

MARIO ZANUCCHI

## Tradition des Traditionsbruchs

### Zur Baudelaire-Nachfolge in Felix Dörmanns Lyrik

Felix Dörmann, *nom de plume* für Felix Biedermann (1870–1928), ist ein heute so gut wie vergessener und kaum noch erforschter Autor.<sup>1</sup> In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts allerdings war er ein durchaus prominenter Vertreter des ‚Jungen Wien‘ – d. h. jener Gruppe junger Autoren wie Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler, die sich im Café Griensteidl zu treffen pflegten und die Entwicklung der österreichischen Literatur vom Naturalismus hin zum Ästhetizismus und zur Décadence beförderten. Mit seiner Lyrik versuchte Dörmann, die erschöpfte dichterische Tradition des 19. Jahrhunderts zu überwinden und aus dem Traditionsbruch – Baudelaires ‚Poetik des Bösen‘ – eine neue ‚Tradition der Dekadenz‘ zu begründen. Dem Themenkomplex ‚Tradition und Traditionsverhalten‘ bei Felix Dörmann nachzugehen, bedeutet daher zugleich, die Frage nach der Beziehung von Tradition und Innovation in seiner Lyrik zu stellen und Dörmanns Kanonisierung der *Fleurs du Mal* zu rekonstruieren, die sowohl seine Übersetzungen als auch seine eigene Lyrik prägt.

### Traditionsstiftung durch Übersetzung: Dörmanns Baudelaire-Versionen

In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als Dörmann seine Übersetzungen publizierte, waren die *Fleurs du Mal* in Deutschland noch stark umstritten.<sup>2</sup> In seinem Versuch, Baudelaire als neue dichterische *auctoritas* zu etablieren, stand der

- 1 Für die Bereitstellung der noch unveröffentlichten Korrespondenz zwischen Dörmann und Stefan George sei an dieser Stelle dem Leiter des Stefan George-Archivs, Dr. Maik Bozza, herzlich gedankt.
- 2 1892, ein Jahr nach dem Erscheinen von Dörmanns erster Baudelaire-Übertragung, veröffentlichte Max Nordau (eig. Maximilian Simon Südfeld) die kulturkritische Streitschrift *Entartung*, welche die gesamte französische Literatur der Moderne als krankhaft charakterisierte, vgl. Nordau, *Entartung 1* und 2. Nordau, der von den Künstlern absolute Konformität zu den sittlichen Normen der Gesellschaft verlangt und bereits den Gedanken der Eliminierung unsittlicher Kunst als Krankheitserscheinung formuliert, pathologisiert auch Baudelaire und stellt ihn unter das Rubrum der „Ich-Sucht“, der das gesamte dritte Buch gewidmet ist: „Daß Baudelaire ein Entarteter war, bedarf keines umständlichen Beweises. Er starb an allgemeiner Lähmung, nachdem er monatelang in den tiefsten Graden des Irrsinns geschwelt hatte. Aber selbst wenn kein so entsetzliches Ende die Diagnose gegen jede Anfechtung sicher gestellt hätte, so wäre sie nicht zweifelhaft, da er sein ganzes Leben lang alle geistigen Stigmate der Entartung aufwies. Er

Wiener Dichter allerdings nicht allein. In demselben Jahr seines Debüts als Übersetzer, 1891, legte Stefan George seine erste Auswahlübertragung von 40 Baudelaire-Gedichten als Privatdruck in 25 Exemplaren einem kleinen Freundeskreis vor. Dass zwischen beiden sich Anfang der neunziger Jahre eine agonale Beziehung abzeichnete, bestätigt auch die Korrespondenz. So nahm George in einem Brief an Carl August Klein vom Juni 1891 auf die in der *Modernen Rundschau* gerade erschienene Übersetzung seines Konkurrenten kritisch Bezug.<sup>3</sup> Eher unbekannt dürfte der Umstand sein, dass es daraufhin zu einem kurzen Briefaustausch kam, wie Dörmanns Antwortschreiben auf einen leider nicht erhaltenen Brief Georges desselben Jahres verrät.<sup>4</sup> In diesem Brief vom 25. Juli 1891 aus Unterach am Attersee, aus welchem eine Wiener Bekanntschaft der beiden hervorgeht, bittet Dörmann am Schluss George um die Zusendung der gerade erschienenen *Hymnen*. Georges Antwortkarte ist schließlich zu entnehmen, dass er aus Wien Dörmanns *Neurotica* erwartete und dass er seinerseits die Zusendung der *Hymnen* von Berlin aus veranlasst hatte.<sup>5</sup>

