

KAROLIN TOLEDO FLORES

Traditionsbehauptung und literarisches Traditionsverhalten

Hermann Bahrs Aufsatz *Das junge Österreich* und Gedichte aus Felix Dörmanns *Neurotica*

1893 proklamiert der österreichische Schriftsteller und Literaturkritiker Hermann Bahr in der Wiener *Deutschen Zeitung* eine neue österreichische Literatengruppe, die modern ist und zugleich ihre österreichischen Vorgänger verehrt.¹ Das Behaupten eines regionalen Dichterkreises stellte Ende des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum keine Besonderheit dar, so bildeten sich in dieser Zeit verschiedene regionale literarische Zentren heraus, die für sich beanspruchten, moderne Literatur zu betreiben. Die Bezeichnung ‚Moderne‘ prägte dabei vor allem Bahr, ebenso wie er die Wahrnehmung des jungen Österreich maßgeblich hervorbrachte und formte, weshalb ihn Gotthart Wunberg als „Praeceptor Austriae“² apostrophierte.³ Bahr war sowohl Teil dieser literarischen Bewegung als auch ihr Beobachter und Kritiker; und er war darum bemüht, eine gemeinsame „Formel“⁴ für die Moderne und im Aufsatz *Das junge Österreich* für die neue Wiener Literatur zu finden. Die Abhandlung *Das junge Österreich* steht paradigmatisch für die versuchte Abgrenzung zwischen dem Berliner und Wiener Zentrum und zugleich für die Zielsetzung, diese österreichische Literatengruppe bekannt zu machen. Während Bahrs Abhandlungen lange Zeit als programmatische Texte gelesen wurden, besteht mittlerweile der Forschungskonsens darin, sie mehr als Desiderate an die Literatur seiner Zeit zu begreifen.⁵ Dementsprechend stellt auch dieser Aufsatz mehr eine Wunschvorstellung als eine programmatische Schrift über das junge Österreich dar. Bahr versucht, die neue Generation österreichischer Schriftsteller als eine Gruppe zu bündeln und sie unter ‚österreichisch‘ zu subsumieren. Seine These lautet, dass sich die jungen Österreicher durch ein gegensätzliches Traditionsverhalten von dem „jüngsten Deutschland“⁶ unterschieden, indem sie ihre

- 1 Mit der Bezeichnung ‚Junges Österreich‘ referiert Bahr auf die seinerzeit nicht etablierte Bezeichnung der losen Gruppe junger österreichischer, vorwiegend Wiener, Schriftsteller. Im Folgenden wird in Anlehnung an Bahr diese Bezeichnung verwendet, wenngleich sich ‚das Junge Wien‘ als Bezeichnung nachhaltig durchgesetzt hat, vgl. RIECKMANN 1985 und 1986.
- 2 WUNBERG 1978, 99.
- 3 Eine prägnante Zusammenfassung u. a. zum Aufsatz *Die Moderne* bieten Peter Sprengel und Gregor Streim, vgl. SPRENGEL/STREIM 1998, 12–17.
- 4 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 58.
- 5 Vgl. SPRENGEL/STREIM 1998, 19
- 6 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 59.

literarischen österreichischen Vorgänger verehrten, während hingegen die Berliner sich von der Tradition strikt abwendeten. Bahr attestierte in diesem Zusammenhang den jungen Österreichern weiterhin, dass sie genauso wie ihre verehrten österreichischen Vorbilder empfänden. Noch bilde diese Literatur den Maßstab, den es laut Bahr idealiter zu erreichen oder gar zu übersteigen gilt.⁷ Bahrs Kernargument, weshalb das junge Österreich modern ist, besteht demnach in der unmittelbaren Verehrung der österreichischen Vorgänger, wobei es vor allem durch eine größere Vielfalt an Gefühlen und Stimmungen diese übertreffen soll. Der Verknüpfung affirmativen Verhaltens in literarischen Texten gegenüber der Vorgängerliteratur mit der Forderung nach einem erweiterten Gefühlsspektrum wird im Folgenden am Beispiel von Felix Dörmanns erstem Gedichtband *Neurotica* (1891) nachgegangen. Dörmann scheint als „ein Meister der [...] Epigonenpoesie des Fin de siècle“⁸ mit Verszitaten nicht-französischer Dichter den Versuch anzustellen, einzelne inhaltliche und stilistische für die Literatur der *Décadence* prädestinierte Elemente hervorzuheben und diese in seiner Lyrik auszuformen.

Um eine Traditionsverehrung anhand der Verszitate in Dörmanns Lyrik zu untersuchen, wird zunächst die Auswahl der Beobachtungen von Bahr, die er über die jungen Österreicher anstellte, näher erläutert. Dazu wird zuerst nachvollzogen, weshalb die zentrale These von Bahr, nämlich die Differenzierung zwischen den deutschen und österreichischen Schriftstellern, als Beschreibung des *status quo* wenig valide ist. Dennoch bleibt das Prinzip eines affirmativen Traditionsverhaltens für die folgende Textbeobachtung bei Dörmann relevant, da er mit seinen Verszitaten auf Lyrik referiert, die nicht dem Fin de Siècle zuzuordnen sind. Die affirmierende explizite Bezugnahme in Form von Verszitaten lässt vermuten, dass durch die Referenz auf zeitgenössische Größen Anschluss und Akzeptanz beabsichtigt wurde. Als erstes wird erläutert, wie Bahr in *Das junge Österreich* die Idee eines affirmierenden Traditionsverhaltens in Form der Traditionsverehrung entwickelt. Anschließend werden die Gedichte, denen in *Neurotica* Verszitate vorangestellt sind, mit Bezug auf die Gedichte, aus denen die Zitate entnommen sind, untersucht.

Bahr portraitiert den österreichischen Dichterkreis als eine Gruppe von jungen Schriftstellern, die ihren eigenen Stil noch nicht gefunden haben: Die jungen Österreicher verehren ihre österreichischen literarischen Vorgänger, bedienen sich zugleich etwas unbeholfen an französischen Vorlagen und versuchen ihr neues Schaffen unter dem undefinierten Schlagwort der ‚Moderne‘ zu vereinen. Als zentrales Merkmal der Gruppe erscheint ihm die Herausstellung von Stimmungen und Gefühlen.⁹ Diese Stimmungen basieren auf denselben Empfindungen wie denen der österreichischen Vorbilder. Der affirmative Bezug auf die Vorgängerliteratur sowie eine besondere Darstellung der Empfindungen sind die Gemeinsamkeiten,

7 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

8 FÄHNDERS 2010, 96.

9 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 61.

die Bahr für das junge Österreich einleitend aufführt. Neben diesen Gemeinsamkeiten kann Bahr jedoch keine gemeinsame Sprache oder einen gemeinsamen Stil erkennen. Aus diesem Grund nimmt Bahr schließlich eine Beurteilung der Werke von einzelnen Protagonisten des jungen Österreich vor. Neben der Betrachtung von Karl Baron Torresani, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal (Loris), Felix Dörmann, Heinrich von Korff und Richard Specht spart er zudem sein eigenes literarisches Werk nicht aus. In den einzelnen Kritiken hebt Bahr unterschiedliche Aspekte hervor, die das Werk eines einzelnen jungen Österreicherers als ‚österreichisch‘ auszeichnen, verfolgt dabei aber nicht stringent die zuvor konstatierten Gemeinsamkeiten dieser Gruppierung. Auch in der Kritik von Dörmanns Lyrik geht Bahr nicht auf die angebliche österreichische Traditionsverehrung ein. Dem wird nun im Folgenden nachgegangen.

