing the works of Hubert Fichte, Ingeborg Bachmann, Marcel Beyer, and Rainald Goetz. His publications include book reviews and an essay on Christian Kracht's media aesthetic.

Notes

1. It might be added in this context that it is not merely Marianne but the Hartenthurn family as such that functions as representative of prewar Austria. The marriage between the baron and Anna Volzeka, a maid of modest Slavic origins, is the foundation of an initially stable family unit capable of integrating the social and ethnic differences intrinsic to the Austro-Hungarian Empire. Marianne idealizes such a familial model, attempting to return to it and perceiving in Kalmar a potential husband. But that ideal of the family, the inevitable disappearance of which was already presaged in the premature death of Marianne's mother and her father's diminishing wealth, proves entirely out of reach for a modernity fundamentally determined by individualism and interpersonal exploitation.

2. The novel's relationship to jazz music has long been a focus of the critical literature on Dörmann's work. Notably, Kucher argues that jazz informs the narrative style itself: "[D]er Text [kann] für sich in Anspruch nehmen, auch in seiner narrativen Anlage von Jazz-Elementen affiziert zu sein, z. B. vom synkopischen Rhythmus, der den Textfluss punktuell kontrastiert, indem elliptische, ins Fragmentarische brechende Sätze an Schlüsselstellen eine unübersehbare Rolle spielen" ("Das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz" 77). Konstanze Fladischer, in contrast, foregrounds the parallels—which are also of importance for this analysis—between musical tempo and the pace of modern life: "Eingebettet in das Schiebermilieu und stets verbunden mit den rasch schwankenden Börsenkursen sowie mit Mariannes Kokainsucht scheint der Jazz folglich den Takt der Zwischenkriegszeit ebenso vorzugeben wie er das Chaos in der Stadt und das Lebensgefühl ihrer BewohnerInnen illustriert" (378).

3. These associations, together with their subsequently described causes, cannot be disentangled from the interwar European discourse on the United States and Blackness. The role of race and racism in Dörmann's novels will be considered more closely in relation

to *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!*, but it is worth highlighting Mattl's summary of that discourse here, not least because its relevance for Dörmann's portrayal is apparent: "Im referentiellen Zusammenhang [. . .] deutete 'Jazz' auf den 'grotesken' schwarzen Körper, der in essentialistischen Rassetheorien mit Unreinheit, Disziplinlosigkeit, Mangel an Selbstkontrolle, Unmündigkeit usw. assoziiert worden war [. . .]. Im symbolischen Zusammenhang bezeichnete 'Jazz' deshalb auch einen Einbruch des Ursprünglichen, des 'primitiven' und sexualisierten Körpers in die Ordnung der (männlich-weißen) Zivilisationen, ein Störfall, der um Szenen des Begehrens und der Verführung organisiert war" (104). For a more comprehensive exploration of jazz's cultural significance in 1920s Europe, see Wipplinger.

4. The form of jazz dance referred to here was typical for European jazz bands that, for economic reasons, adapted jazz to the demands of the entertainment industry, a common occurrence in the inflation years of 1922–24. In more interesting cases, such dance styles were also evident in the performances of dancers, such as Anita Berba and Claire Beaurhoff, who assumed a syncopical and ecstatic approach. On jazz performances of this variety, see Kucher, "Das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz" 76–77.

5. Recent works in the history of economics have taken the view that despite the formation of the League of Nations, global governance was actually in decline during the interwar period. See, for example, Michele d'Alessandro's analysis of the legal ideology underlying most international relations in the 1920s. In their compelling book, Dwayne R. Winseck and Robert M. Pike show how the South American nation states were opened up to free trade agreements and privatization, their example being the communications market and the influence of the U. S. government on the liberalization of South American countries (277–84).

6. For a detailed investigation of the literary figure of the *Hochstapler* and the *Schieber* in the Austrian literature of the 1920s, including Dörmann's *Jazz*, see Polt-Heinzl.

Works Cited

- Achberger, Friedrich. *Fluchtpunkt 1938: Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 bis 1938*. Edited by Gerhard Scheit, Verlag für Gesellschaftskritik, 1994.
- Beutin, Wolfgang. *Mechanismen der Trivialliteratur: Zur Wirkungsweise massenhaft verbreiteter Unterhaltungsliteratur*. Peter Lang, 2015.
- Carstensen, Thorsten. "Die Kommerzialisierung des Alltags in Felix Dörmanns Roman *Jazz*." *Exploration urbaner Räume—Wien 1918–38: (Alltags)kulturelle, künstlerische und literarische Vermessungen der Stadt in der Zwischenkriegszeit*, edited by Martin Erian and Primus-Heinz Kucher, V&R Unipress, 2019, pp. 67–85.
- d'Alessandro, Michele. "Global Economic Governance and the Private Sector: The League of Nations' Experiment in the 1920s." *The Foundations of Worldwide Economic Integration: Power, Institutions, and Global Markets, 1850–1930*, edited by Christof Dejung and Niels P. Petersson, Cambridge UP, 2013, pp. 249–70.
- Dörmann, Felix. *Jazz: Wiener Roman*. Edition Atelier, 2012.
- . *Machen Sie mich zu Ihrer Geliebten!* Drei-Kegel-Verlag, 1928.

- Fladischer, Konstanze. "Die 'verlorene Stadt': Wien und seine BewohnerInnen in ausgewählten Zeitromanen der Zwischenkriegszeit." *Gegen den Kanon: Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich*, edited by Aneta Jachimowicz, Peter Lang, 2017, pp. 367–83.
- Kiesel, Helmut. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, established by Helmut de Boor and Richard Newald, vol. 10, C. H. Beck, 2017.
- Kucher, Primus-Heinz. "'Das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz': Zum Stellenwert des Jazz als (musik)kulturelle und literarische Chiffre in der österreichischen Zwischenkriegszeit." *The Journal of Austrian Studies*, vol. 47, no. 3, 2014, pp. 69–92.
- . "Zwischen Revolution, Spekulation, Inflation und Kastration: Literarische Streifzüge durch das Wien der 1920er Jahre." *Exploration urbaner Räume—Wien 1918–38: (Alltags)kulturelle, künstlerische und literarische Vermessungen der Stadt in der Zwischenkriegszeit*, edited by Martin Erian and Primus-Heinz Kucher, V&R Unipress, 2019, pp. 39–66.
- Mattl, Siegfried. "Dunkles Wien: Felix Dörmanns Jazz und die Wiener Unterhaltungskultur nach dem 'Großen Krieg.'" *Pop in Prosa: Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne*, edited by Amália Kerekes, Peter Lang, 2007, pp. 99–114.
- Müller, Karl. "'Inflation': Literarische Spiegelungen der Zeit." *Österreich 1918 und die Folgen: Geschichte, Literatur, Theater und Film*, edited by Karl Müller and Hans Wagener, Böhlau Verlag, 2009, pp. 123–46.
- Polt-Heinzl, Evelyne. *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen: Plädoyer für eine Kanonrevision*. Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 2012.
- Ram, Kalpana. "Gender, Colonialism, and the Colonial Gaze." *The International Encyclopedia of Anthropology*, edited by H. Callahan, John Wiley & Sons, 2018, pp. 2464–2470.
- Robertson, Ritchie. "Austrian Prose Fiction, 1918–1945." *A History of Austrian Literature 1918–2000*, edited by Katrin Maria Kohl et al., Boydell & Brewer, 2006, pp. 53–74.
- Said, Edward W. *Imperialism and Culture*. Knopf, 1993.
- . *Orientalism*. Random House, 1978.
- Schneider, Helmut. *Felix Dörmann: Eine Monographie*. VWGÖ, 1991.
- Winseck, Dwayne R., and Robert M. Pike. *Communication and Empire: Media, Markets, and Globalization, 1860–1930*. Duke UP, 2007.
- Wipplinger, Jonathan. *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. U of Michigan P, 2017.

Reviews

Alys X. George, *The Naked Truth: Viennese Modernism and the Body*.
Chicago: U of Chicago P, 2020. 322 pp.

The Naked Truth: Viennese Modernism and the Body is a significant scholarly study that is based on a great deal of meticulous research in several fields. It develops a convincing thesis while challenging common assumptions and shining a light on numerous and varied cultural developments whose importance and interconnections have long been underappreciated. The thesis, as stated in the epilogue, is that “there is a hidden history of Viennese modernism that foregrounded the body and not just the psyche” (234). Despite its theoretical orientation, the book is accessible and engaging, due to its pace, organization, and clear writing style. The attractive and lively book is enhanced by over forty well-chosen photographs.

The book’s dust jacket rightly credits the volume with “fundamentally recasting the visual, literary, and performative cultures of Viennese modernism through an innovative focus on the corporal.” The introduction also emphasizes the wide scope of the study, pointing to its discussion of a “range of aesthetic genres” (13) as well as the sometimes overlooked “popular” modes of expressions such as “the mass press, photography, silent film, dance, pantomime and exhibition cultures” and “forgotten figures,” often due to their “gender, ethnicity, or class” (19). As George further states in the introduction, *The Naked Truth* also investigates “how Viennese modernism was inextricably intertwined with the era’s scientific and medical cultures” (21).

The first chapter highlights “The Body on Display” in Vienna in the decades before and after 1900. Common ground is explicated between popular zoo-like exhibits of “natural” African human specimens (“Ashantis”) in

purportedly authentic model villages and well-attended “hygienic” exhibits displaying and recommending the products and principles of lifestyle, sports, and nutrition in pursuit of physical improvement. Study of the body also grew in the late 1800s as interest and research increased in medicine and anatomy, ethnography, and anthropology. George asserts, “Both science and entertainment were participants in a deeper cultural shift regarding the relationship with and significance of the body” (37–38). She also asserts that the sciences and medicine were “deeply implicated in the objectification and instrumentalization of the body—its display, exoticizing, documentation, eroticizing, comparison and classification [. . .]. These domains also filtered into Viennese modernism” (24–25).

Chapter 2, on “The Body in Pieces,” discusses literary descriptions of corpses and autopsies in the works of physician-authors Arthur Schnitzler and Marie Pappenheim and in journalistic pieces by the novelist Joseph Roth. The chapter also presents the struggles for bare physical survival in Ödon von Horváth’s drama “Faith, Hope, and Charity” (1932). Relevant works of visual art include Franz Matsch’s “Anatomy,” presenting a cadaver on the dissecting table in the University of Vienna’s Great Hall, and the paintings of Carry Hauser. Influential thinkers of the time, including Freud and Musil, also pursued self-understanding using the metaphor of vivisection, defined as “surgery conducted on a living organism, usually for experimentation or research in pathology and physiology” (71). In addition, Hauser and Roth not only emphasize the “figure of the corpse” but also “wider questions of the fragmented body, in particular with the omnipresence of the injured war veteran as a new kind of social figure in the interwar years” (88–89).