Als Baudelaire-Übersetzer übertrug Dörmann zunächst vier Prosatexte aus der Sammlung *Spleen de Paris* (*L'Étranger*, *Le Désespoir de la vieille*, *Enivrez-vous* und *Les Bienfaits de la lune*) und versuchte sich bereits an der Übertragung eines Gedichts, *Le Balcon*. Diese Versionen erschienen im Mai 1891 in der Wiener Halbmonatsschrift

war zugleich Mystiker und Erotomane, er war Haschisch- und Opiumesser, er fühlte sich in bezeichnender Weise von anderen Entarteten, Wahnsinnigen oder Lasterhaften angezogen und verehrte z. B. von allen Schriftstellern den begabten, aber geistesgestörten Edgar Poë [sic] und den Opiumesser de Quincey am höchsten“; ebd., *Entartung* 1, 79f. Was folgt, vgl. ebd., 80–86, ist eine Pseudo-Interpretation der *Fleurs du Mal* als angebliches Dokument von Baudelaire's psychischen Störungen. Zu den Anfängen der deutschen Baudelaire-Rezeption vgl. KUHN 2005 sowie ZANUCCHI 2016.

- 3 Offenbar schickte George an Klein seine eigene Version des Gedichts und machte ihn zugleich auf Dörmanns Übersetzung aufmerksam: „auch etwas von Baudelaire das Sie nicht kennen aber das Sie von einem anderen herrn noch F. Dörmann neuerdings im 15 maiheft der ‚Modernen Rundschau‘ (Wiener) nachlesen können in der lesehalle zu Berlin befindet sich wohl diese nummer / lesen Sie beides ohne meine freilich scharfen merkungen die Sie für brodneid halten könnten“; Stefan George-Archiv, George II, 2345E, abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Stefan George-Archivs.
- 4 „Ihre Zeilen sind angekommen. Über Wien hieher nach Unterach[.] Lieb, dass Sie meiner noch gedachten. Mir that es leid, dass ich Sie nicht mehr sah. Ich hätte Sie gerne noch gebeten ‚Neurotica‘ mitzunehmen als Erinnerungszeichen. Vielleicht schreiben Sie nach Wien darum. Ich lebe hier Idyllen – u[nd] fühle u[nd] erlebe viel. aber selten nur ein Vers. Und Ihre Verse? Könnte man die Hymnen nicht erhalten? Wo leben Sie zuletzt und u[nd] wie? Viele Grüsse, Felix Dörmann“; Stefan George-Archiv, George III, 2841.
- 5 „Für den brief allen danck und dass Sie mir Ihr buch angeboten · es wird von Wien gesandt[.] glück zu Ihrem landaufenthalt: ich plane wieder meer und weite[.] die Hymnen wird man Ihnen von Berlin senden[.] nehmen Sie sie als Zeichen von mir[.] was Sie schreiben bitte vorläufig hierher wo man immer meine wohnung weiss.“ Stefan George-Archiv, George II, 686A.

*Moderne Rundschau* und zählen zu den allerersten Baudelaire-Übersetzungen in Österreich. Darauf folgte zwei Jahre später die Übertragung von *Amour et le crâne* in der Münchner Zeitschrift *Moderner Musenalmanach*. Ein Jahr später erschienen in demselben Forum schließlich noch weitere Baudelaire-Übersetzungen, nämlich *Das Ende des Tages*, *Motto für ein verdammtes Buch*, *Spleen*, *Semper eadem* und *Verwandte Schrecken*.

Formalästhetisch zeigt sich der Wiener Dichter wie George darum bemüht, die Reimpoetik der Vorlagen einzuhalten, wiewohl ihm dies nur teilweise gelingt,<sup>6</sup> und ebenfalls wie George wählt er als deutsches Äquivalent des französischen Alexandriners fast durchgehend den fünfhebigen Jambus.<sup>7</sup> Andererseits zeigt er ein im Vergleich zu George ein feineres Sensorium für euphonische Qualitäten. Dies lässt sich etwa an seinen Versuchen belegen, die Alliterationen der französischen Originaltexte nachzubilden:

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes<sup>8</sup>  
Ihr schweren Düfte, Schwüre, Liebeswonnen  
Kehrt Ihr zurück aus unerforschtem Schlund<sup>9</sup>

Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant!<sup>10</sup>  
[...] wie die Räume fliehen. – | Und als ich, Vielgeliebte, Dich umfing<sup>11</sup>

Vos vastes nuages en deuil<sup>12</sup>  
Ihr aber, Wolken, schwarz und schwer<sup>13</sup>

6 In *Motto für ein verdammtes Buch* optiert Dörmann für eine reimlose Übertragung. In anderen Versionen bildet er allerdings das Reimschema des Originals (etwa die fünfzeilige Strophe in *Am Balkon*, den Kreuzreim in *Amor und der Schädel*, den Paarreim in *Spleen*, die Sonettform in *Semper eadem*) getreu nach. Da, wo eine Nachgestaltung der Reim-Poetik nicht völlig gelingt, behilft er sich mit Waisen wie in den Sonett-Übertragungen *Verwandte Schrecken* und *Das Ende des Tages*.

7 Meist – etwa in *Am Balkon* und *Semper eadem* – ersetzt Dörmann den französischen Alexandriner durch den *vers commun*, wie George, in *Spleen* aber bildet er den Alexandriner nach. Den *octosyllabe* hingegen gibt er durch einen vierhebigen Jambus (in *Verwandte Schrecken*, *Das Ende des Tages* und *Motto für ein verdammtes Buch*) oder durch ein variables Versmaß mit Doppelsenkungen (in *Amor und der Schädel*) wieder.

8 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 26 f.) (kursive Hervorhebungen in Original und Übersetzung stammen vom Verf.).

9 Dörmann, *Am Balkon*.

10 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 12).

11 Dörmann, *Am Balkon*.

12 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 78 (*Horreur sympathique*, V. 11).

13 Dörmann, *Verwandte Schrecken*.

Qui, de ses *précepteurs méprisant les courbettes*<sup>14</sup>  
 Verachtend der *Erzieher ergebungsvolle Meute*<sup>15</sup>

Auch bereichert Dörmann das Klangbild der französischen Vorlage durch Homophonien:

Nous avons dit souvent d'impérissables choses<sup>16</sup>  
 Wir sprachen [...] | Wohl *mancherlei*, was nimmer *mehr* verhallt.<sup>17</sup>

Bouche au rire enfantin!<sup>18</sup>  
 Du bist zum *Lachen* und zur *Lust* erlesen<sup>19</sup>

Noch markanter als die euphonische Textur ist die ergänzte Ich-Perspektive, die von Dörmanns Subjektivismus zeugt, etwa im Incipit der Übersetzung von *La fin de la journée*:

Sous une lumière blafarde  
 Court, danse et se tord sans raison  
 La Vie, impudente et criarde.<sup>20</sup>  
 Das Leben, frech und dumm und schamlos,  
 Im letzten, blassen Abendschein,  
*Seh' ich* es rennen, springen, tanzen. –<sup>21</sup>

Die Intensivierung der Ich-Perspektive lässt sich auch in der Übertragung von *Semper eadem* beobachten, in welcher die kollektive Sterblichkeitserfahrung zu einer exklusiven Befindlichkeit des lyrischen Ich personalisiert wird:

La Mort *nous* tient souvent par des liens subtils.<sup>22</sup>  
*Ich* aber fühle stets des Todes Macht.<sup>23</sup>

In *Verwandte Schrecken* schließlich gestaltet Dörmann die Befragung des Wüstlings gar zu einem Selbstgespräch in der ersten Person um:

- 14 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 74 (*Spleen*, V. 3).
- 15 Dörmann, *Spleen*.
- 16 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 9).
- 17 Dörmann, *Am Balkon*.
- 18 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 41 (*Semper eadem*, V. 10).
- 19 Dörmann, *Semper eadem*.
- 20 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 128 (*La fin de la journée*, V. 1–3).
- 21 Dörmann, *Das Ende des Tages*.
- 22 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 41 (*Semper eadem*, V. 11).
- 23 Dörmann, *Semper eadem*.