Karl Kraus ahmt den Aufbau der Einleitung von Bahrs Aufsatz in seinem Pamphlet *Die demolierte Literatur* (1896/97) parodierend nach. Er spottet damit über Bahrs übertriebenen Versuch, die österreichischen Schriftsteller gegenüber ihren Zeitgenossen hervorzuheben sowie eine literarische Gruppe auf Basis weniger Indizien zu behaupten.¹⁰ Mit dieser Persiflage deckt Kraus Bahrs Vorhaben auf, ein neues literarisches Zentrum zu konstatieren, dass sich von den anderen unterscheidet. Dieses Unternehmen vollzog sich in den Artikeln, die Bahr in der Wiener *Deutschen Zeitung* veröffentlichte. Vor der Veröffentlichung des Artikels *Das junge Österreich* handelte er das jüngste Deutschland in derselben Zeitung ab. Das erklärt Bahrs Absicht, die Österreicher nun von dem deutschen Literatenkreis abzusetzen: Bahr beschreibt das junge Österreich als eine neue literarische österreichische Gruppierung, und um den Geltungsanspruch der jungen Österreicher zu bekräftigen, setzt er diese einleitend von der jüngeren deutschen literarischen Gruppierung ab.¹¹ Das jüngste Deutschland unterscheidet sich vom jungen Österreich vor allem durch sein negierendes Traditionsverhalten. Die Berliner Moderne empfinde einen „Ekel vor der Tradition“ und sei „revolutionär gegen das Herkommen und die Sitte der Kunst, um alle Ueberlieferung zu brechen, jede anerkannte Schönheit zu verleugnen und fremde Welten aus sich zu schaffen.“¹² Die österreichische Literatengruppe verhalte sich hingegen der österreichischen Tradition gegenüber affirmativ. Die österreichische Literatur dient hier als Fundament und Sprungbrett, um schließlich über sie hinauszuwachsen, um „österreichisch von 1890“¹³ zu sein. Bahr hält also ‚Innovation durch Tradition‘ für ‚die bessere Formel‘¹⁴ gegenüber einer ‚Moderne durch Traditionsbruch‘. Mit ‚Tradition‘ meint Bahr jedoch nicht alle Tradition vor 1890, sondern bezieht sich auf deutschsprachige

10 Vgl. Kraus, *Die demolierte Literatur* [1896/97], 269.

11 Vgl. STREIM 1998, 100.

12 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 59.

13 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

14 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 58.

österreichische Schriftsteller, ganz explizit auf Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach.

Laut Gregor Streim hat Bahrs Gegenüberstellung des ‚jungen Österreich‘ mit dem ‚jüngsten Deutschland‘ eine „doppelte Funktion“:¹⁵ Zwar möchte Bahr die jungen Österreicher als regionale Literatengruppe exponieren, allerdings benötigt er zugleich die Berliner als Publikum, um die Daseinsberechtigung der jungen Österreicher zu bestätigen. Dass die Behauptung einer österreichischen Traditionsverehrung zur Legitimierung einer Gruppe, der gleichzeitig Innovativität zugeschrieben wird, ungewöhnlich ist, zeigt sich etwa anhand der Thesen von Wilfried Barner zum Traditionsverhalten von literarischen Strömungen.¹⁶ Traditionsnegierungen in Literaturprogrammatiken sind für Barner typische Formen zur Etablierung bzw. Rechtfertigung neuer literarischer Strömungen oder Epochen, nicht selten mit nationaler Intention.¹⁷ Obwohl Barner für Traditionsprogrammatiken eher das Ablehnen literarischer Traditionen herausarbeitet, kann literarisches Traditionsverhalten aber auch affirmierend sein.¹⁸ Und literarisches Traditionsverhalten kann nicht nur in programmatischen Texten, sondern auch in literarischen Texten erfasst werden; dabei müssen die Rezeptions- und Produktionsbedingungen berücksichtigt werden. Dass Traditionsverhalten stets eine Auswahl aus einer Tradition impliziert, ist ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit Barners grundlegenden Überlegungen zum literarischen Traditionsverhalten und Bahrs Zuschreibungen zusammenfällt. Auswahl beinhaltet laut Barner die Anerkennung des Gewählten.¹⁹

Bahrs These der Verehrung der alten österreichischen Schriftsteller durch die jungen Österreicher lautet im Sinne Barners formuliert: Die jungen Österreicher weisen ein starkes affirmierendes Traditionsverhalten mit der spezifischen Wahl ihrer österreichischen literarischen Vorgänger auf. Bahr konstatiert für die Literatur des Jungen Österreich ein affirmatives Traditionsverhalten, beansprucht aber dennoch bzw. gerade deshalb Modernität. Dieses ambivalente Verhalten, traditionsaffirmierend und zugleich modern zu sein, bezeichnet Wolfgang Müller-Funk treffend als ‚Tradition der Moderne‘, in Anlehnung an Octavio Paz.²⁰ Bahrs Trendwende von einer Überwindung des Naturalismus ausgehend hin zu einer österreichischen Traditionsverehrung nennt Streim eine Umkehr seines Moderne-Konzepts mit einer regionalen Neuausrichtung, indem Bahr nunmehr die Berliner von der österreichischen Literatur trennt. Müller-Funk findet dafür im fehlenden nationalen Literaturbewusstsein des Vielvölkerstaates eine Erklärung.²¹

15 STREIM 1998, 103.

16 Vgl. BARNER 1987 u. BARNER 1989, XIII u. XVI–XVII.

17 Vgl. BARNER 1987, 5–9.

18 Vgl. BARNER 1997 [1988], 287.

19 Vgl. BARNER 1989, XI u. NIEFANGER 2013.

20 Vgl. MÜLLER-FUNK 2016, 23ff.

21 Vgl. MÜLLER-FUNK 2016, 26.

Schließlich zeigt Bahrs Argumentation, dass er gerade das spezifisch Österreichische als bewahrenswert ansieht: Die jungen Österreicher „verehren die Tradition. Sie wollen nicht gegen sie treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neuen Zeiten richten.“²² Die Intention, ein nationales Literaturbewusstsein stärken zu wollen, erklärt, weshalb Bahr Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach als österreichische Exempel anführt.²³ Ihre Werke stehen oft mit ihrer regionalen Herkunft in Verbindung, bspw. Ferdinand von Saars *Novellen aus Österreich* und die *Wiener Elegien* oder Marie von Ebner-Eschenbachs Roman *Božena* und ihre Erzählung *Krambambuli*. Insbesondere der Einfluss Saars auf das junge Österreich ist in der Forschung bekannt; er gilt „zumindest für das junge Wien“ als „Wegbereiter der Moderne“.²⁴ Auf die regionalen Attribute geht Bahr überraschenderweise weniger ein, könnten diese doch seine These weiter stützen; vielmehr liegt für ihn die Gemeinsamkeit zwischen den ‚alten‘ und den jungen Österreichern im selben Empfinden der Gefühle: „Was in diesen Werken [von Saar und Ebner-Eschenbach] ist, ist alles auch in ihren Gefühlen. Sie empfinden es und könnten eine schönere Gestalt dieser Empfindung nicht träumen.“²⁵ Bahr behauptet, dass die Darstellung von Stimmungen und Gefühlen in der Literatur die beiden österreichischen Schriftstellergenerationen eint, mit dem Unterschied und der Forderung, dass die jungen Österreicher das Gefühls- und Stimmungsrepertoire idealiter erweitern und der neuen Zeit anpassen sollten. An dieses Desiderat anschließend entwirft er kurz eine Vision einer in Europa erfolgreichen österreichischen Moderne, die ihre Stärke aus der kulturellen Vielfalt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie gewinnen könnte. Damit bringt er einen neuen Aspekt in das österreichische literarische Traditionsverhalten ein, konzentrierte er sich doch zuvor ausschließlich auf die deutschsprachigen österreichischen literarischen Vorbilder.