The third chapter, “The Patient’s Body: Working-Class Women in the Clinic,” discusses well-known and rather scandalous images of pregnant nude women by Gustav Klimt and Egon Schiele. George comments: “Depicted in the most defenseless imaginable position, the pregnant patients in Schiele’s watercolors are deindividualized and optimized as objects of clinical—and in this case also artistic—observation” (132). With “Viennese doctors and artists in league” (138), poor, non-paying women patients were impersonally displayed and discussed in lecture halls. George states, “The bodies of the working classes [. . .] became specimens for a broad Viennese public to learn about physical health and pathology” (137). George also highlights Austrian writings and creative works that counter the objectification of vulnerable women. Female points of view are expressed by the feminist activist Rosa

Mayreder, the aforementioned Dr. Marie Pappenheim, and the poet of working-class women and mothers, Ilke Maria Ungar. George also asserts that both the novel *The Body of the Mother* (1931) by the Socialist writer Else Feldmann and Carry Hauser's artworks "emphasize the doctors' pitiless materialism, their indifference to the patient as an individual, and their interest in her only as a case study" (153).

The starting point of the final chapter, "The Body in Motion: Staging Silent Expression," is the Austrian "Sprachkrise" associated with such cultural luminaries as Hofmannsthal, Kraus, and Wittgenstein. George asserts, "A loss of faith in language's fundamental expressive capacity might even be considered central to literary modernism as a whole." She continues, "One response [. . .] was a renewed interest in another kind of language—body language, the language of gesture [. . .]. While the reigning view of Vienna 1900 sees the turn to the language of the unconscious as the era's primary response to this crisis, the unconscious was, in fact, just one among several potential alternatives [. . .] to the rational, impersonal abstraction of language" (168–69). This chapter contains detailed discussion of the aims and practices of such body-oriented modernist Viennese art forms as pantomime, free and expressive dance, and silent film.

In the epilogue George concludes, "The features of what would come to be known as modernism [. . .] its inclusivity, its multifariousness, its plurality—were all dynamics at work in the fin-de-siècle Viennese cultural milieu. The body was their common point of engagement" (236).

Pamela S. Saur
Lamar University

Deborah R. Coen, *Climate in Motion: Science, Empire, and the Problem of Scale*. Chicago: U of Chicago P, 2018. xiv + 425 pp.

Deborah Coen, professor of history and chair of Yale's Program in the History of Science and Medicine, has been familiar to scholars of Austrian intellectual history for her work on the Exner family, *Vienna in the Age of Uncertainty* (2007). Her Pfizer Award-winning *Climate in Motion* is a worthy successor. The volume deftly interweaves the political and social history of Central Europe with the history of science and its cultures, to show how modern climate science came to be.

Austrianists will recognize the book's motto, a Robert Musil quote: "A barometric low hung over the Atlantic" (v). Coen, however, gives it a new face, part of a new "dynamic climatology," an approach to meteorological phenomenon that created a whole new understanding of weather and climate as interactions between the global and the local, geography and those experiencing it. Coen traces how these scientists were trying to make sense of the Austro-Hungarian Empire as a body of scientific evidence and personal experience, combining sciences from botany and biology through geography and ethnography, using a frame of reference described by the science term "scaling" (upscaling and downscaling), accounting dynamically for both local and global data.

What distinguished the Austrian/Austro-Hungarian innovations in climate science was the empire's long archive of historical climate data that could be combined with contemporary observations. The goal was understanding the Habsburg territories, both in their particularities and as part of a functioning whole, and its landscape and the people as interacting *dynamically*, in an ever-changing map of groups and experience. Some early results were practical: a storm-warning project used telegraphy, and Austria hosted the first-ever International Meteorological Congress in 1873 (10–11). Yet more critical was a new paradigm of science itself.

Coen's work has three parts. Part 1, "Unity in Diversity," focuses on the projects underlying this new scientific synthesis that would find many forms, including the *Kronprinzenwerk*, the *Austro-Hungarian Monarchy in Word and Image* (1887). Chapter 1 summarizes how data reaching as far back as the Baroque (preserved in weather diaries and almanacs, for instance) connected modern Habsburg scientific culture with its past. Many kinds of records existed: the painter Arcimboldo's famous portraits recorded lifelike images of plants and animals; records tracked tulips "migrating" from the Ottoman Empire in 1562. Provincial museums, such as the Universalmuseum Joanneum in Graz (36), founded in 1811 and named for collector Archduke Johann (1782–1859), preserved treasured collections of naturalia. Such local data archives were not homogenized but rather encouraged correlations across regions in *Landeskunde*.

Chapter 2, "The Austrian Idea," tracks how institutions furthered projects on ethnography, art history, and climatology (51). Importantly, the Empire collected data from all over its regions, thus foregrounding ethnic diversity, migration, and hybridity of the Empire's species and people (52).

Such presentations highlighted regional flows and circulations, not histories, and demanded that data be studied in context. This chapter is critical for understanding Adalbert Stifter's Freiherr von Risach in *Nachsommer*, as it addresses the Vienna School of Art History and historical preservation projects. Chapter 3, "The Imperial-Royal Scientist," amplifies how these professionals balanced locally observed facts into ever-changing models of the whole. To facilitate this work, new disciplines like physical geography arose, as did new organizations and networks (e. g., the Akademie der Wissenschaften, founded in 1847, and the Zentralanstalt für Meteorologie und Geomagnetismus, founded in 1851). The Austrian/Austro-Hungarian institutions and research stations built an Empire-wide network of scientists engaged in collecting and correlating local data to interrogate and reformulate laws that were less universal than *großräumig*, large-scale.

Part 2, "The Scales of Empire," tracks how problems of scale—local and global, which intersect as dynamic systems—became central projects for new sciences and new communities of knowledge. Chapter 5 shows uses of cartography and geography in all their forms (including ethnography and physical geography). Chapter 6 focuses on "The Invention of Climatography," starting with the publication of a climate atlas. This chapter is, again, a must-read for Adalbert Stifter scholars for Coen's convincing case on how Stifter threaded macro- and micro-scale representations throughout his works—her examples are "The View from St. Stephen's" and "Viennese Weather" (*Vienna and the Viennese*, 1844), and then "The Solar Eclipse" and the "Vorwort" to *Bunte Steine*. In "St. Stephen's" and the "The Solar Eclipse," for instance, Stifter offers "a lesson in scaling between the world historical and the personal" (151).

Chapter 7, "The Power of Local Differences," addresses popular science, including textbooks, weather reports, and news about *Eisheilige* (179). Such contributions fostered familiarity with multicausal reasoning (190) and spatial analysis (191) as well as naturalizing the idea of climate circulation. Chapter 8's "Planetary Disturbances" focuses on models for climate circulation based on aerodynamics, up into the twentieth century.

Coen's Part 3, "The Work of Scaling," relies on scientists' unpublished letters and diaries to reconstruct the social and personal dimensions of the scientists thinking in terms of scaling, stressing links between science, policy, and politics. Chapter 9 addresses "The Forest-Climate Question" and chapter 10 "The Floral Archive" as examples of local data scaled regionally—botany posited that plants migrate to equivalent local climate zones over time. The

final chapter, “Landscapes of Desire,” turns to the private side of these innovations, adding scientists’ intimate accounts and experiences to the published sources.

Climate in Motion is a must-read: it contextualizes late Habsburg thought and institution building as a way to see how geographic localization need not mean determinism and how plurality can be preserved within the unified ideal of a nation. Beautifully written, driven by stories and copious examples, it’s a model for us all.

Katherine Arens

The University of Texas at Austin

Dirk Kemper, Ulrich von Bülow, and Jurij Lileev, eds., *Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland*. Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau 20. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. 254 pp.

The essays presented in *Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland* revisit Rainer Maria Rilke’s (1875–1926) two trips to Russia. The essays emerged from conferences held in Marbach and Moscow that accompanied the trilateral exhibition “Rilke und Russland” in 2017/2018. Presenting an interdisciplinary account of Rilke’s sojourns, they are geared toward generalists and specialists alike. Remaining true to its title, the book comprises a transfer of knowledge between scholars based in Russia and the German-speaking countries. In their assessment of the influence of Slavophilism on Rilke’s image of Russia along with detailed studies of the image of the Austrian poet in the Soviet Union and Russia, the essays revise and add to the extensive scholarship on Rilke’s time in Russia in German, Russian, and English.

The fourteen essays of the volume are divided into four sections, beginning with an examination of the translations and reception of Rilke’s poetry in Russia and the Soviet Union and a critical evaluation of the aforementioned exhibition. The second section, titled “Rilke und die Frauen,” starts with a portrayal of Lou Andreas-Salomé. The contribution to follow centers on Rilke’s friendship and exchange with Marina Cvetaeva and his elegy dedicated to her. An analysis of how Rilke’s image of Russia manifested itself in his contact with the German artist Paula Modersohn-Becker closes the section. A closer look at Rilke and Petersburg opens the next group of essays, which

center on Rilke's aesthetic writings. The next essay explores Rilke's tendentious engagement with Russian paintings of the nineteenth century, followed by a study of Rilke's notion of the icon, which moves over to his dispute between and him and Leo Tolstoy regarding the status of art and literature. The last essay compares Rilke's concept of poetry to those of Aleksej Losev and Boris Pasternak. The collection closes with contributions on Rilke and philosophy and religion.

While the entire collection underscores the lasting impact of Rilke's encounter with Russia, the contributors put his trip into perspective. Larissa N. Polubojarinova's essay demonstrates how Rilke's correspondence and appreciation for the works Paula Modersohn-Becker are marked by his transition from Russia to Paris and the paradigm shift from "Vision" to "Visualität" (94) in his notion of art. Part of this change is the break between Rilke and Lou Andreas-Salomé. Cornelia Pechota's essay offers, aside from an outline of their friendship and intellectual exchange, a concise biography and clear-cut profile of her as an independent thinker.

A recurring theme of this collection is that of blind spots: those aspects that Rilke chose to omit from his image of Russia, but also that which is missing in the Russian reception of the Austrian poet. Overlooking the vast number of Russian translations and the critical engagement with his oeuvre by Russian scholars, which speak to the elevated status that his works have attained there, the essay by Alexander W. Belobratow laments that an uncritical engagement with Rilke's image of Russia, which emerges from a quite intentional "partiellen und perspektivischen Erfassung und Mythologisierung" (8), continues to mar the reception of Rilke's works in Russia. Elena Lysenkova's essay on Russian translations of Rilke's *Stunden-Buch* seconds this assertion as a tendency within Russian scholarship. Fittingly, her assessment of the quality of the published Russian translations is mixed as well. Regarding the image of Russia conveyed in the "Rilke und Russland" exhibition, Konstantin Asadowski criticizes that visitors from east and west are presented with an "Idealisierung des Landes im Rilke'schen Sinne" (34) and lists the many factual errors in the exhibition catalogue, which he attributes to an "Unkenntnis (oder sehr oberflächlichen Kenntnissen) der russischen Kulturgeschichte" (42).