De ce ciel bizarre et livide,  
 Tourmenté comme ton destin,  
 Quels pensers dans ton âme vide  
 Descendent ? – Réponds, libertin.<sup>24</sup>

Was dieser Himmel, fahl und schaurig,  
 Und wie *mein* Schicksal, wild bewegt,  
 In *meiner* öden, wüsten Seele  
 Was für Gedanken er erregt? ...<sup>25</sup>

Unleugbar ist eine Trivialisierung ins Klischeehafte. So geht in Dörmanns Übersetzung von *Le Balcon* der ekstatische Ton des Originals verloren:

O toi, tous mes plaisirs! Ô toi, tous mes devoirs!<sup>26</sup>  
 Du, der ich alles danke, all' mein Glück<sup>27</sup>

Der paronomastische Intensitätsgenitiv, der die Frau religiös überhöht – „maîtresse des maîtresses“ –, wird zu „Meistgeliebte“ verflacht.<sup>28</sup> Die Suche nach der schmachenden Schönheit der Geliebten – „chercher tes beautés langoureuses“<sup>29</sup> wird auf recht unbeholfene Weise übersetzt.<sup>30</sup> Wenn Ovid schließlich in *Horreur sympathique* vom römischen Paradies verjagt wird („chassé du paradis latin“),<sup>31</sup> so jammert er dagegen bei Dörmann nach „Haus und Herd und Seligkeit“.<sup>32</sup>

## Traditionsstiftung durch *imitatio*: Baudelaire in Dörmanns Lyrik

Dörmanns Baudelaire-Rezeption betrifft nicht nur seine Übersetzungen, sondern besitzt auch einen produktionsästhetischen Aspekt und prägt auch seine eigene Lyrik. Dieser intertextuelle Dialog des Wiener Dichters mit Baudelaire wurde in der Germanistik bisher meist mehr behauptet als erwiesen.<sup>33</sup> Prägend wirkte sich Baudelaires Einfluss vor allem auf Dörmanns frühe Dichtungen aus. *Neurotica* (Erstdruck: Dresden und Leipzig: E. Pierson 1891) war die erfolgreichste von Dörmanns

24 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 77 (*Horreur sympathique*, V. 1–4).

25 Dörmann, *Verwandte Schrecken*.

26 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 36 (*Le Balcon*, V. 2).

27 Dörmann, *Am Balkon*.

28 Dörmann, *Am Balkon*.

29 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 37 (*Le Balcon*, V. 23).

30 Dörmann, *Am Balkon* („Elfenreize und ein Herz entdecken“).

31 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 77 (*Horreur sympathique*, V. 8).

32 Dörmann, *Verwandte Schrecken*.

33 Die einzige Studie, die Dörmanns intertextueller Baudelaire-Rezeption systematisch nachgeht, ist die nicht sonderlich ergiebige Dissertation von Hilde VANÍČEK 1949, 101–131. Zum Thema vgl. auch ZANUCCHI 2016, 208–211.

Sammlungen und erlebte bis 1914 immerhin vier Auflagen. Darauf folgte 1892 *Sensationen* (Erstdruck: Wien bei Leopold Weiss), 1897 erschien eine zweite Auflage bei demselben Verlag. *Gelächter* (Dresden 1895) leitet dagegen eine allmähliche Abwendung von Baudelaire ein, welche auch *Tuberosen* (Wien 1920) charakterisiert. Diese Sammlung ist kein neuer Gedichtband, wie man in der Forschung oft liest, sondern die Zusammenstellung bereits publizierter Gedichte, enthält aber im Abschnitt „Nachklänge 1894–1920“ vereinzelt auch neue Dichtungen.<sup>34</sup>

Untersucht man die intertextuelle Faktur von Dörmanns Lyrik, so zeigt sich der Baudelaire-Einfluss nur bedingt in der formalästhetischen Dimension seiner Dichtungen. Baudelaires Vorliebe für das Sonett<sup>35</sup> lässt sich bei Dörmann nicht konstatieren. In seiner Erstlingssammlung *Neurotica*, die mir in der zweiten Ausgabe von 1893 zugänglich war und welche 95 Gedichte enthält, lassen sich nur sechs Sonette<sup>36</sup> sowie ein sonettähnliches, metrisch aber unregelmäßiges Gebilde nachweisen. Unter den 50 Gedichten der zweiten Sammlung, *Sensationen*, findet sich ein einziges Sonett – wie übrigens auch in der letzten Sammlung *Gelächter*, welche 78 Gedichte zählt und ebenfalls ein einziges Sonett („Ich möchte dir ja wirklich gern erzählen“) aufweist. Untersucht man Dörmanns acht Sonette genauer, so halten zwei das Gebot der Fünfreimigkeit ein, drei Sonette – „*Mon âme est née avec une plaie*“, *Todtenliebe II.* und *H. S.* – kommen sogar mit nur vier Reimen aus, was Dörmanns Versifikationstalent beweist.