Bei der Behauptung, dass die jungen Österreicher traditionsverehrend schreiben würden, die wie eine literarische Traditionsbehauptung klingt, handelt es sich um eine Wunschvorstellung Bahrs. Die Gründe, weshalb Bahr die jungen Österreicher so vehement von den Deutschen abzusetzen versuchte, lässt sich chronologisch an seinen Schriften zur Literatur und Moderne nachvollziehen. In dem Aufsatz *Das junge Österreich* versuchte er sie zu charakterisieren, sie damit zugleich

22 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

23 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

24 POLHEIM 1985, 5. Die Verehrung Saars zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Brüner Literaturzeitschrift *Moderne Dichtung* Saar ihr drittes Heft widmete. Die Ehrung zeichnete sich durch eine Fotografie auf dem Titelblatt sowie einem thematischen Schwerpunkt zum Leben und Wirken des jeweiligen Schriftstellers, etwa durch Veröffentlichungen ausgewählter Schriften und Artikel zum Werk des Verehrten, aus. Konrad Heumann fasst die divergierenden Positionen, die die *Moderne Dichtung* vermittelt, anhand der Titelblattanalyse prägnant zusammen, vgl. HEUMANN 2017, 11–13.

25 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

als Gruppe zu etablieren und sie gegenüber dem Berliner Publikum zu legitimieren. Wenngleich diese These für den Zweck, den Bahr in dieser Abhandlung verfolgte, weniger haltbar ist, möchte ich am Beispiel von Dörmanns *Neurotica* untersuchen, inwieweit Traditionsverehrung als literarisches Traditionsverhalten in den Gedichten vorliegt. Die möglichen Gründe für dieses affirmative Traditionsverhalten scheinen bei Dörmann allerdings woanders zu liegen, als Bahr in seinem Aufsatz für die jungen Österreicher behauptete: Möglicherweise zeigen die folgenden Textpassagen den Versuch an zu betonen, dass sein literarisches Debüt nicht nur von Baudelaire inspiriert ist. Der Epigonenvorwurf ist eine Kritik, die von Beginn an die Dörmann-Rezeption prägte und den Bahr auch in seinem Aufsatz vorbringt. Obwohl Bahr literarische Traditionsverehrung in seinem Aufsatz positiv wertet, weist er auch auf die Grenzen und Gefahren von Traditionsbezügen hin und zeigt an einzelnen Vertretern der Gruppe, wie das innovative Potential ungenutzt bleiben und stattdessen in rückständiges Epigontum umschlagen kann. So beanstandet er an den Lyrikern Dörmann, Specht und Korff mangelnden authentischen Gefühlsausdruck: „Man glaubt es ihnen nicht.“²⁶ Obwohl Bahr Dörmann seine Daseinsberechtigung als Dichter zuspricht, im Gegensatz zu den anderen abgehandelten jung-österreichischen Werken mehrere Passagen verschiedener Gedichte Dörmanns anerkennend zitiert und ihm attestiert, „sich dem neuen Geschmacke zu nähern“,²⁷ bezweifelt er dennoch sein literarisches Talent, weil Dörmanns Lyrik das wahre Empfinden nicht wiedergebe und zudem zu sehr „in Citaten der Andern“²⁸ spreche. Womöglich war sich Dörmann des Rechtfertigungsdrucks von Beginn an bewusst, weshalb im Folgenden die Integration von Verszitaten nicht-französischer Dichter in *Neurotica* als expliziter Verweis auf weitere literarische Traditionen sowie Ausweis literarischer Gelehrsamkeit interpretiert wird.

Felix Dörmanns Lyrikband evozierte mit dekadenten sowie erotischen Gedichten in Wien zu Beginn der 1890er Jahre einige Aufmerksamkeit, nicht zuletzt wegen eines Gerichtsprozesses mit dem Vorwurf gotteslästernder Passagen, sodass dieser Gedichtband im Zusammenhang mit dem jungen Österreich stets literaturgeschichtliche Erwähnung findet.²⁹ *Neurotica* aus dem Jahr 1891 zählte zu einer der ersten Publikationen, die man dem jungen Österreich zuordnete.³⁰ Daneben erscheinen einige seiner Gedichte in der Brünner Literaturzeitschrift *Moderne Dichtung*, die versuchte, die neuen literarischen Tendenzen aufzunehmen.³¹ Die

26 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 73.

27 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 72.

28 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 72.

29 Vgl. SCHNEIDER 1991, 116–133.

30 So etwa in den Erinnerung Felix Saltens, vgl. SALTEN 1932/33, 32.

31 Dörmanns berühmtestes Gedicht *Was ich liebe* wurde etwa 1891 bei der ersten Verwendung der Bezeichnung ‚Junges Österreich‘ in der *Modernen Dichtung* aufgeführt und darf damit nicht nur als eine der ersten, sondern auch repräsentativsten Äußerungen des Jungen Wien gelten.

Gedichte aus *Neurotica* zeichnen sich durch ein geschwollenes, teils aufgesetzt wirkendes Pathos im Stile eines *poète maudit* aus. Formal liegt eine Mischung aus traditionell festen Gedicht- und Strophenformen und freien Strophenformen mit teils freiem Versmaß vor. Hinzu tritt ein stilistischer Eklektizismus, den bereits Bahr in seinem Aufsatz monierte. Wie Jens Rieckmann herausgearbeitet hat, geht Dörmanns Eklektizismus jedoch über ein rein stilistisch-formales Spiel mit literarischen Vorbildern hinaus, denn auch in der Konstitution des lyrischen Ichs spiegelt sich dieser wider: „Die Persona dieses Décadent ist eine Montage aus literarischen und mythologischen Gestalten: er ist zugleich der Byronsche [sic.] Manfred, der Tannhäuser und der Faust des *fin de siècle*.“³² Im Gedichtband liegen insgesamt nur einige explizite Traditionsverweise in Form von Versziten vor, die von den Dichtern Ferdinand von Saar, Jaroslav Vrchlický und Heinrich Heine stammen.³³ Bei der Untersuchung dieser Textstellen steht das Verhältnis vom Gedicht zum Zitat im Mittelpunkt, mitsamt der Frage, welche inhaltlichen und stilistischen Elemente des zitierten Textes rezipiert werden. In diesem Zusammenhang lässt sich ein Zitat als rückwendende Markierung auf einen bestimmten literarischen Text und dessen Autor begreifen, das stets einen Traditionsbezug impliziert.³⁴ Durch die spezifische Traditionswahl wird im Gegenzug anderen Traditionen weniger Geltung zugesprochen, sodass sich aus dem Umgang eines Autors mit einem Zitat eine grundsätzlich positive Einstellung ableiten lässt.³⁵ Ob die Verszitate *per se* einer Verehrung gleich kommen, soll im Folgenden gefragt werden, indem zunächst das Verhältnis von Textzitat und Gedicht untersucht wird. Mit Blick auf die drei zitierten Autoren wird zudem deutlich, dass es sich hier nicht ausschließlich um österreichische Autoren, also Autoren aus dem Gebiet der Österreich-Ungarischen Monarchie, handelt. Dörmann zitiert den österreichischen Schriftsteller Ferdinand von Saar, die deutsche Übersetzung des tschechischen Übersetzers und Schriftstellers Jaroslav Vrchlický, der aus dem Königreich Böhmen stammend zur Habsburgermonarchie zählt; sowie den deutschen Dichter Heinrich Heine. Mit dem Heine-Zitat soll in Anlehnung an Bahrs österreichische Traditionsverehrungsthese überprüft werden, ob bei Heine ein anderes Traditionsverhalten im Gegensatz zu den österreichischen Versziten zu erkennen ist. Es wird untersucht, ob die Zitate explizit eine