A strong point of the collection is that the included essays offer interdisciplinary approaches to Rilke and Russia. Mario Zanucchi's analysis of Rilke's writing on Russian painters of the nineteenth century, partially based

on overlooked notes of the poet that the recent exhibition has brought to the fore, presents a detailed account of how Rilke sought to stabilize his “mythical Russia” through the “Postulat einer angeblichen Autarkie der russischen Malerei” (144). Ulrich von Bülow’s essay on Rilke’s dispute with Tolstoy over icons shows that their opposing views reflect the wider “ideengeschichtlichen Kontroverse” (162) on the relationship between ethics and aesthetics. Ulrich Schmid and Holger Kuße also focus on the relationship between Rilke and Tolstoy. While Schmid delineates how conflicting views on religion and aesthetics inform their concepts of literature, he also underscores the ideas that they share, such as their rejection of ecclesiastical Christianity in favor of psychological self-observation and self-control. Similarly, Kuße’s essay looks for common ground between both authors and finds it at the limits of philosophical discourse in their proximity to mysticism and in their shared belief in the relativity of all knowledge. The three essays on Tolstoy and Rilke are vivid accounts of how religion and literature can intersect.

The volume is a successful example of what interdisciplinary approaches and transnational cooperation can look like. Overall, the essays convey how the intellectual context at the turn of the twentieth century informed Rilke’s perception of Russia. The collection of essays shows not only how Rilke’s two trips informed his aesthetics and literary writings but also how they shaped his reception in Russia and the Soviet Union.

Jan Hohenstein
Binghamton University

Birgit Kirchmayr, *Zeitwesen: Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945: Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klein und Margret Bilger*. Vienna: Böhlau Verlag, 2020. 466 pp.

The fascinating study *Zeitwesen* was launched after Birgit Kirchmayr curated the exhibition “Kulturhauptstadt des Führers: Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich” in 2008. Struck by the sparsity of the years under National Socialism in the artists’ biographies, the historian set out to investigate artists’ auto/biographical reflections and presentations of themselves as artists as well as their participation in contemporary discourses. To gather an appropriately varied corpus of auto/biographical texts, Kirchmayr combed

lexica, artists' monographs, and exhibition catalogues. Because she wanted to study artists who would have all experienced the major upheavals in the first half of the twentieth century as well as societal changes, she sought subjects who were born roughly between 1880 and 1900. In addition, Kirchmayr looked for variation among her subjects, such as rural versus urban dwellers, conservative artists versus those who embraced modernity as well as both male and female artists. In addition to the above criteria she notes that personal preference played a role in her final selection. The five artists—Kubin, Kokoschka, Wach, Klien, and Bilger—prove to be well chosen, offering the author rich and varied material for her in-depth analyses.

Before Kirchmayr delves into the autobiographical texts, she presents a thorough and lucid overview of the wide range of theories guiding her study. This includes scholarship on traditional autobiography, letters, and diaries, the intersection of gender and autobiography, and collective and individual identities. She also reflects on the genesis of the primary sources, which speak to the artists' self-images.

Three extensive chapters, each well researched and insightful, follow this substantial and lucid framing. I concentrate my comments on the chapter "KünstlerInnen über sich," in which Kirchmayr deals with all of the artists. In her discussion of Kubin and Kokoschka, Kirchmayr draws on Carl Pletsch's biography of Nietzsche, in which he argues that the philosopher led an autobiographical life, by which he meant that the philosopher lived in anticipation of future biographers. She shows that like Nietzsche, Kubin and Kokoschka display characteristics of men who lived autobiographical lives. However, the two diverged in their methods of constructing themselves as artists. Kubin, a passionate reader of artists' biographies and autobiographies, penned his first autobiography in 1911 at the age of thirty-four and then in the years to follow constantly added to it. Kokoschka, realizing the importance of biographical monograms for an artist's notoriety, sought to influence his biographer by dictating what should be included in his life's story. Here, Kirchmayr draws on Liz Stanley's *The Auto/biographical I*, which argues that the genre distinctions between biographies and autobiographies is often nebulous.

In the section on Aloys Wach, Kirchmayr again turns to Stanley to bolster her argument that the letters, diaries, and "biographische Notizen" of this lesser-known artist too reflect the blurred genre borders between biographies and autobiographies. She reads these texts as both Wach's biographical notations of his daily life as well as autobiographical reflections.

For example, in daily entries he often commented on an earlier time rather than chronicling the events of the day. As an even clearer example of the murky genre distinctions between biography and autobiography, Kirchmayr points to Laurenz Kilger's biography of Wach, which was based entirely on the author's own notes.

In contrast, the women in this study did not consider their lives nearly as worthy of biography, nor did they lead autobiographical lives, both of which seem reserved for the male artist. Kirchmayr nonetheless finds auto/biographical texts, which provide her with much insight. As Erika Giovanna Klien did not write a conventional autobiography or a diary, Kirchmayr turns *Die Klessheimer Sendboten*, a text that she describes as "ein Hybrid aus Tagebuch und Brief, das gleichzeitig ein Hybrid aus Text und Bild darstellt" (154). In drawings and text, *Die Klessheimer Sendboten* (1927) chronicle the artist's time as a teacher in Salzburg. Kirchmayr acknowledges that while they are only an auto/biographical snapshot, they nonetheless provide insight into Klien's self-perception as a "new woman" and a female artist who struggled against sexism and conservatism in the art world. The youngest artist in the study, Margret Bilger, like Klien, did not write an autobiography. However, Kirchmayr demonstrates that despite this fact, the artist's curriculum vitae and biographical sketches for exhibition catalogues are evidence of intensive self-reflection. She also argues that Bilger's "Lebensbericht" from 1968 erases the distinction between biography and autobiography. "In seiner knappen Form kann er als selbsterstellte 'Essenz' eines wechsellvollen Künstlerinnenlebens gelesen werden" (166).

The chapters that follow are equally thorough and insightful. In "KünstlerInnen und gesellschaftliche Diskurse," Kirchmayr zeroes in on three areas: gender relations, reactions to technical progress (ranging from the belief in progress to cultural pessimism), and the esoteric. She juxtaposes the artists' positions on these topics and underscores the simultaneity of different stances. In "KünstlerInnen und Politik—Von der Monarchie bis zum Nationalsozialismus," she questions the notion of the apolitical artist drawing on Carl Schmitt's "Der Begriff des Politischen" in which he views the political not in terms of party politics but in terms of the differentiation between friend and foe.

Zeitwesen is an outstanding accomplishment. The overview of theories alone makes it an excellent source for anyone interested in auto/biography. The fruit of intellectual curiosity, the volume is an example of engaging scho-

larship in its thoroughness, clarity, and readability. Moreover, it is visually pleasing and available either as downloadable open-source document for free or for 65 Euros. Although the open-source version does not contain all the images because of copyright agreements, this minor lack is compensated for by its availability.

Jacqueline Vansant
University of Michigan-Dearborn

Ari Linden, *Karl Kraus and the Discourse of Modernity*. Evanston: Northwestern UP, 2020. 201 pp.

Elias Canetti rightly held Karl Kraus to be the greatest satirist in German literature, a distinction that, however, has complicated the author's entry into the modernist hall of fame. Adorno, the gatekeeper *par excellence* of literary modernism, effectively blocked the way by insisting in his influential *Minima Moralia* that satire—due to its implication in the mortal sin of “identity thinking”—has no place in the genre. But in 1964 the great man had a change of heart. “Detecting in the satirist what he calls an ‘undomesticated mimetic impulse,’” Linden informs us, “Adorno includes Kraus among the anointed figures of European modernism, whose work seeks to articulate a language of nonidentity, or a language that bears the imprint of the violence and suffering of the twentieth century” (15). Linden's insightful study tacks between two critical postures. On the one hand, it seeks from critical theory a benediction upon Kraus (as we see in the quotation above) and accordingly shows some defensiveness about his use of social satire. On the other, it boldly challenges the definitional strictures of literary modernism, requiring it to come to terms with, among other things, Kraus's magnum opus, *Die letzten Tage der Menschheit*. While successful on both counts, Linden's more lasting contribution is the latter: not only bringing Kraus into the modernist fold but also critically assessing modernism's heretofore abjected others: satire and social criticism. Moreover, in rendering Kraus a preeminent “theorist of European modernity” (5), Linden successfully tempers his deference toward critical theory with a mode of “reciprocal illumination” in which Kraus, Adorno, Benjamin, and Kierkegaard all come into clearer view via mutual juxtaposition.

In this study, we are introduced essentially to two images of Karl Kraus:

In part 1 (chapters 1–3) we encounter the great satirical journalist and dramatist; in part 2 (chapters 4–5) we come to see Kraus as a kind of cryptic Critical Theorist, a largely unacknowledged confrère of Benjamin, Adorno, and in certain respects of Kierkegaard as well. Kraus the satirist is of course the better known of the two personae, but even in this role, he is too often limited to a narrow circle of cognoscenti. (This has changed somewhat—but only by a little—in the wake of Jonathan Franzen’s *Kraus Project* of 2013.) Linden gives us expert access to difficult and fascinating texts. Chapter 1 examines the monumental *Die letzten Tage der Menschheit*, Kraus’s attempt to “recite” the First World War in terms that clarify—rather than domesticate—the catastrophe. Here, as in chapter 2 (where he discusses the 1923 drama *Cloudcuckooland*), Linden reveals an author deeply concerned with memory. In the case of the former, that of the satirist side, it is perhaps more a case of preserving—or establishing—a more honest and critical record of the war. In the case of the bird drama, Kraus’s concern is about memory itself and the way “a proper historical consciousness” may be suppressed and secreted at just the wrong time.

But in both cases, as in chapter 3 (where Linden explores the challenging *Third Walpurgis Night*), Kraus is always also concerned with concrete social and political arrangements. In *Cloudcuckooland*, for example, he certainly raises theoretical issues (such as the worrisome tendency to view causality not historically but as a matter of simultaneity of terms). But he is at least equally and as earnestly engaged with post–World War I Austria, the rise of fascism, and the unstable meaning of the much-touted post–World War I phrase “self-determination.” One might say that the entire recourse to *Faust* in the *Third Walpurgis Night* is meant to reintroduce a sufficiently robust discourse capable of challenging the slide into National Socialism. Linden concludes his examination of this daunting text with great insight. *Third Walpurgis Night*, he writes, characterizes “Nazism as, on the one hand, a civilizational caesura whose deeds exceed the limits of discursive representation, and, on the other, as a legible function of modernity that can be parsed, analyzed, and undermined from within” (81). The author captures perfectly here what is truly distinctive about Kraus (and true also, by the way, of another “deviant” Austrian modernist, Elias Canetti). Kraus truly exhibits—perhaps better than any other writer—the two poles of David Hollinger’s great definition of modernism as articulated in his influential essay “The Knower and the Artificer.”