Die Beiläufigkeit von Dörmanns Sonett-Produktion lenkt den Blick auf eine wichtige Differenz zu Baudelaire. Bei dem französischen Dichter entspricht die Sonett-Form einem Ideal poetisch-handwerklicher Formvollendung. In seinem Brief an den Kritiker Armand Fraisse vom 18. Februar 1860 vergleicht er das Sonett nicht zufällig mit der „Schönheit eines gut bearbeiteten Metalls und Minerals“.<sup>37</sup>

34 Die Tuberose, die auch in Huysmans Roman *À rebours* (1884) evoziert wird, steht zugleich im Zentrum eines Gedichts des Oscar Wilde-Freundes Theodore William Graf Wratislaw aus seiner Sammlung *Orchids* von 1896: „Cool flower! that to my heated lips | Hast clung through half an amorous hour, | I love thee and thy honey drips! | White, languid, heady-scented flower! || My mistress plucked thee from the lulled | Heat of her odorous alcove. | I know the smooth white hands that culled | Thy stem, white messenger of love! || But ah! what missive comes with thee, | My tender bloom, my welcome guest? | In secret dost thou bear to me | The languid fragrance of her breast? || Haply among thy honeyed whirls | A fervent kiss alone abides: | And yet in these enchanted curls | Perchance some traitor poison hides. || Dear poison, send thy deadliest breath | Subtly about me as I lie, | That none may part from me in death | The murderous flower by whom I die!“ Wratislaw, *Orchids*, 30 (*Tuberose*).

35 Von den 100 Gedichten, welche die Erstausgabe der *Fleurs du Mal* von 1857 zählt, sind nicht weniger als 44 Sonette. Darauf gründet auch Baudelaires Bedeutung als europaweites Vorbild für das moderne Sonett.

36 *Sturmfluth*, „*Mon âme est née avec une plaie*“, *Lebensanker*, *Vorgefühl*, *Abwehr*, *Todtenliebe II.*

37 „Il y a la beauté du métal et du mineral bien travaillés“ (Baudelaire, *Correspondance générale*, 676).

Im Unterschied zu Baudelaire ist die Form bei Dörmann nuancierter und zeugt von der Übernahme des symbolistischen *vers libre*. Es ist symptomatisch, dass von den 95 Gedichten der *Neurotica* fast ein Drittel, nämlich 27, freirhythmische Gebilde sind. In den *Sensationen* sind mehr als ein Drittel der Texte, nämlich 18 von 50, in freien Rhythmen verfasst.

Trotz dieser Lockerung dominieren bei Dörmann immer noch strophisch gegliederte Gedichte mit Reimbindung, genauer: dreistrophige Texte zu je vier Versen.<sup>38</sup> Vor allem fällt bei Dörmann jene Suche nach euphonischen Effekten auf, die auch seine Übertragungen charakterisiert und im Einklang mit den Parolen der Symbolisten steht. Zur Musikalisierung dienen Rondeau- und Rondel-ähnliche Gedichte mit nur zwei Reimklängen<sup>39</sup> sowie Reprisen und Verswiederholungen. Es ist in diesem Kontext kein Zufall, dass Dörmann für die von Baudelaire entwickelte fünfzeilige Strophe mit Wiederholung des Anfangsverses am Strophenende Interesse zeigt und sie zuweilen wieder aufgreift.<sup>40</sup> Es handelt sich um eine Strophenform, die Baudelaire von Theodore de Banville übernommen und von 8 auf 5 Verse gekürzt hatte.<sup>41</sup>

Hält sich somit in *formalästhetischer* Hinsicht Dörmanns Baudelaire-Nachfolge eher in Grenzen, so zeigt sich *inhaltsästhetisch* eine intensivere Adaptation der *Fleurs du Mal*. Sie betrifft zunächst die ‚*Poetik der Neurose*‘,<sup>42</sup> wie sie exemplarisch Dörmanns erste Sammlung prägt.