32 RIECKMANN 1986, 114 (Hervorhebung im Original).

33 Neben den Versziten finden sich in *Neurotica* als weitere explizite Traditionsverweise ein Zitat aus zweiter Hand von Félicité de Lamennais, welches in den Gedichttitel *Mon âme est née avec plaie* übernommen wurde, und Widmungen im Geleitwort. Interessanterweise sind die Zitate nicht in der zweiten und dritten Ausgabe von 1892 und 1894 der Literarischen Anstalt August Schulze zu finden. Erst in der vierten Ausgabe von 1914 mit dem Wechsel zum Verlag Georg Müller in München und Leipzig sind die vorangestellten Zitate sowie die ab der zweiten Auflage inkriminierten Gedichte wieder gedruckt.

34 Orientiert an der Definition von Rudolf Helmstetter, nach dem das Zitat ein „konstruktives, stilistisch und semantisch produktives Element, das Bezüge zur literarischen Tradition stiftet und inszeniert“, ist, HELMSTETTER 2003, 896.

35 Vgl. BARNER 1987, 2 und 2004, 185.

nicht-französische Traditionslinie aufzeigen möchten. Darüber hinaus ist zu eruieren, ob die Verszitate nicht auch die Absicht verfolgen, Dörmanns dekadente Lyrik zu legitimieren. Die Diskussion der Fragen, ob die Verszitate in Dörmanns *Neurotica* eine literarische Verehrung darstellen und welche Funktion ihnen zuteil wird, schließt sich an die Textuntersuchung an.

In dem hier zu untersuchenden ersten Beispiel ist dem Gedicht *Vorgesang* von Dörmann ein Zitat aus dem Gedicht *Sonnenwende der Liebe* von Ferdinand von Saar vorangestellt, das der ersten Strophe entnommen ist: „Ich habe geliebt | Wie Dichter lieben, | Und ob ich auch hohes Glück genossen – | Mehr noch hab' ich gelitten.“³⁶ Das Thema der zitierten Strophe ist das empfundene Leid des lyrischen Dichter-Ichs. Im Folgenden wird untersucht, wie in Dörmanns Gedicht *Vorgesang* das Liebesleiden eines Dichters übernommen bzw. modifiziert wurde und in welchem Verhältnis das Zitat zum Gedicht steht.

In dem Gedicht *Sonnenwende der Liebe* von Ferdinand von Saar, dem das Zitat entnommen ist, beschreibt das lyrische Ich, das sich als Dichter markiert, in freien Versen seine Gedanken über die Liebe an der Schwelle zwischen Jung und Alt stehend.³⁷ Der innere Konflikt besteht für das männliche lyrische Ich darin, dass in ihm noch Gefühle eines jungen Mannes vorherrschen, ihm jedoch sein Altern bewusst ist und er sich davor fürchtet. Diese Melancholie zieht sich durch das Gedicht. Das lyrische Ich gibt zu erkennen, dass es bereits viele schmerzhaftes Liebeserfahrungen durchlebt hat, und erwartet noch mehr Leidensdruck in der zweiten Hälfte des Lebens. Es befürchtet, dass es sich noch einmal verlieben wird. Das lyrische Ich deutet dabei an, dass es sich hierbei um eine anstößige Liebe handelt, weil sie nicht den Segen „der göttlichen Mutter“ findet.

Weder der Wendepunkt im Leben des lyrischen Sprechers, die Sonnenwende der Liebe, noch die unkeusche Liebe im späten Alter werden im Gedicht *Vorgesang* bei Dörmann übernommen, sondern das Dichterliebesleid, das auch als Thema in dem ausgewählten Verszitat deutlich wird. Anstelle des einzelnen, subjektiven Erlebens eines Dichters zählt hier das lyrische Ich unterschiedliche Facetten der Dichterliebe im Präteritum auf. Dörmanns Gedicht beginnt mit der erneuten Wiederholung der ersten beiden Verse Saars und führt anschließend das Liebesthema von der Schilderung „[r]asender Liebeswonnen“ über „liebesschwüle Stunden“ bis zu einer „gierdelosen Liebe“,³⁸ die „anbetend, innig und keusch“³⁹ war, aus. Das lyrische Ich listet lediglich diese verschiedenen Gefühle auf, ohne auf einzelne Begebenheiten näher einzugehen. Dabei wird deutlich, dass das lyrische Ich besonders die Intensität, die durch die Vielzahl unterschiedlicher Liebesgefühle evoziert

36 Dörmann, *Neurotica*, 15 (*Vorgesang*, V. 1–4); alle Zitatangaben aus *Neurotica* sind der ersten Ausgabe 1891 entnommen.

37 Vgl. Saar, *Gedichte*, 199–202 (*Sonnenwende*).

38 Dörmann, *Neurotica*, 15 (*Vorgesang*, V. 12–18).

39 Dörmann, *Neurotica*, 16 (*Vorgesang*, V. 23).

wurde, hervorheben möchte. Im Vergleich zu Saar wurde zudem die rückwendende Perspektive auf die Gefühle des lyrischen Ichs verstärkt: Während bei Saar das lyrische Ich am Wendepunkt seines Lebens stehend eher das Altern fürchtet, fehlt bei Dörmann eine Zukunftsperspektive; stattdessen vermittelt das lyrische Ich den Eindruck, dass ein gealterter Mann auf sein Leben zurückblickt.⁴⁰ Die Ausweglosigkeit sowie die Perspektivlosigkeit des Dörmann'schen lyrischen Ichs wird somit potenziert. Mit Blick auf Bahrs Vision für das junge Österreich den „Rest von Launen, Stimmungen und Wünschen“,⁴¹ den die österreichischen Vorbilder noch nicht in ihren Werken verarbeitet hätten, literarisch zu realisieren, zeigt Dörmanns Dichterleid in *Vorgesang* im Vergleich zu Saar eine größere Varianz verschiedener Liebesgefühle. Die aus den verschiedenen Gefühlen resultierende Intensität des Leidens wird in der letzten Strophe ausgeführt, die erneut die letzten beiden Verse aus dem Saar-Zitat aufnimmt und mit einer Hyperbel schließt: Das Gedicht endet mit den Versen „Durch meine Seele zogen | Götterwonnen und Titanenqualen!“⁴² Das Saar'sche Motiv wird nunmehr durch ein Motiv des Sturm und Drang ersetzt. Die Anspielung auf den jungen Goethe erweitert den Traditionsbezug. Jedoch ist dieses Verhalten durchaus nicht untypisch für die Zeit, schließlich bediente sich schon die naturalistische Lyrik Hermann Conradis oder auch Wilhelm Arendts mit Vokabeln des Titanismus beim großen Dichtergenie.⁴³ Dieser Abschluss erweitert den Referenzrahmen des Dichterleidens zum Meister Goethe. Dörmanns *Vorgesang* übernimmt das Liebesleiden eines sprechenden Dichters aus dem Gedicht von Saar, betont aber das erlebte Leiden viel deutlicher mit den Titanenqualen.