Like Canetti, Kraus abhorred “identity thinking,” though he never, to my

knowledge, referred to it that way. Adorno didn't much like Kraus the satirist, to be sure, but that didn't stop him from using Kraus to develop and explicate his own ideas. In showing how Kraus brings clarity and substantiation to Adorno's argument about jargon (chapter 5), Linden truly shines. At this point there is no longer any trace of Adorno being used to validate Kraus; on the contrary, it is Kraus who is giving heft and nuance to Adorno. I enjoyed the final leg of the argument, where Linden gives us an Adorno who, in mounting the polemic against Heidegger that forms the basis of his famous study *The Jargon of Authenticity*, is essentially following in the footsteps of Kraus's hyperbolic critique of Heine. It is a wonderful reversal.

Karl Kraus and the Discourse of Modernity is a sophisticated, original, and well-written study. Linden possesses a rare gift for rendering difficult and elusive concepts lucidly and gracefully. His scholarship is exemplary: even the footnotes are compelling and rich. He has successfully situated this book within the extensive Kraus scholarship (above all by Timms, Lensing, and Reiter) such that his contribution stands out with great clarity. And he is more than fair to those with whom he disagrees, as for example in his dissent from Fenves.

Ultimately, this book argues for Kraus's ongoing relevance, and here Linden could perhaps have made a more forthright case. For the "coda" is meant precisely to explain that the "modernity" into which Kraus so meaningfully intervened is largely with us still. Yet the attempt is so short and so full of qualification, that the essential message, I fear, remains muted. Rather than dilating outward, it contracts, reading as if addressed to a dissertation defense committee. But it is precisely here, at the conclusion of a carefully argued study, that Linden has earned the right to expand on the book's broader implications. His rich portrait of Kraus, this amazing amalgam of talent—"aphorist, essayist, journalist, poet, and playwright"—offers an incredible opportunity to observe the humanities at their best. Linden gives us a citizen almost obsessively committed to the critique of his polity (largely the burden of part 1) as well as a theorist painfully aware of the limitations of language, of the vagaries and determinants of public memory, and of the often unconscious complicity of liberal media in illiberal politics. What more compelling a combination of social and discourse critique could one possibly imagine?

William Collins Donahue
University of Notre Dame

Tim Mehigan, *Robert Musil and the Question of Science: Ethics, Aesthetics, and the Problem of the Two Cultures*. Rochester: Camden House, 2020. 172 pp.

In his monograph *Robert Musil and the Question of Science: Ethics, Aesthetics, and the Problem of the Two Cultures*, Tim Mehigan delivers a comprehensive and wide-ranging investigation into the entangled relationship between science and art in the oeuvre of the famed Austrian modernist. At the heart of Mehigan's argument lies the claim that Musil "does not finally fuse the two [art and science] in any idealization" (18), but rather, searches for a third way capable of accounting for the strengths and weaknesses of either mode of thinking. Mehigan's assessment offers a multi-perspectival overview via both close and distanced readings of Musil's most canonical works but also sheds light on overlooked pieces. The study is more strongly characterized, however, by the array of secondary and theoretical works that Mehigan marshals to fuel his investigations. The resulting analysis, perhaps taking its cue from Musil himself, is a series of essayistic attempts to come to terms with the competing influences of scientific, philosophical, and social thought on Musil's writings from diverse secondary and theoretical perspectives, which offer provocative impulses for future directions in Musil scholarship.

Mehigan's monograph is divided into two distinct halves, each of which treats the Austrian's collected works in their entirety. Section I, which includes four chapters, is titled "Robert Musil and the Two Cultures"; it focuses closely on both the role of science in Musil's writings and the scientific engagements that define Musil's biography and the intellectual landscape of his time. Adopting the polemic of the "Two Cultures Debate" introduced by British writer C. P. Snow in 1959, Mehigan encodes Musil's modernist moment—as embodied by Hugo von Hofmannsthal's language crisis—as a historical moment defined by division and disruption. Mehigan's argument leans strongly on Musil's biographical and intellectual connection to empiricist philosopher Ernst Mach but also draws in passing on Niels Bohr and Erwin Schrödinger as representatives of quantum physics as it sketches an arc from *The Confusions of Young Törleß* to *Unions*, "The Flypaper," and *The Man Without Qualities*. Among the most persuasive discussions in Section I are Mehigan's efforts to derive Musil's theory of vision, which deploys Lessing's interpretation of Laocoön as a frame for considering Musil's short piece "Triëder" (1926). The contrast that emerges between the normative and the possible—introduced through the visual concept of distortion—offers a

novel reading of Musil's ambivalent embrace of scientific precision as just one discursive language among many.

Section II consists of five chapters and is titled "Aesthetics and Ethics in the Context of the Two Cultures." Here, the focus drifts from the thematic, contextual, and historical manifestations of science in Musil's works and instead traces the lasting impact of Musil's search of a "third way" that mediates between the scientific and the aesthetic. Mehigan opens the second half of the monograph with an exploration of the status of the modern and post-modern in Musil's works, guided by Fredric Jameson's concept of the "putative object" but also engaging Stefan Jonsson's *Subject without Nation* and Albert Kümmerle's *Das MoE-Programm*. This conceptual balancing act carries into subsequent chapters: Kant, Nietzsche, and Patrizia McBride's *The Void of Ethics* are drawn together to explore Musil's understanding of "value," Niklas Luhmann's social analysis helps to derive the problem of trust in *The Man Without Qualities*, and the scientific notion of correspondence returns as a tool for exploring Musil's "multi-variate" authorial voice in *The Blackbird*.

These multi-discursive readings form the essence of Mehigan's study. While readers may find the diversity of theoretical approaches and the discursive organization of the argument disorienting, it becomes clear that this structure is essential to Mehigan's overarching mission. Mirroring Musil's search for a "third way," these front-loaded theoretical frames lend the analysis an essayistic quality and resemble invitations to further thought rather than the definitive last word on the subject. This openness, however, signals a refreshing break from the intensively structured scholarship that characterizes most work on Musil. Mehigan largely avoids transforming Musil's literature into a proving ground for the contents of his secondary writings and diaries and also rescues him from the enduring commitment to the utopia of precision that casts Musil as an author frustrated by his inability to enfold scientific inquiry into literary expression. Instead, Mehigan's insistence on a productive and ultimately optimistic alternative creates necessary intellectual space for alternative interpretations of Musil's modernism.

This discursive approach is not without its drawbacks, however. Driven by chronological linkages, Mehigan's analysis privileges breadth over detail, as most clearly indicated by the general lack of sustained close readings. For the reader most heavily invested in Musil's relationship to science—already a crowded scholarly field—Mehigan's study remains too distant to offer a major concrete breakthrough. Indeed, Musil scholars may wonder about the du-

rability of this distanced approach, which seeks to cast Musil as a child of the scientific times. While there is little question about the influence of Ernst Mach on a work like *Törleß*, for instance, the characterization of Mach as a continued intellectual interlocutor for Musil into the 1930s seems to contradict this very thesis, while simultaneously casting Musil as a highly stable thinker and writer over the course of his literary career. This distanced mode of reading similarly risks eliding larger issues of historical discontinuity, and in particular diminishing World War I as a scientific and technological catastrophe in its own right.

Despite these reservations, Mehigan's monograph broadens the horizons of Musil scholarship by developing new theoretical approaches alongside canonical readings and well-worn intellectual affinities. Mehigan's insistence on an optimistic interpretation of modernism and the possibility of a utopian "third way" that negotiates but does not resolve the science/literature binary is particularly crucial. Taken together, the push for more optimistic and experimental theoretical approaches to Musil's writings promises to rejuvenate and inspire exciting new directions for rethinking the interdisciplinary entanglements of Musil and other Austrian modernists.

Richard Lambert III
Gettysburg College

Scott O. Moore, *Teaching the Empire: Education and State Loyalty in Late Habsburg Austria*. Central European Studies. West Lafayette: Purdue UP, 2020. 292 pp.

If in the first half of the twentieth century Habsburg scholars doomed the monarchy as a relic having outlived its time, incapable of reform and too fossilized to deal with the multiple nationalisms of its various people, historians have since reinterpreted the Empire's disintegration. Rather than blaming it on long-standing internal causes, more recently historians like John Deak have shifted focus to wartime developments in Austria that resulted in political control being vested in the military elites, eager to erase constitutionalism and punitively distrustful of ethnic minorities.

Scott Moore's book *Teaching the Empire: Education and State Loyalty in Late Habsburg Austria*, one of several English-language studies timed around the centenary of the Empire's dissolution, also calls for the rehabilitation of

Austria-Hungary. His volume makes a valuable contribution to the ongoing discussions whether the monarchy produced solutions that would position the state to withstand the incendiary questions of its era. To contest the notion that the Habsburg administration did not adequately respond to the challenge of nationalisms, Moore reviews the pivotal decades between 1867 and 1914, examining the state-sponsored civic education in elementary and secondary schools of the Empire's Cisleithanian half. As Moore convincingly shows, the Austrian administration assembled a rigorously curated political narrative to disseminate Austria-Hungary's historic two-pronged mission as defender of Christian civilization from the East and guardian of West European order, as well as to advertise the monarchy as a family of nations. Moore's book presents us a public education system impressively supported, even from a contemporary perspective: well-trained teachers taught solid curricula grounded in educational psychology and served as resident intellectuals in their communities; schools were required to have large windows and gardens; the Ministry of Religion and Culture funded field trips and school hikes.

The Ministry controlled and coordinated representations of the Empire's past and present through the school curriculum as well as through official celebrations, museum commemorations, and monument design, assuring political and pedagogical alignment between classroom education and public events (the *Kronprinzenwerk* would have been a welcome addition to Moore's study). A crucial strategy in building patriotism was to encourage a gradual evolution: younger pupils were taught to love their regional/ethnic *Heimat*, developing a broader self-identification as Austrians in higher grades. By fostering what Moore terms a "layered identity," the monarchy sought to integrate potentially divisive regional loyalties into a supranational patriotism. Relying on sources not considered before in discussions of the Empire's political strategy, such as textbooks, school inspection reports, and educational journals, Moore shows that any extant assumptions of the ineffectuality of Austria's civic education should be put to rest: The administration met the challenge of nationalism through coordinated efforts to mold a cohesive supranational identity.

In the second half of the nineteenth century, civics assumed a vital role in school curricula in Europe and in the United States. In need of ideas that could bind together all citizens, history lessons taught about common myths and heroes. To accommodate liberal demands, textbooks explained how the state operates and taught the rights and obligations of citizens. Moore exami-

nes the design and implementation of civic education, the selection of state heroes to model patriotism for all Austrians, and the historical narratives presented in lessons and commemorations. The last chapter traces a conflict between the state and teachers, inevitable with the emergence of civil society: the Ministry regarded school personnel as bureaucrats bound to political neutrality; in contrast, teachers understood themselves as citizens with political rights, often turning into vocal leaders in their ethnic communities. The Ministry's prohibition on political activity, which extended to all organizations, not just nationalists, could play a role in hiring or transfer decisions as teacher scrutiny intensified during the dualist period.