Im Vergleich der Gedichte sticht heraus, dass Saars Dichterliebe als individuelles Erleben des lyrischen Sprechers geschildert wird, während bei Dörmann die Unbeständigkeit und die Erlebnis- und Gefühlsvarianz wesentlich abstrakter dargestellt sind, das Erleben selbst aber in den Hintergrund tritt, weil das breite Spektrum der verschiedenen Gefühle lediglich aufgezählt wird. Das singuläre Lieben ist für das lyrische Ich nicht von Bedeutung, weil in der Summe der Erlebnisse das Leiden des Dichters überwiegt und für sein Schaffen maßgeblicher ist. Zitat und Gedicht sind motivisch eng aneinandergelockt. Das besondere Leiden eines liebenden Dichters wird als Motiv übernommen, das Leiden um eine Vielzahl an unterschiedlichen Liebesgefühlen verstärkt und schließlich titanisch umbesetzt. Somit bleibt mit diesem Beispiel festzuhalten, dass eine Übernahme samt Modifikation des aus dem Zitat stammenden Motivs stattgefunden hat. Eine Verehrung von

40 Dieses Motiv zieht sich Schneider zufolge durch den gesamten Gedichtband, vgl. SCHNEIDER 1991, 72–75.

41 Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 62.

42 Dörmann, *Neurotica*, 16 (*Vorgesang*, V. 29).

43 Dörmann reiht sich mit der Anspielung an den Sturm und Drang in das Traditionsverhalten naturalistischer Lyriker ein, womöglich verstärkt durch die sukzessiv einsetzende Nietzsche-Rezeption, um mit dem titanischen Motiv Unüberwindbarkeit oder Ohnmacht zu betonen, vgl. SCHUTTE 1976, 33.

Ferdinand von Saars Lyrik ist aufgrund fehlender Huldigung neben der unmittelbaren Zitation nicht zu erkennen. Durch die Motivaufnahme wird der Bezug auf den österreichischen Autor und durch die Veränderung des Motivs die Dramatisierung des Dichterleids deutlich. Das Motiv von Saar wurde bei Dörmann dekadent ausstaffiert und das Ausmaß des Leidens derart weitergetrieben, dass man sich wieder an Bahrs Urteil über Dörmanns Lyrik erinnert fühlt, dass die Gefühle in seiner Lyrik nicht wirken können.⁴⁴ Dieser Eindruck lässt sich dadurch erklären, dass es in dem Gedicht kein einzelnes subjektives Erleben gibt, das bei Saar noch im Mittelpunkt des Gedichts stand.

Im Folgenden wird der zweigliedrige Gedichtzyklus *Rhythmen*, der in *Erste* und *Zweite Reihe* unterteilt ist, behandelt. Hier ist jedem Abschnitt ein Zitat vorangestellt, dem ersten ein Heine-Zitat und der *zweiten Reihe* ein Zitat von Jaroslav Vrchlický. Es wird untersucht, inwiefern auf die beiden Zitate in dem Gedichtzyklus Bezug genommen wird. Mit Heinrich Heine tritt nun neben den Autoren der Monarchie Österreich-Ungarn Saar und Vrchlický ein deutscher Dichter hinzu. In Anlehnung an Bahrs These der Traditionsverehrung stellt sich zusätzlich die Frage, ob bei demselben textuellen Verfahren, nämlich vor ein Gedicht ein Verszitat zu setzen, ein anderes oder aber ähnliches literarisches Verhalten wie bei den österreichischen Zitaten zu erkennen ist.

Der Bezug auf die vorangestellten Zitate im Gedichtzyklus *Rhythmen* wird nun chronologisch abgehandelt. Vor dem ersten Zyklusteil *Rhythmen (Erste Reihe)* steht eine verkürzte Version der ersten Strophe des Heine-Gedichtzyklus *Katharina* (1844). In Dörmanns Heine-Zitat wird der zweite Vers aus dem ursprünglichen Vierzeiler getilgt und lautet: „Ein Stern geht auf in meines Herzens Nacht, | Der Leben mir verspricht | O lüge nicht!“⁴⁵ Der letzte Vers dieses Zitats wird in Dörmanns *Rhythmen (Erste Reihe)* in der letzten Strophe wiederholt und damit direkt, wie beim Saar-Zitat im ersten Beispiel, nochmals im Gedicht aufgegriffen. Auf den ersten Blick scheint hier ein ähnlicher textueller Umgang wie beim Saar-Beispiel vorzuliegen. Dieser Eindruck bestätigt sich, denn Dörmann übernimmt das Lügen-Motiv aus dem Heine-Zitat. Der Imperativ nicht zu lügen richtet sich bei Dörmann an die „[h]eilige Liebe“.⁴⁶ Insgesamt lässt sich *Rhythmen* als prototypisches Beispiel der *Décadence* lesen: Das lyrische Ich schildert, dekadent, wie es ist, sein hoffnungsloses, nahezu ausgestorbenes Seelenleben, das es als eine triste, nahezu apokalyptisch erscheinende Landschaft beschreibt. Unerwartet verliebt sich das lyrische Ich und befürchtet nun mit Aufwallen der verliebten Gefühlsregungen, erneut von der Liebe enttäuscht zu werden. Trotz dieser Befürchtung richtet das lyrische Ich den geforderten Wahrheitsanspruch hoffnungsvoll an die Liebe.

44 Vgl. Bahr, *Das junge Österreich* [1894], 72.

45 Dörmann, *Neurotica*, 72 (*Erste Reihe*, V. 1–3).

46 Dörmann, *Neurotica*, 75 (*Erste Reihe* 3, V. 25).

Mit Blick auf Heines *Katharina* fällt auf, dass dort die Aufforderung „O lüge nicht“⁴⁷ anders adressiert ist. Heines Gedichtzyklus richtet sich an die im Titel benannte Katharina. Der Zyklus erzählt aus Sicht des lyrischen Ichs die teils balladeske Liebesgeschichte mit Katharina, durchzogen von Passagen, in denen das lyrische Ich seine Gefühle mit Naturmetaphern schildert. Bei Heine äußert das lyrische Ich von Beginn an eine Skepsis gegenüber dieser Liebe. In Heines *Katharina* kündigt sich der Verrat proleptisch mit der Emphase „O, lüge nicht“⁴⁸ in der Eingangsstrophe an. Zum Ende des Zyklus bewahrheitet sich der Bruch mit der Geliebten. Die Lüge rahmt diesen Zyklus, indem sie eingangs vorgeahnt und befürchtet wird, bis diese vom lyrischen Ich empfundene Bedrohung schließlich eintritt. Der Zyklus schildert in umarmenden Vierzeilern chronologisch das Kennenlernen, die glücklichen gemeinsamen Stunden, den Verrat und abschließend die Gedanken des verlassenem und einsamen Ichs.

Dörmann übernimmt das Lügenmotiv mitsamt dem Anzweifeln der Liebe, doch erneut orientiert er sich dabei mehr an dem Zitat als an dem gesamten Gedicht: Während Heines *Katharina*-Zyklus durchgängig in Vierzeilern mit überwiegend verschränktem oder umarmendem Reim verfasst ist, liegen Dörmanns *Rhythmen* in verschieden langen Strophen mit freien Metren ohne Reim vor. So bleibt festzustellen, dass, ähnlich wie im ersten Beispiel, Dörmann formal und stilistisch keinen Bezug auf die zitierten Gedichte nimmt, sondern mit dem Verszitat gezielt auf inhaltliche Elemente oder Motive zurückgreift, die in sein dekadentes Literaturkonzept passen, und die Motive in diesem Sinne weiter ausformt. Wenngleich Dörmanns Zyklus einen ähnlichen Verlauf einer Liebesgeschichte darstellt, so führt bei ihm aber das lyrische Ich stringenter durch seine Gedankenwelt. Bei Heine treten diese Momente der Reflexion von Gedanken und Gefühlen immer nur partiell zwischen den erzählenden Passagen auf. Die Verschiebung des Adressaten von Katharina auf die ‚heilige‘ Liebe bewirkt, dass sich das Liebesgedicht von Dörmann thematisch auf das Zweifeln an der Frage, ob ein Lieben für das dekadent-leidende Ich überhaupt möglich ist, konzentriert.

Dörmann greift also die Angst vor der Lüge eines verliebten lyrischen Ichs auf, indem er den Heine-Vers im Gedicht wiederholt und thematisch übernimmt, richtet aber diese Aufforderung im Gegensatz zu Heine konzeptuell an die Liebe und nicht an die Geliebte selbst. Dass die Liebe einen Neubeginn für das lyrische Ich darstellt, ist ebenfalls inhaltlich aus dem Heine-Zitat adaptiert, wobei Dörmann nicht die eindringliche Metapher des aufleuchtenden Sterns in des „Herzens Nacht“⁴⁹ übernimmt, sondern noch düsterer gestaltet: „Noch einmal regt sich | Auf meines Herzens | Verkohlter Trümmerstätte | Ein Frühlingsahnen.“⁵⁰ Ähnlich

47 Heine, *Katharina* [1844], 65 (*Kath 1*, V. 4).

48 Heine, *Katharina* [1844], 65 (*Kath 1*, V. 4).

49 Dörmann, *Neurotica*, 72 (*Erste Reihe*, V. 1).

50 Dörmann, *Neurotica*, 74 (*Erste Reihe* 3, V. 3–6).

wie im Gedicht *Vorgesang* ist die Frau auch in diesem Liebesgedicht bei Dörmann kaum von Belang, stattdessen konzentriert sich das Ich auf seine endzeitlichen Gedanken, die durch die Liebe, die beim lyrischen Ich eine vergessene und für tot geglaubte Hoffnung weckt, noch einmal infrage gestellt werden. Obwohl das lyrische Ich die „[h]eilige Liebe“⁵¹ beschwört, dominieren dennoch die Zweifel um den Verrat. Das liegt zum einen daran, dass in *Rhythmen (Erste Reihe)* die trostlose Seelenlandschaft des lyrischen Ichs gezeichnet wird, und zum anderen, dass das Ich eigene Zweifel an dieser Liebe äußert: „Wenn auch Du nichts weiter bist | Als eine Täuschung, | Schmerzgeborene Liebe, – | Ein Rausch der Sinne, | Oder ein flüchtiges Spiel | Höhnender Schicksalsmächte, | Dann bin ich vernichtet, | Zermalmt und zerbrochen | Für immer und ewig.“⁵² Das lyrische Ich hat bislang nur Täuschungen und „bacchantische Taumel“⁵³ erfahren, sodass die heilige Liebe wie ein unerreichbares Traumbild erscheint. Die im Gedicht als ‚heilig‘ apostrophierte Liebe, also die Suche nach einer wahren, auch von dem Leid erlösenden Liebe, stellt erneut eine Enttäuschung dar. Dieser Eindruck wird zudem dadurch unterstützt, dass das lyrische Ich die Liebe zunächst als „Wahngebilde“⁵⁴ aufsteigen sieht und nicht davon verführt werden möchte. Trotz der Ängste setzt das lyrische Ich all seine Hoffnungen in diese Liebe. Die biblische flehende Gebetsphrase „O führet mich nicht in Versuchung!“⁵⁵ richtet das lyrische Ich nicht an Gott, sondern an die als ‚heilig‘ überhöhte Liebe.

Im zweiten Beispiel wird mit dem Verszitat genauso wie beim ersten verfahren. In beiden Fällen werden kurze Verszitate aus Liebesgedichten den Gedichten vorangestellt. Davon wird ein Teil nochmals im Gedicht wiederholt. Motive und Inhalte, die in den Versziten vorkommen, werden im Gedicht aufgegriffen und weiter gestaltet. Dabei fällt auf, dass diese Motive für Dörmanns dekadente Lyrik prädestiniert zu sein scheinen. Im Vergleich mit dem Heine-Gedicht wurde aber deutlich, dass die Motive stärker im Sinne der Endzeitstimmung des *Fin de Siècle* umgeformt wurden. Im vorliegenden Beispiel wurde das Lügen-Motiv durch die Adressatenveränderung dramatischer ausgestaltet und die Nacht des Herzens in eine verkohlte Trümmerstätte umgeformt. Es muss sich also um eine bewusste Auswahl handeln, weil sonst weder inhaltliche noch formale Gemeinsamkeiten mit den Gedichten, aus denen die Zitate stammen, vorliegen. Es ist kein unterschiedlicher Umgang zwischen Zitat und Text im Vergleich mit dem ersten Beispiel zu erkennen. Die Verszitate werden nach demselben textuellen Verfahren in die Gedichte eingewoben.

51 Dörmann, *Neurotica*, 75 (*Erste Reihe* 3, V. 25).

52 Dörmann, *Neurotica*, 74–75 (*Erste Reihe* 3, V. 15–23).

53 Dörmann, *Neurotica*, 74 (*Erste Reihe* 2, V. 9).

54 Dörmann, *Neurotica*, 73 (*Erste Reihe* 2, V. 2).

55 Dörmann, *Neurotica*, 74 (*Erste Reihe* 2, V. 6).

Während in den ersten beiden Beispielen die Verszitate in den Dörmann-Gedichten noch einmal eingeflochten wurden, erfolgt im letzten hier behandelten Beispiel lediglich eine thematische Modifikation des zitierten Verses. Das Verszitat von Vrchlický stammt aus dem Sonett *Liebe* (1886) und steht vor dem zweiten Teil des *Rhythmen*-Zyklus.⁵⁶ Es thematisiert das Singen über die Liebe: „Ich fühl’ im Herzen tief die Liebe singen.“⁵⁷ Die vier Strophen in Dörmanns *Rhythmen* (*Zweite Reihe*) sind in freier Versform und freiem Metrum gestaltet. Das lyrische Ich in Vrchlickýs *Liebe* besingt seine erste glückliche Verliebtheit in einem Leben, welches zuvor lediglich von „Schmerz und Trauer“⁵⁸ geprägt war. Das Sonett wird vom lyrischen Ich wiederholend als Lied benannt und erinnert damit an die ursprüngliche Vortragsform von Gedichten. Ferner möchte das lyrische Ich sogar die Leier erklingen lassen, um seinem Liebesglück Ausdruck zu verleihen. Im ersten Terzett lebt das lyrische Ich seine Phantasie aus und besingt darin die erste Berührung, die zugleich die Heirat sein soll. Die Geliebte trägt Myrte in ihrem Haar, und das daran anschließende Quartett bejubelt die Zusammengehörigkeit: „Nun sind wir eins!“⁵⁹