Moore's scope has its limits: his research considers only German-language schools, and the exclusively German-language primary sources generally pertain to the German-speaking regions of Austria, with some references to Bohemia. This weakens any case he can make for the effectiveness of loyalty building. Does an examination of how the monarchy groomed its German-speaking population to identify with a supranational Austria and reject German nationalism automatically extend to other national groups? Can we assert that Austrian civic education succeeded in offering a convincing counternarrative to emerging nationalisms without considering similar sources for non-German Austrians? While Moore notes that the Ministry required for the civic textbooks (history and geography) used in the different Cisleithanian crownlands to be translations of German texts, with some supplementation to account for region-specific content, he also mentions that the Galician provincial school board enjoyed nearly full curricular autonomy. In another apparent contradiction, Moore states that Austrian pupils sat through eight years of history and geography, but in fact access to schools as well as attendance rates varied significantly among the crownlands. As Pieter Judson reminds us, in 1880, Galicia only had half the schools per capita as other regions, and less than 50 percent of the Galician children went to school, in stark contrast with the 95 percent attendance rate in the Austrian lands. Any advantages presented by civic education curricula dwindle down as we consider those numbers.

Lastly, Moore limits his discussion of struggles over primacy within the monarchy to conflicts between German speakers and the dominant non-German group for various regions (such as the German-Czech conflict in Bohemia). This narrow perspective skirts the multiethnic makeup of the Habsburg provinces and overlooks some more complex power mechanisms

endemic to most non-Germanic lands, those pervasive political, economic, and cultural hierarchies that enshrined structural disadvantages for Ukrainians in Polish-governed Galicia or non-Magyar speakers in Hungary. For some Austrian subjects, public education, while attractive as the only means to economic advancement, became an instrument of forced assimilation, despite assurances of constitutional guarantees. Ultimately, as in politics, in education too: Habsburg institutions unwittingly added fuel to nationalist strife.

Ewa Siwak
Texas State University

Marija Wakounig and Ferdinand Kühnel, eds., *Approaching East-Central Europe over the Centuries*. Europa Orientalis. Institut für Osteuropäische Geschichte an der Universität Wien 19. Vienna: LIT Verlag, 2019. 258 pp.

In *Approaching East-Central Europe over the Centuries*, Marija Wakounig and Ferdinand Kühnel (both of the Institut für Osteuropäische Geschichte, Universität Wien) have brought together a volume that showcases present work and future of scholarship on Austria and Central Europe. This is an important little volume, partially for its content (which is interesting) but also for what it represents, which is the truly international scope and methodological range of Austrian and Central European Studies (ACES) in the twenty-first century. Comprised of progress reports and ten articles, this book is an attempt to convey where ACES now stands and where it could be headed when the students of the current generation become professional historians and scholars.

The first fifty pages of the volume are made up of reports for the academic year 2016/17 by the heads of eight of the nine ACES centers, which were all founded and partially funded over the last half-century by the Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung in Vienna. (The ninth center, opened in Berkeley, California, in 2017, was too new to be included in the book.) With locations in Europe (Vienna, Budapest, Leiden, Olomouc), Canada (Alberta), the United States (Minneapolis, New Orleans, Berkeley), and Israel (Jerusalem), these centers provide support for undergraduate teaching, graduate and faculty research, and community outreach. Looking through these reports, even if of limited interest to casual

readers, enables one to gain a fascinating and encouraging view into the diversity of scholarship and public engagement around ACES happening across the western world.

Alongside the public and academic programming arising from the various centers, it is—as Wakounig and Kühnel note in their brief introduction—the work of the centers' international cohort of graduate students that truly represents the promise and possibility of ACES heading into the middle of the twenty-first century. Therefore, the majority of the volume is devoted to ten articles, one each by leading graduate students from across the international network of centers. Spanning five hundred years of historical time, the articles are organized (mostly) chronologically, with some in English and others in German. Although for most readers these articles will be found as individual works via online databases, publishing them together offers the advantage of a brief overview of the range of research possibilities and methods in ACES.

Beginning in the Reformation Era, Jiří Černý (Olomouc) and Bryan Kozik (Minnesota) both examine responses to the religious upheaval in the broader Habsburg lands. Examining, respectively, the distribution of a pamphlet (Černý) and biography (Kozik), each article adds to our knowledge of the perception, reception, and response by locals to the enormous cultural shift that was the Reformation. Taking us into the palaces of the princes and nobles of that same era, Martin Küster (Leiden) examines the phenomenon of *Wunderkammer*, demonstrating the deeply interwoven ties between economics, social and political prestige, and art/natural history collecting in early modern Central Europe.

The next three articles take readers to the time of the world wars and their aftermath. Vicko Marelić (Vienna) turns to diplomatic history in the 1914–1920 period, revealing the deep involvement of Great Britain in the question of what was to become of the former Habsburg territories along the Adriatic, including British negotiations with the Italians and Slavs who claimed territory along the sea's eastern coastline. Beáta Márkus (Budapest) focuses on the final year of the Second World War and the deportation of ethnic German civilians to the Soviet Union following the Red Army invasion of 1944–45. Like Marelić's classic diplomatic history, with its personalities struggling against larger historical themes, Márkus writes what could almost be called classic deportation history, a disturbing but necessary account of the

displacement of peoples during wartime, in this case the tens of thousands of East European Germans who found themselves uprooted in a policy of de-Germanification of the eastern lands, a story only recently being widely told in scholarship, here and elsewhere. Finally, Ondřej Haváč (Alberta) brings us to the postwar upheavals and another displacement, this one of Czech citizens following the Soviet invasion of Prague in 1968. His article discusses Czech identity in exile, focusing on those who fled to Austria, and the intercultural politics of national and cultural memory as various individuals and families negotiated whether and how to integrate into Austrian society. Though Haváč's article is limited to a specific group, the theoretical issues he raises apply as equally to displaced ethnic minorities across Europe then and today.

The final four articles bring us to the twenty-first century and its competing claims and narratives over what Europe is and should be. Till Halmar (Yale) looks at the way Eastern Europe is integrated into the broader history of Europe at the House of European History Museum in Brussels. Hester Margreiter (New Orleans) compares New Orleans and Innsbruck as centers for tourism and tourist culture in the twentieth century, noting the special attention paid to the cultivation and preservation of nature and landscape in the urban and regional spaces. Elitsa Kortenska (Leiden) returns us to political and diplomatic history and introduces statistical modeling to discuss public and governmental discourse around European Union expansion in the first decade of the new millennium. And finally, Zsolt Miklósvölgyi (Alberta) ends the volume in literary analysis, using the fictional works of contemporary Hungarian writer Péter Nádas to discuss the pathologies of biopolitics in National Socialism.

In the end, this volume is of interest as much for its scholarship as for the importance of offering a snapshot-in-time of ACES in the first part of the new millennium. With the opening of the new ACES center in Berkeley, one can look forward to future issues of this series that document the continuing richness and diversity of ACES scholarship and public outreach at its highest levels.

Samuel J. Kessler
Gustavus Adolphus College

Paul Mendes-Flohr, *Martin Buber: A Life of Faith and Dissent*. New Haven and London: Yale UP, 2019. 405 pp.

It has been over thirty years since a major biography of Martin Buber appeared in English, and the present volume has been worth the wait. No one could be more qualified to write it than Paul Mendes-Flohr, the dean of Buber scholars and joint editor-in-chief of the twenty-two-volume German *Werkausgabe* of Buber's writings. Mendes-Flohr's intimate knowledge of Buber's philosophy makes this a valuable book for scholars; its clear and unpretentious prose, lack of jargon, and manageable length make it similarly inviting for the non-academic reader hoping to learn more about Buber. This is sure to be the standard text for anyone seeking an introduction to the life and thought of this important twentieth-century thinker.

Mendes-Flohr is especially interested in tracing Buber's intellectual development, which he consistently weaves together with the various stations along Buber's journey. Born in Vienna in 1878, Buber was soon sent to the Galician city of Lemberg (now Lviv, in Ukraine) when his mother abandoned her family. Only three years old at the time, Buber would never escape the haunting sense of loss this event occasioned. In Lemberg he was raised by his devout Jewish grandparents; his grandfather was a Judaic scholar of some repute. Lemberg was an ethnically, religiously, and linguistically diverse city (Buber himself attended a Polish-language *Gymnasium*), and it is tempting to suppose that his upbringing there might have shaped the later Buber's philosophy of dialogue. Buber would return to Vienna as a university student, initially interested mainly in literature and art. During his student years, however, he became active in the Zionist movement, the first step in what would become a lifelong and intense, if occasionally fraught, engagement with the faith and culture of the Jewish people.

Mendes-Flohr describes the evolution of Buber's early, romantically tinged cultural Zionism into a much more critical engagement with nationalism and with Zionism's political goals. He also shows how intense intellectual and personal friendships with figures such as Gustav Landauer and Franz Rosenzweig, alongside a deepening immersion in Hasidism, helped transform the youthful Buber—who initially, like so many, had enthusiastic hopes that World War I might spark a cultural renewal—into the mature philosopher of dialogue who would inspire so many followers with his profound pursuit of genuine relationship among people of different cultures and

faiths. Buber's relational anthropology finds its most famous expression, of course, in the book *Ich und Du*, which begins with the distinction between the two "Grundworte"—"Ich-Es" and "Ich-Du"—that express the two modes through which we encounter the world around us, other human beings, and God. Interestingly, although Mendes-Flohr's book is in many ways an intellectual biography, *Ich und Du* does not loom especially large in his account; to the contrary, he covers it in about five pages. Indeed, I was somewhat surprised, retrospectively, to see how few pages are devoted to the title in the book's index. This is a testimony, however, to how successfully Mendes-Flohr has sketched Buber's entire life—not just a single especially well-known work—as one that was rich throughout in dialogue and relationship: with Jews and non-Jews, believers and non-believers, philosophers and theologians, artists and authors, cultural Zionists and political Zionists, Austrians, and Germans.

And, of course, Jews and Arabs. It is this latter relationship that comes to cast an ever-longer shadow over the final third of the book. In fact, it is hard not to conclude that for Mendes-Flohr, the real key to understanding Buber the man and the thinker is his long and difficult struggle with this relationship. Forced to flee Germany for Palestine in the late 1930s, Buber sought consistently to articulate a vision of Palestine as a land that would be home equally to Jews and Arabs, both of whom had deep and justified claims there. Although he does not quite put it in these terms, Mendes-Flohr strongly suggests that this conflict became an ultimate testing ground for Buber's commitment to a kind of dialogue that, through genuine personal encounter, could be both realistic enough to confront deep political difference and idealistic enough to pull us toward richer and more empathetic human relationships. One wonders—Mendes-Flohr does not tell us—whether Buber's failure to persuade large numbers of his fellow Israelis in this regard shows the limits of his philosophy or simply the need for more Bubers.