In Dörmanns *Rhythmen* (*Zweite Reihe*) setzt sich die Liebesgeschichte aus dem ersten Teil des Gedichtzyklus fort, und das Dörmann’sche lyrische Ich ist ebenso wie bei Vrchlický von der Liebe mittlerweile glücklich erfasst: „Ich möchte singen, weinen und beten.“⁶⁰ Neben dem expliziten Wunsch, vor Liebesglück singen zu wollen, wird die Liedhaftigkeit, die bei Vrchlický sehr deutlich zutage tritt, kaum weiter aufgenommen. Vrchlickýs Verszitat übernimmt vielmehr durch seine vorangestellte Position die proleptische Funktion, dass das lyrische Ich doch noch einmal in der Lage ist zu lieben. Dabei verliert sich Dörmanns lyrisches Ich weniger in Phantasien, sondern mehr in der Frage der Anbetung: Das lyrische Ich möchte sich für sein Liebesglück betend bedanken, glaubt allerdings weiterhin an keinen Gott. Diese nihilistische Einstellung führt dazu, dass das Ich seine „Jubelfanfaren [...] [i]n die kalte, blüthenarme Welt“⁶¹ singt, anstatt sie an Gott zu richten. Zuvor richtete die Geliebte „Versöhnung singende Orgellaute, | Quellen Worte des Herzens | Von Deinen sündhaft schönen Lippen“⁶² an das lyrische Ich. Das Thema von Vrchlický, aus Liebesglück aus reinstem Herzen singen zu wollen, überträgt Dörmann nicht nur auf das lyrische Ich, sondern auch auf die Geliebte. Die Jubelfanfaren des lyrischen Ich sowie die singenden Orgellaute, welche die Begeisterung unterstreichen, sind die einzigen liedhaften Elemente in Dörmanns *Rhythmen* (*Zweite Reihe*).

56 Das Zitat ist der übersetzten deutschen Version entnommen. Das tschechische Original trägt einen anderen Titel, nämlich den ersten Vers des Gedichts: *Mně v hloubi srdce vždycky láska zpívá*, vgl. Vrchlický, *Dojmy a rozmary*, 11.

57 Dörmann, *Neurotica*, 76 (*Zweite Reihe*, V. 1).

58 Vrchlický, *Gedichte*, 35 (*Liebe*, V. 5).

59 Vrchlický, *Gedichte*, 35 (*Liebe*, V. 11).

60 Dörmann, *Neurotica*, 77 (*Zweite Reihe* 3, V. 19).

61 Dörmann, *Neurotica*, 77 (*Zweite Reihe* 3, V. 9–13).

62 Dörmann, *Neurotica*, 76 (*Zweite Reihe* 1, V. 6–8).

Die letzte Strophe des Gedichts bricht mit dem glücklichen Jubel der vorhergehenden Verse, weil die Liebe sich doch nicht bewahrheitet hat. An dieser Stelle wird im Gegensatz zu Vrchlickýs Liebe, wo im Gedicht durch die Hochzeitsanspielungen von ewiger Verbundenheit geträumt wird, das Motiv gebrochen, und das Gedicht schlägt sofort wieder in die trübe Endzeitstimmung um. Das lyrische Ich vergleicht seine Seele mit weißen Rosen, die vom „Decembersturm“⁶³ erfroren sind. Die Zweifel aus *Rhythmen (Erste Reihe)* haben sich bewahrheitet, und zurück bleibt das leidende lyrische Ich. An dieser Stelle eröffnet sich eine Parallele zu Heines *Katharina*, weil dort das lyrische Ich zum Ende des Zyklus zum einen in derselben Situation ist und zum anderen ebenfalls das Motiv verwelkter Rosen verwendet. Bei Heine beziehen sich die Rosen allerdings auf die Liebschaften, während sich bei Dörmann das lyrische Ich selbst zur weißen Rose in der Kälte stilisiert, deren herabfallende Blätter beim Berühren der Dornen noch „heißes, starkes, | Achtlos verquellendes Herzblut“⁶⁴ verfließen lassen. Mit diesem Oxymoron endet der Gedichtzyklus. Das lyrische Ich ist wieder an denselben Punkt wie zu Beginn des Zyklus zurückgeworfen worden, jedoch wurde sein Seelenleben um ein weiteres Leiden strapaziert.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Beispielen wird mit dem Verszitat Vrchlickýs lediglich das Thema für den zweiten Teil des Gedichtzyklus *Rhythmen* einleitend verwendet. Das Thema wird zunächst durch den Zustand des glückseligen Singens übernommen, schließlich aber gebrochen, in dem sich die Befürchtungen aus *Rhythmen (Erste Reihe)* bestätigen. Dieser Kontrast wird erst in der Gegenüberstellung mit dem Gedicht *Liebe* deutlich. Die glückliche Verliebtheit ist in Dörmanns *Rhythmen* nur ein Zustand von kurzer Dauer, wie es zuvor vom lyrischen Ich angenommen wurde. Glückliche Liebe verstärkt in der Dörmann'schen Lyrik des Fin de Siècle das Leid des lyrischen Ichs.

Dieser Beitrag hat am Fallbeispiel Dörmann gezeigt, dass Bahrs These der Traditionsverehrung weniger eine programmatische Traditionsbehauptung ist, sondern vielmehr eine Form literarischen Traditionsverhaltens beschreibt. Für die Analyse wurde lediglich die These einer Traditionsverehrung als eine Form affirmierenden Traditionsverhaltens von Bahr übernommen. Da die Zitate in Dörmanns Gedichtband zum einen nicht einheitlich von Autoren der Monarchie Österreich-Ungarn stammen und zum anderen vermutlich nicht nur die Absicht verfolgen, die zitierten Autoren zu verehren, wurde die Untersuchung auf alle Autoren ausgeweitet, von denen Verszitate in den *Neurotica* vorliegen. In der Tat ließ sich mit der Textanalyse keine explizite österreichische Traditionsverehrung nachweisen, weil neben dem Anführen des Zitats dem jeweiligen Autor nicht weiter gehuldigt wurde. Interessanterweise ist festzustellen, dass sich die untersuchten Gedichte mit der These Hermann Bahrs insofern decken, dass Gefühle und Stimmungen

63 Dörmann, *Neurotica*, 78 (*Zweite Reihe* 4, V. 2).

64 Dörmann, *Neurotica*, 78 (*Zweite Reihe* 4, V. 21–22).

der literarischen Vorbilder aufgegriffen werden. Insbesondere die Gefühle einer gequälten Seele gepaart mit wiederkehrenden Enttäuschungen im Liebesleben finden in Dörmanns Gedichten ihre Entfaltung.