In many respects Martin Buber led a deeply inspiring life. Over the long course of his intellectual, spiritual, and geographic wanderings, he seems never quite to have fit in: too much the Galician Jew for the Austrians or Germans; too much the lover of Viennese and German culture for the Jews of Eastern Europe; too unconventional for practicing, orthodox Jews; too deeply rooted in traditional Jewish culture for unabashed modernists; too religious for the secular; too irreligious for the faithful; too committed to the rights of Arabs for Israel; too committed to those of Israelis for the Arabs. Yet despite it all, and in the face of what must have been numerous disappointments and

frustrations, he seems to have maintained a certain underlying optimism, a faith in humans' ultimate ability to encounter one another in a spirit of mutually respectful relationship. We may feel the need for some of that faith today ourselves. In an age of deep conflict and division—the return of authoritarianism and great power politics, deep ideological polarization and class conflict, simmering tension over issues from immigration to race to the coronavirus pandemic—perhaps it is worth considering whether we still have something to learn from the great philosopher of dialogue.

Peter C. Meilaender
Houghton College

Evan Burr Bukey, *Juvenile Crime and Dissent in Nazi Vienna, 1938–1945*. London: Bloomsbury Academic, 2020. 197 pp.

Second World War resistance continues to have an important relevance to Austrian national identity. The main points raised by the research in Evan Burr Bukey's *Juvenile Crime and Dissent in Nazi Vienna, 1938–1945* relate to two questions. Youth resistance movements in occupied countries like France and Denmark, and in cities like Hamburg and Munich, are well documented—but what of youth resistance in the "Ostmark"? And what do we mean, as Karl Stadler once asked, by "resistance," by "dissent," and by criminalized acts prosecuted by a government that is itself criminal?

Bukey's research is based on records from the Viennese Municipal and Provincial Archives and the Documentation Centre of Austrian Resistance. Only partial records exist—many were accidentally discarded in 1999. Bukey surveys the remaining 437 judicial records, the largest group of which are from 1945. Individual cases offer glimpses of the family backgrounds of those charged. After 1938, treason cases were tried by laws based on Prussian jurisprudence in People's Courts, whose judges often abused and humiliated those found guilty. Aside from treason, Austrian criminal code largely preserved continuity before and after 1938, though now interpreted through "*völkisch* norms" (11). Bukey suggests that Hitler's regime controlled youth crime more effectively in Vienna than in other large cities of the Reich (162).

During the first few months after the Anschluss, youths convicted of break-ins and petty theft were often sent to youth detention centers for

several months. More serious theft was punished with hard labor. Moral offenses, particularly homosexuality for those over sixteen years of age, were punished more harshly. But the most severe punishments were reserved for political acts of defiance. A turning point came with the introduction of the Reich Juvenile Court Act in 1944, which sought to pass judgments based on character. Children diagnosed as “precocious juvenile criminals” were sent to the psychiatric division of a correctional facility; youth deemed capable of reform were treated more lightly (122). Homosexuality, with arrests rising sharply from 1938 to 1945, was punished under the Austrian penal code, while illicit intercourse with foreigners was punished under Nazi racial ordinances. In Vienna, 75 percent of juvenile convictions involved property crimes, and absent fathers were seen as a major cause of youth delinquency.

Much of the volume’s interest lies in its vignettes of everything from angry public verbal outbursts to sabotage, including a sixteen-year-old arrested for stealing switches from Viennese streetcars in 1945 (152). An eleven-year-old was discovered scribbling “Hail Moscow” on scraps of paper in a toy store, which led to the arrest of twenty children involved in a resistance ring (35). A seventeen-year-old mechanic was sentenced to three months of confinement for questioning the war effort, refusing to listen to Hitler’s speeches, and proclaiming that Hitler could “kiss his ass” (88). Five youths were arrested by the Gestapo for loudly applauding at a choir performance by Russian émigrés. Several teenagers were imprisoned for joining the Austrian Freedom Movement. Others typed and distributed flyers based on British news reports and were beaten and sent to Berlin to stand trial for high treason, sentenced either to death or to half a dozen years of prison. Former staunch Social Democrats had often become radicalized Communists under Schuschnigg’s regime, a transition that increased following the invasion of the Soviet Union. Of some two thousand Communists arrested by the Vienna Gestapo, at least thirty were minors (107), who were more severely punished than other resisters. After 1943, crackdowns were made on partial Jews, often for absenteeism, labor indiscipline, attempting to flee abroad or escape deportation, or spreading “false rumors” (109). Offenses committed by Viennese adolescents “mutated as the war drew to its conclusion” (126), with the increasing theft of goods that could be sold on the black market or food and increasing refusals to work or instances of tardiness. During the war, juveniles convicted of subversive activities (whether listening to foreign

radio, vandalism, or loitering) were incarcerated in the Kaiser-Ebersdorf Reformatory, to work in poor conditions in factories similar to concentration camps.

For the Gestapo, working in conjunction with the Vienna police, there was often confusion between what constituted simple theft (75% of all crimes) and what was dissent, or even patriotism. In 1939, a fifteen-year-old arrested for stealing a camera was accused by his accomplice of planning to use the proceeds to emigrate to the United States (26). In 1938, children caught breaking into a candy store claimed to have believed it was owned by Jews, so the charges were dropped (28). Smuggling or illegal border crossings often received leniency (31). It was also often unclear what constituted resistance or subversion in those listening to foreign radio, violating curfews, aiding Jews, distributing pamphlets, or involved in “subversive” outbursts or noncompliant behavior (33). Bukey suggests there were 441 Viennese youths prosecuted for political crimes from 1938 to 1945, including Jehovah’s Witnesses, those involved in homosexuality, vandalism, insulting Hitler, assaulting Hitler Youth, anti-Nazi graffiti, or refusal to work (34). The best-organized juvenile resisters belonged to the *Kommunistischen Jugendverband*, which on occasion infiltrated the Hitler Youth. Resistance sprang largely from the labor movement, whether communist or socialist. The clearest cases of resistance involved youths arrested for sabotaging a roofing plant, for insulting Hitler, for smuggling Jews over borders, or for preserving the belongings of Jewish refugees. Bukey points out that trying minors as adults was not unique to the Third Reich; it is done today in North Carolina and New York State (although not, as in Anschluss-era Vienna, with punishments including beheading). In 1940 laws were introduced for *Jugendarrest*, with punishments including incarceration in schools or other public facilities or weekend isolation, which included a diet of bread and water, menial labor, and sleeping on the floor (46). Crackdowns on youth behavior in 1941 targeted “Schlurfs,” known for their attraction to jazz and long hair, guitars, truancy, loitering, anti-regime jokes, and refusal to join the Hitler Youth or give the Hitler salute. Common also was alteration of identity papers, allowing those under eighteen to attend movie theaters and coffeehouses after dark. More “politically conscious” acts of defiance, aside from KJV, Communist Party, Socialist or Catholic conservative groups, involved moral or religious opposition, concern for persecuted friends, and resentment toward totalitarian workplace requirements or intrusions into daily life.

The volume breaks down crime reports to the years 1938–1939, 1940–1944’s impact of Wartime Ordinances on Austrian Juvenile Penal Code, 1940–1945 trials in Hitler’s Special Courts, and those impacted by the Juvenile Court Act of 1944, the latter of which scrutinized the defendant’s character and future prospects. Bukey examines judicial reports, Gestapo reports, and court records, offering a portrait of the judges presiding throughout the era, as to their age, previous experience, and degree of affiliation with the NSDAP. He also stresses “the persistence of largely female social workers in shaping judicial decisions” (127). In 1945 the Juvenile Court Act of 1928 was reinstated; it would remain in force until 1960, yet teenagers in the immediate postwar years often continued to receive harsh sentences. Finally, Bukey posits that part of the Second Republic’s success after the war lay in a “sense of regional identity and judicial continuity” in Austria before, during, and after the war.

Joshua Parker

Universität Salzburg

Brigitte Ungar-Klein, *Schattenexistenz: Jüdische U-Boote in Wien 1938–1945*. Vienna: Picus Verlag, 2019. 376 pp.

Surviving the Holocaust by hiding or being hidden by non-Jews is one of the least examined aspects of Holocaust history, even though the *Diary of Anne Frank*—arguably the most widely read text on the Holocaust—is a narrative of hiding during the Holocaust and being betrayed. The recent German film *Die Unsichtbaren* (dir. Claus Räfle, 2017) examines the experiences of several Jews who hid in Berlin during the Holocaust and the challenges that they faced as “U-Boote,” the term used for Jews illegally remaining in Nazi Germany to escape deportations. But what about Vienna? As Ungar-Klein points out, apart from C. Gwyn Moser’s 1985 article “Jewish U-Boote in Austria 1938–1945,” which provided a statistical overview of 619 Jews surviving the Holocaust in hiding in Vienna, very little has been published on this topic, given the size of Vienna’s Jewish population before 1938 and the significance of the city overall within Nazi Germany and within the context of European antisemitism.

By both providing a detailed historical context of the Holocaust in Vienna and examining several individual cases of U-Boote in Vienna, Brigitte Ungar-Klein’s *Schattenexistenz: Jüdische U-Boote in Wien 1938–1945* finally sheds light

on this fascinating topic, from the perspective both of Jews trying to survive the three critical years between 1942 and 1945 and of non-Jews who provided live-saving shelter to Jews at the risk of themselves being persecuted by the Nazis. Ungar-Klein provides numerous excerpts of original testimonies that chronicle individual cases of Jews being hidden in wartime Vienna. While every case is unique, there are common fears of how to get food without access to food rationing cards. Many apartments in Vienna still only had water and sanitary facilities located in the common hallways of apartment buildings—a significant problem for the people hiding in those kinds of apartments. And the constant fear of exposure and denunciation by nosy neighbors made it difficult to live through these three years. The need to go into hiding in Vienna in order to survive started in spring 1942, when all Jews were being deported to be killed in Nazi-occupied Eastern Europe, and the threat remained real until April 1945, when the Red Army liberated Vienna. Any contact that non-Jews had with Jews, let alone hiding Jews, was punishable during that time. The many Gestapo agents roaming the city, supported by regular civilians denouncing people, demonstrates the extent to which average Austrians became complicit in the Holocaust. But of course it is not that simple: Ungar-Klein shows the example of neighbors in the fifth district who wanted to denounce Jews being hidden in a cellar but then backed off after witnessing the brutality of Nazis rounding up Jews for deportation.

This book shows how the motivations for hiding Jews varied greatly for non-Jews, but generally there was not much time to prepare and, in several cases, this was a spontaneous decision, in which people did not initially realize the extent to which they would be involved. Some U-Boote had to change places where they were hiding, and some were homeless for extended periods of time, hiding in cemeteries and Schrebergärten, which was an additional challenge in winter. While some braved entering air raid shelters during Allied air raids amidst the chaos and confusion that the general public experienced during these attacks, others remained hidden in apartments during air raids; in such cases it is certain they would not have survived a direct hit. Generally speaking, it was easier for women to survive as U-Boote than for men, as Ungar-Klein points out.

After the war, Jews surviving the Holocaust in hiding were not treated well by the Austrian authorities. As they were penniless, they needed public assistance. Younger survivors needed to make up lost years of education, but they did not fit into the narrow categories prescribed by Austrian law that ex-

pected Jews to have survived some sort of incarceration by the Nazis. Ungar-Klein details how many survivors received no compensation after the war and in several cases were not given any assistance until the 1960s, 1970s, or even the 1980s, following series of legal appeals. Some cases were decided in favor of survivors after they had already deceased.

This book is a very useful contribution to the history of the Holocaust in Vienna, for which a magnum opus has yet to be written. In Ungar-Klein's book a brief introduction serves as Part I; Part II covers "Suche nach den Spuren der Verborgenen"; Part III covers "Objektivierung und Auswertung der Recherchen"; and Part IV is titled "Leben im Verborgenen." The second half of the book is more disjointed, with less focused parts, while the final ninety pages of the book consist of direct testimonies from eleven surviving U-Boote, which is very interesting. However, these testimonies contain little if no analysis or contextualization by the author, and the book surprisingly lacks a conclusion. There is no doubt that Ungar-Klein presents a wealth of information in this book, and it is a compelling read. However, the book lacks an index and an exhaustive bibliography; the book contains many long quotes from primary sources, such as testimonies, court documents, and even Gestapo reports, but the analysis of these primary texts in the book are sparse. There is still a lot of work that needs to be done in uncovering the history of the Holocaust in Vienna and Austria in general. Nonetheless, Brigitte Ungar-Klein's *Schattenexistenz* on Jewish U-Boote in Vienna during the Holocaust is a must-read for all scholars interested in the Holocaust in Austria.

Joseph W. Moser
West Chester University

Maria Roca Lizarazu, *Renegotiating Postmemory: The Holocaust in Contemporary German-Language Jewish Literature*. Rochester: Camden House, 2020. 236 pp.

Renegotiating Postmemory by Maria Roca Lizarazu begins with an introduction in which she guides the reader through some debates in Holocaust memory, in particular those of the last two decades, with numerous references to the terminology from various disciplines that shape the vocabulary of memory and trauma theory more generally. The introduction also helps to lay the historical groundwork for the necessity of the project itself: in a period of

“post-scarcity,” when access to Holocaust imagery and testimony has grown in abundance thanks to new tools and a robust body of scholarship and digitization, and in a time of the diversification and globalization of Holocaust memory, when Holocaust memorialization has been unmoored from its own historical conditions and used as a signifier of a specific ethics and aesthetics of memory, it is eminently reasonable to want to reconsider the terms informing Jewish positionality and cultural production in Europe today, as this book sets out to do.

A significant portion of the theoretical taxonomy in Roca Lizarazu’s introduction focuses on the condition of a mediated Holocaust memory with primacy in visual culture. Perhaps this focus is in order to situate and ultimately point out the limitations of Marianne Hirsch’s theory of postmemory (as the title of the book would suggest), which draws so heavily on the emotional immediacy and traumatic import of visual imagery, such as photography, and which continues to dominate theoretical interventions in Jewish cultural production (Hirsch 1997; Hirsch 2012). The problems begin when the hypermediated glut of Holocaust imagery becomes complicit, as Roca Lizarazu suggests, in creating uniform, monological Holocaust narratives that tend toward unquestioned narrational authority. In its place, Roca Lizarazu offers the potential treasure trove of literary expression as a knowledge source of the new state of affairs for contemporary Jewish writers. Indeed, Roca Lizarazu calls for a “novelization of our contemporary memory cultures” (170), in which Jewish writing in German of the third generation is more fully captured as the expression of the reality of today’s diverse, transnational, and multilingual Jewish community in Austria and Germany. Roca Lizarazu thus builds on recent scholarship about the multi-perspectival cultural allegiances and ongoing ambivalences regarding memory culture within contemporary Jewish writing in German, such as that of Katja Garloff and Agnes Mueller (2018) and Leslie Morris (2018). This book also supplements other scholars’ work on the generational dislocation, self-reflexivity, and ambivalence in the third generation, such as Victoria Aarons and Alan L. Berger (2017), with new and compelling analysis of significant novels by German-language writers who have not yet received the scholarly attention they deserve.

Postmemory theory, although its scope has grown wider over the years to encompass a more diverse range of encounters with traumatic memory, began, by Hirsch’s own admission, as an attempt to describe the “hinge generation” or second generation of Holocaust survivors, whose role as “guar-

dians of the Holocaust” happened on the level of the mythical without immediate access to the experience of their parents. Postmemory thus emphasizes the family narrative (though it later expanded to encompass “affiliative,” or non-inherited traumatic memory), and can often employ rather rudimentary ideas about transmission of memory as a necessary consequence of the perceived silence of the survivor generation. Roca Lizarazu is right to want to question how pertinent the conditions of the third generation are to the now-canonical organizing principle of postmemory theory, particularly since the familial dynamics of later generations are far more layered and conflicted, and the impact of the Holocaust as a trauma and an emblematic memorial subject has expanded considerably across discursive boundaries. Still, there are places where this volume does not give full consideration to some of the motives behind the ongoing interest in postmemory theory. Notably absent in Roca Lizarazu’s assessment of postmemory is the impact of the scholarly research in epigenetics, the study of the impact of environment and experience of organisms on genetic transmission to subsequent generations, which seems to confirm much of what Hirsch’s postmemory describes on the level of psychology.

Beyond the theoretical position that Roca Lizarazu takes with respect to the relevance of postmemory in contemporary Jewish literature in German, the book contains welcome and rigorous examination of recent writing by Eva Menasse, Benjamin Stein, and the Russian-born, Austrian writer Vladimir Vertlib, all authors who are still poorly represented in English-language scholarship on German literature. In Eva Menasse’s *Wien* (2005), Roca Lizarazu finds an example of the new self-reflexivity in its chronicling of the shift in a family narrative that no longer holds its power to conceal once the Holocaust witness passes away. Menasse’s *Quasikristalle* (2013) is given an even closer look in the chapter on her work, since it goes one step further in “challenging the dominance of the family as a narrative, biological, and commemorative framework” (139) and thus moves beyond the range of postmemory theory’s emphasis on inheritance as the primary source of traumatic memory transmission. Even for writers who have been well covered in German Jewish literary scholarship, Roca Lizarazu presents unique and incisive analysis in this volume, such as reading Maxim Biller’s *Im Kopf von Bruno Schulz* (2013) as a critical reimagining of intergenerational Holocaust memory narratives and viewing Biller’s work more generally as the construction of an ambivalent, post-Shoah family genealogy of (male) Jewish writers that suggests an

intertextual and distanced appropriation of the legacy of the Eastern European Jewish culture lost in the Holocaust.

Ashley Passmore
Texas A&M University

Joshua Parker, ed. and trans., *Blossoms in Snow: Austrian Refugee Poets in Manhattan*. New Orleans: U of New Orleans P, 2020. 295 pp.

For his selection and translation of seventy-five poems and prose pieces written in the United States by Austrian refugees after 1938, Joshua Parker chose the title *Blossoms in Snow*. It is an apt banner for the collection. The phrase comes from a poem by Max Roden (1881–1968), where it serves as a metaphor for dreams that disappear upon waking. As the title of the book, it points to the psychic split of a generation of writers in sudden exile. The subtitle, however—*Austrian Refugee Poets in Manhattan*—does not adequately describe the situation of several of the contributors who merely passed through the borough or did not live there at all. And, although the largest number of the verses confront the challenges of a city strikingly unlike Vienna, the issues explored by the writers cover a far wider range of reactions to radical cultural change.

Parker's motivation for bringing together and translating these verses was to make a place for a "body of work with no homeland." Though shunted out of German-speaking Europe for less than a decade, the refugee writers created a rich, if momentary, linguistic detour amid their alien surroundings. Their responses to expulsion from Vienna, the flight to safety and the stresses of new lives, capture a unique historic moment. Once it passed, however, what was later termed "exile literature" remained accessible mainly to German readers.

The writers in Parker's anthology vary widely in age. The oldest, in their fifties at the time of their departure, left established careers behind. Hence their contributions tend to look back rather than forward. The Dada poet Albert Ehrenstein (b. 1886) dwells on the violent arrival of the "braunen Wuthunde," while the theater and film director Berthold Viertel (b. 1885) laments the loss of home and language. He is the only one to dedicate a poem to the transports going east at the behest of the "Zoellnersohn." The novelist Hermann Broch (b. 1886) dwells on the absence of self—an existential crisis

brought on when language becomes a “blank page.” The loss of others is the concern of the newspaper editor Max Roden (b. 1881), who asks, “Do I still shepherd a flock, which expresses itself in words?”

The poems heat up as the younger writers describe in amazement the towering skyscrapers, the crowds that inhabit them, and the nonstop trains that never cease rumbling above and below Manhattan. Norbert Grossberg (b. 1903) writes hymns of wonder to his new experiences in a German laced with contemporary slang. In *Central Park Hypertrophies*, he writes: “Im Zoo, schuettelt ein sex-appealander Loewe, seine dauergewellte Maehne . . .” and concludes his verse by admitting that in the sweltering Manhattan heat, he cannot grasp all he sees. His poem *Metropolis* joins a series of wild impressions of the city into one pulsating run-on sentence. At the end, the poet recognizes that the “seelenloses Riesentier” will either destroy or expand his life.

The ultimate reconciliation of a refugee to his new life is presented cabaret-style in *A Man is Homesick* by Greta Hartwig Manschinger (b. 1899). The narrator longs for Vienna, seeks the Danube instead of the Hudson, Herzmansky instead of Woolworth’s, but once he saves enough to return to his fabled city, finds “alles war anderes, die Stadt und die Leute,” Now it is New York that calls him—“g’wohntes Coca Cola, keinen Wein”—although he ends with a plaintive cry. “Ich kann diesen Wandel nicht verstehen, Wien, ach, warum liestest Du mich gehn.”

Mimi Grossberg (b. 1901) is one of the few writers with a lighter touch. In *American Customs Control*, she makes fun of an officer, who, pawing through her luggage, is unaware of her own long experience of crossing borders. Later she realizes his disturbingly thorough search was merely for “dope.” Perhaps of even greater importance than Grossberg’s poetry (and especially for Joshua Parker’s project) was her dedication to her fellow Austrian refugee writers. She published several collections of their work and gave lectures on their accomplishments. Vienna commemorated her efforts in 2012 with the naming of Mimi-Grossberg-Gasse in the 22nd district.