Abschließend ist zusammenzufassen, dass es sich bei den untersuchten Beispielen weniger um Traditionsverehrung handelt, vielmehr sind alle drei Verszitate affirmierend und intendiert ausgewählt worden und wurden im Stil des Fin des Siècle weitergeformt. Dieser Umgang konnte in allen drei Beispielen auf ähnliche Art und Weise festgestellt werden. Genauer könnte man sagen, dass insbesondere die Verszitate von Saar und Heine charakteristische dekadente Motive *avant la lettre* darstellen, jedoch in den Gedichten Dörmanns nochmals potenziert modifiziert wurden. Dörmann markiert mit diesen Verszitaten eine Einordnung in die Liebeslyrik des 19. Jahrhunderts, um seinen Referenzrahmen außerhalb der französischen Literatur zu verdeutlichen. Dieses textuelle Verfahren könnte auch die Absicht verfolgen, etwa vom französischen Muster abzulenken.

Im Vergleich der Gedichte konnte zum einen festgestellt werden, dass sich Dörmanns Gedichte intendiert auf die Verszitate beziehen, zum anderen wurde die dekadente Ausgestaltung der Motive aus den Zitaten deutlicher. Darüber hinaus hat sich gezeigt, dass das subjektive Erleben in Kontrast zu den romantischen und naturalistischen Liebesgedichten, aus denen die Verszitate stammen, in den Gedichten von Dörmann zurück- und anstelle dessen ein summarisches Aufzählen von Gefühlen in den Vordergrund tritt. Dadurch wirken die zahlreichen Leiden des lyrischen Ichs teils recht affektiert. Aufgrund des Verhältnisses der Gedichte mit vorangestellten Verszitaten und der Anzahl an Gedichten im gesamten Gedichtband fallen die hier besprochenen Fallbeispiele zwar auf quantitativer Ebene kaum ins Gewicht, stellen aber zugleich ein auffälliges Verhalten dar. Gerade weil es sich im untersuchten Fall um ein literarisches Debüt handelt, erwecken die Zitate eher den Eindruck, von der französischen Vorlage abzulenken und zugleich die Behauptung zu betonen, dass die Vorgängerliteratur Grundsteine für eine Lyrik der *Décadence* legte. Ohne Dörmann von seinem Stigma entlasten zu wollen, dass seine Lyrik, wie Bahr monierte, zu sehr in „Citaten der Anderen“ spreche, bleibt für Dörmann festzuhalten, dass er mit den wenigen Zitaten, die er als solche auszeichnete, durchaus einen literarisch raffinierten Umgang fand, um seine Lyrik in der Tradition der Liebeslyrik des 19. Jahrhunderts zu erklären und zu manifestieren.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

- Bahr, Hermann**, *Das junge Österreich* [1894], in: Ders., *Studien zur Kritik der Moderne*, hg. von Claus Pias, 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Gottfried Schnödl (Kritische Schriften in Einzelausgaben 4), Weimar 2013, 58–77.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, Dresden/Leipzig 1891.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, 2. Aufl., Leipzig 1893.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, 3. Aufl., Leipzig 1894.
- Dörmann, Felix**, *Neurotica*, 4. Aufl., München 1914.
- Heine, Heinrich**, *Katharina* [1844], in: Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 2, bearbeitet von Elisabeth Genton, Hamburg 1983, 65–71.
- Kraus, Karl**, *Die demolirte Literatur* [1896/97], in: Ders., *Frühe Schriften. 1892–1896*, hg. von Johannes J. Braakenburg, München 1983, 269–289.
- Saar, Ferdinand von**, *Gedichte*, 2. durchgesehene und vermehrte Aufl., Heidelberg 1888, 199–202.
- Vrchlický, Jaroslav**, *Dojmy a rozmary. Básně* (Salonní biblioteka 17), Prag 1880.
- Vrchlický, Jaroslav**, *Gedichte*, autorisierte Übersetzung von Edmund Grün, Leipzig 1886.

Forschungsliteratur

- Barner, Wilfried (1987)**, „Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland“, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein* (Poetik und Hermeneutik 12), München, 3–51.
- Barner, Wilfried (1997 [1988])**, „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“, in: Ders. (Hg.), *Pioniere, Schulen, Pluralismus. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 277–296 [zuerst 1988].
- Barner, Wilfried (1989)**, „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner (Schriften des Historischen Kollegs 15), München, IX–XXIV.
- Barner, Wilfried (2004)**, „Traditionsverhalten als Element kultureller Orientierung. Mit Erläuterungen am Beispiel von Leibnizens Reunionsbestrebungen“, in: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger u. Jörg Wesche (Hgg.), *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt* (Frühe Neuzeit 93), Tübingen, 183–197.
- Fähnders, Walter (2003)**, *Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart/Weimar.
- Helmstetter, Rudolf (2003)**, [Art.] „Zitat“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York, 896–899.
- Hemecker, Wilhelm/Mitterer, Cornelius/Österle, David (Hgg.) (2017)**, *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne* (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 149), Berlin.
- Heumann, Konrad (2017)**, „Was ist modern? Hofmannsthals Publikationstaktik in Eduard Michael Kafkas Zeitschrift „Moderne Dichtung“, in: Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer u. David Österle (Hgg.), *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne* (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 149), Berlin, 7–37.
- Müller-Funk, Wolfgang (2016)**, „Der Essay als ästhetische Positionierung – Hermann Bahr als Programmatiker der Wiener Moderne“, in: Tomislav Zelić (Hg.), *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr* (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext 19), Frankfurt a. M., 15–31.

- Niefanger, Dirk (2013)**, [Art.] „Traditionsverhalten, literarisches“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Aufl., Stuttgart/Weimar, 758–759.
- Polheim, Karl Konrad (1985)**, „Vorwort“, in: Ders. (Hg.), *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne, Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und der Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen*, Bonn, 5–6.
- Rieckmann, Jens (1985)**, „Jung-Wien‘ – Prägung und Rezeption in den neunziger Jahren“, in: *Modern Austrian Literature* 18 (1), 39–49.
- Rieckmann, Jens (1986)**, *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien, Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*, 2. durchgesehene Aufl., Frankfurt a. M.
- Salten, Felix (1932/33)**, „Aus den Anfängen. Erinnerungsskizzen“, in: *Jahrbuch deutscher Bibliographen und Literaturfreunde* 18/19, 31–46.
- Schneider, Helmut (1991)**, *Felix Dörmann. Eine Monographie*, Wien.
- Schutte, Jürgen (1976)**, *Lyrik des deutschen Naturalismus (1885–1893)*, Stuttgart.
- Sprengel, Peter/Streim, Gregor (Hgg.) (1998)**, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, mit einem Beitrag von Barbara Noth (Literatur in der Geschichte Geschichte in der Literatur 45), Wien/Köln/Böhlau, 43–114.
- Streim, Gregor (1998)**, „Hermann Bahr und die Differenzierung der literarischen Moderne zwischen Wien und Berlin“, in: Peter Sprengel u. Gregor Streim (Hgg.), *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, mit einem Beitrag von Barbara Noth (Literatur in der Geschichte Geschichte in der Literatur 45), Wien/Köln/Böhlau, 43–114.
- Wunberg, Gotthart (1967)**, *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1896*, Bd. 1, Tübingen.
- Wunberg, Gotthart (1987)**, „Deutscher Naturalismus und österreichische Moderne. Thesen zur Wiener Literatur um 1900“, in: Jacques Le Rider u. Gérard Raulet (Hgg.), *Verabschiedung der (Post)-Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen, 91–116.
- Zelić, Tomislav (Hg.) (2016)**, *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr* (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext 19), Frankfurt a. M.