The collection that Parker has amassed is a valuable introduction for English readers of a fraught and fascinating phase of Austrian literary history. The brief biographies of each writer and the bibliography of both original and secondary sources will invite further investigation. However, there are several problems with this volume. As far as content goes, the work included by Stefan Zweig does not fit within the purview of the book. Yes, he was briefly a refugee in New York before his final days in Brazil, but the pieces printed here

were all written long before the Anschluss. The addition of Erich Fried, with his long association with Great Britain, also confuses the collection's thesis.

Parker's project seems to have been put together in haste. The order in which the writers are presented is neither alphabetical nor chronological. In addition, though each writer is presented with a brief biography followed by a group of his or her poems, some of the poems are listed under the incorrect contributor.

Most problematic are the English translations. It was, indeed, a Herculean task on the part of Parker to translate seventy-five poems by thirty-five Austrian writers on his own. He has given their work an English gloss, but the muse is not yet served.

Monica Strauss
Independent Scholar

Patrick Greaney and Sabine Zelger, eds., *an austrian avant-garde*. Translated by Patrick Greaney with additional translations by Ana Jelnikar and Stephen Watts. Los Angeles: Les Figues Press, 2020. 352 pp.

The volume *an austrian avant-garde*, edited by Patrick Greaney, who also translated the German literary texts into English and teaches at the German studies program of the University of Colorado Boulder, and Sabine Zelger, who teaches German pedagogy at the Hochschule Vienna/Krems, definitely offers a fresh view on its subject. By using the indefinite article "a," the two editors mark their "distance from attempts to identify [. . .] with a single understanding of avant-garde practices" (16). This opens the field in several directions: in time, as the volume covers a period from the 1950s until today; in writers represented and in genre, by reaching far beyond prose; and in giving up the claim to be "on the forefront" of a new trend—usually considered inherent in the definition of *avant-garde*. By emphasizing the conflicting potential of the idea, the editors attempt to include a wider range of writers and emphasize the role exclusion plays in constituting the avant-garde. Given this, the title of the introduction, "Everything Can Also Be Called Something Else," can be read as a programmatic guideline for the arrangement of the texts. An extremely open conceptualization of avant-garde such as this and the lack of a clear definition of the term may disappoint some readers.

However, it is very important that a volume like this has been published:

First of all, it gives insight into a field of Austrian literature that is definitely worth reading. Editing an English volume of texts that are often hermetic and challenging for every translator has to be recognized as very meritorious. The choice of texts integrated in the publication is also striking: Greaney and Zelger have chosen a feminist approach to the Austrian avant-garde that is usually connected with the Vienna group around Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, and Oswald Wiener. Aside from all the credit they deserve for their anti-conservative transcending of Austrian postwar literature, which was still being written within the frame of Nazi aesthetics, this group is also notorious for its misogynistic attitude toward the production of female writers and artists. Well-known remarks by Elfriede Gerstl, Friederike Mayröcker, *VALIE EXPORT*, and others bear witness that women were only accepted at their tables in the Viennese cafés as long they remained silent. By focusing on “Another Avant-garde,” Greaney and Zelger shine a light exactly on Austrian female writers of the avant-garde who are still underrated. This statement concerns the generation of Ilse Aichinger, Gerstl, and Mayröcker as well as the following generation with Margret Kreidl and Ilse Kilic and the even younger one featuring Ann Cotten, Kathrin Röggla, and Lisa Spalt.

A volume on Austrian avant-garde with a feminist approach would certainly not be complete without a contribution by Nobel Prize laureate Elfriede Jelinek. Her play *After Nora* (2013) completes a triumvirate of outspoken feminist texts. While Jelinek’s play criticizes the capitalization of fashion, Margret Kreidl’s “dramolett” (a term of Jelinek’s) *Ladies’ Program* (2005), denouncing the social pressure put on women, demonstrates the great poetic strength of this Viennese writer.

Although the editors emphasize their feminist approach, the volume is well balanced for texts written by female and by male writers: with the exception of Oswald Wiener, examples by all members of the Vienna Group can be found in the volume; texts penned by Heimrad Bäcker—whose journal and *édition neue texte* served as an important vehicle for publication by avant-garde writers in the 1970s and 1980s—and by Andreas Okopenko (one of the authors orbiting around the Vienna Group) are also integrated in the volume. Further, we find an excerpt from Herbert J. Wimmer’s volume *Membran* reflecting on the loss of his long-term companion Elfriede Gerstl, with whom he co-authored books as well as their cards. An important discovery are the computer-generated “constellations of signs, self-corrections, and easy-to-

decipher email fragments and traces of searches” (127) by the young visual artist and writer Julian Palacz.

The volume does not only include examples from Austrian literature in the German language but also two examples by one of the most prolific representatives of Slovenian Austrian literature: Florjan Lipuš. In particular, his postdramatic play *Boots: a non-stop play (draft version)* from 1973 contributes significantly to Austria’s cultural memory. Presented from two voices—a survivor of the massacre committed by a SS police unit on civilians on the Peršman farm in Železna Kapla/Eisenkappel in April 1945 and a neutral observer—the formal features identify the text as an early postdramatic play corresponding with Peter Handke’s *Publikumsbeschimpfung* (1966). This collision of objective and subjective voices intensifies the strong effect of this representation of the murders of all minorities committed by the Nazis.

The selection of authors for a volume like this can always be contested; every connoisseur of Austrian postwar literature could easily find creators that merit inclusion in the collection (one might have expected poems by Ernst Jandl, for instance, among many other important names). It would be just as futile to question why certain texts were integrated into the volume instead of others. However, for an undertaking such as this, a more substantial explanation of the criteria for the choices and the arrangement of the texts would have been welcome.

Helga Mitterbauer
Université libre de Bruxelles

Erich Hackl, *On the Rope*. Translated by Stephen Brown. London: Haus Publishing, 2020. 180 pp.

Erich Hackl was one of the first authors I ever saw give a reading. I was seventeen years old when he visited my high school. His book *Auroras Anlaß* was part of our curriculum. My school was not too far from Braunau am Inn, in Ried im Innkreis, where neo-Nazi youth and lefties (referred to as *Zecken* by the neo-Nazis) traded punches, and where Jörg Haider found a broad audience for his *Aschermittwoch* speeches. It was in this peculiar context that I listened to Erich Hackl give a reading from one of my favorite books in the late 1990s. At that time, I was as impressed as a teenager could get. I loved the author’s poignant language and his choice of topics—especially since his

texts spoke to the budding feminist in me. Hackl's texts did not only inform my love for reading, they also offered a refreshingly rare female perspective—refreshing, at least, in the late '90s in rural Upper Austria. As I write these lines, and while I am thinking about what it means to offer female perspectives as a male author, Gayatri Spivak comes to mind, in particular her reflections on representation. Spivak discriminates between the act of speaking *for* someone (that is, to represent, *vertreten*) and that of speaking *as* someone (to portray, *darstellen*). However, Hackl handles the thorny issue of representation with utmost care, dedication, and love, which has the effect of making *On the Rope* an edifying read. The story's focus on the heroism of the three main protagonists, Reinhold Duschka, Regina Steinig, and Lucia Heilman, leaves little room for the perpetrators, and as a result it negates a voyeuristic reading. In Hackl's *On the Rope*, the narrator mostly speaks *for* Lucia, a Jewish girl, who survived the Shoah while in hiding with her mother Regina in Vienna. The narrator changes from the omniscient narrative voice to Lucia's own voice, allowing for a multilayered perspective. It is a story filled with compassion, bravery, and heroism and at the same time a story about the most horrible atrocity committed by millions, which ultimately ended in the killing of millions.

On the Rope is based on a true story. It is a story about motherhood, friendship, resilience, survival, and solidarity. Reinhold works to save the lives of two Jewish women, Regina and Lucia, by hiding them in his workshop and providing them with food, care, and work. The book's first and main part narrates the story of our two female heroines. In the second, shorter section, we learn more about Reinhold from various perspectives, thus giving us a complex portrayal of a flawed hero, whose biography leaves us with many questions. It is exactly here that the book and the author's language show their strengths: a constant change of perspective and the bravery to write the unknown, to address gaps, to narrate various versions of one event. Here, faulty memories are not a deficiency but the very fabric from which life stories are made. Hackl's mastery in using the uncertain to his advantage culminates in offering a magnitude of perspectives, especially while creating wholesome characters about whom more is unknown than known. Though the plot is told in a linear way, the story itself questions the very concept of linearity, allowing for not only a single story but a multiplicity of versions that could have happened all at the same time, embracing the gaps, the unknown, as not everything needs to be told. It doesn't matter when exactly events took place

and how many people were involved; facts and numbers are just that. *On the Rope* transgresses facts and numbers by simply providing us with a multitude of narratives without falling into the trap of identifying the “singular,” “authentic” version or truth—as there cannot be one.

On the Rope is not a story about another white man saving Jewish women, who are portrayed as mere victims; the story’s focus lies within the lived and felt experiences, bravery, resistance, and resilience of the two Jewish women, Regina and Lucia, which manifest in tasks like Regina educating her daughter for “the time after” while in hiding or Lucia going on walks with Reinhold.

What Reinhold’s act of humanity means for the generation to follow is a separate story within the story. There is research on inherited guilt and trauma, but Reinhold’s daughter and grandson show us ways in which we can think about inherited courage and humanity.

Lucia Heilman is not only a protagonist in Erich Hackl’s text, she, alongside authors like Schoschana Rabinovici and Vilma Neuwirth, is one of the three female last witnesses, a theater project by Doron Rabinovici and Matthias Hartmann, that premiered at the Burgtheater in Vienna in 2013 under the title *Die letzten Zeugen*. It is no surprise that *On the Rope* fits seamlessly into other stories by young female Shoah survivors in Vienna. Vilma Neuwirth (*Glockengasse 29: Eine jüdische Arbeiterfamilie in Wien*) also survived Vienna, but not like Lucia in hiding, or Ruth Klüger (*Weiter leben: Eine Jugend*) the camps, but as a so-called *Geltungsjüdin*. *On the Rope* is part of this larger narrative, that of motherhood, girlhood, resistance, and growing up Jewish in an antisemitic Vienna and surviving the horrors and atrocities of the Shoah.

Stephen Brown, the translator, has managed to keep the clarity of speech of the German original while at the same time conveying the emotion and empathy. As a counterexample, Ruth Klüger, for example, translated *Weiter leben* herself and basically wrote a new book (*Still Alive*) in the process. *On the Rope* on the other hand is a translation that is quite close to the original.

Not that I believe that a story has to teach us anything, but this story does so rather effortlessly: we learn about a heroism that is flawed and yet humble and quiet. Heroes don’t need to be perfect or lead a perfect life; sometimes it is just doing the right thing, not losing hope, showing solidarity and refusing complicity in systemic antisemitism or racism. In this sense and continued courage: Black lives matter!

Viktoria Pötzl
Grinnell College