Schon ihr Titel – *Neurosen* – verrät die programmatische Baudelaire-Nachfolge. Ein anderer Baudelaire-Epigone, Maurice Rollinat, hatte seine Baudelaire-Pastiches von 1883 nämlich ebenfalls unter dem Titel *Névroses* publiziert, was belegt, dass Dörmann an diesem Europa-übergreifenden Prozess der Baudelaire-Kanonisierung Anteil hatte. Andererseits kommt der Begriff der ‚*Neurose*‘ auch in der zeitgenössischen Baudelaire-Exegese vor. So bringt Paul Bourget in seinem Baudelaire-Essay von 1881 gerade die ‚*Neurose*‘ ins Spiel, um Baudelaire's dekadenten Pessimismus zu charakterisieren. Bourget zufolge manifestiert sich die moderne Lebensabscheu unter den Slawen als Nihilismus, bei den Deutschen als Pessimismus und im französisch-romanischen Kulturkreis in Form solipsistischer und bizarrer „*Neurosen*“:

38 In *Neurotica* zeigt Dörmann eine Vorliebe für die vierzeilige Strophe, die in insgesamt 33 Gedichten eingesetzt wird. Die meisten von ihnen, nämlich 15, sind dreistrophig. In *Sensationen* etabliert sich dann neben der vierzeiligen Strophe der paargereimte Zweizeiler (jeweils 13 Gedichte von 50), der dann in *Gelächter* zur dominanten Form wird (von 78 Gedichten sind dort 28 in paargereimten Zweizeilern verfasst).

39 Als Beispiel sei das Triolett *Ins fremde Land* aus *Neurotica* erwähnt.

40 Vgl. die erste Strophe des Gedichts *Dämmerung* sowie die erste Strophe von *Madonna Lucia 2. Theil*.

41 CASSAGNE 1906, 107.

42 Die für Baudelaire charakteristische Tendenz zur Introspektion äußert sich oft in der Form des reflektierenden Selbstgesprächs und ist bei Dörmann bereits an den Überschriften der beiden ersten Sammlungen: *Sensationen* und *Neurotica* erkennbar.

Une nausée universelle devant les insufficences de ce monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins, et se manifeste, chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous autres par de solitaires et bizarres névroses.<sup>43</sup>

Dass Bourget den Begriff der ‚Neurose‘ in die Nähe des Bizarren rückt, hat seine Begründung in der Poetik des Absonderlichen, die Baudelaire im Prosagedicht *Les Bienfaits de la lune (Die Wohltaten des Mondes)* entwirft und Dörmann später in *Was ich liebe* aus *Sensationen* adaptieren wird. In diesem vielfach parodierten, dekadenten Mustergedicht bekennt sich das lyrische Ich – entlang der neunmaligen strukturbildenden Anapher „Ich liebe“ – gerade zur dekadenten Poetik des Neurotischen:

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

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

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

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

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

Ich liebe, was niemand erlesen,  
Was keinem zu lieben gelang:

43 Bourget, *Charles Baudelaire*, 407.



Mein eigenes, urinnerstes Wesen  
Und alles, was seltsam und krank.<sup>44</sup>

Auf die bisher übersehene Vorlage von Dörmanns Text, Baudelaires Prosagedicht *Les Bienfaits de la lune*, weisen nicht nur die zur Überschrift erklärte Formel „Was ich liebe“ sowie der in V. 15 evozierte „Mondschein“. Auch die launischen Prädi-  
lektionen des lyrischen Ich stimmen mit jenen, die der Mond bei Baudelaire dem schlafenden Kind zuteilwerden lässt, in etwa überein. Von Baudelaire übernimmt Dörmann ferner die Präferenz für seltene Blumen, für wilde und wollüstige, also die Sünde symbolisierende Tiere wie die Schlange, die Farbe Grün als Kolorit der Herzlosigkeit, berauschende Parfüme sowie ein Faible für die Metamorphosen der Wolken und die Erhabenheit des grollenden Meers. Er erweitert diesen Katalog um die auch bei Baudelaire evozierte Frauen-Blässe sowie um weitere Requisiten wie quälende Gedanken, todessehnsüchtige Lieder und gelbliche Dünen. Auch Dörmanns lyrisches Ich liebt die absonderlichen Mondlichtgaben, die ihn von der Masse abheben und zugleich das Signum seiner Pathologie darstellen.

Wie bereits angedeutet, ist die Poetik der Neurose bei Dörmann ganz im Sinne Bourgets und Baudelaires Ausdruck einer fundamentalen Lebensmüdigkeit, die seine Lyrik durchzieht. Immer wieder artikuliert das lyrische Ich, das Baudelaires Typ des „jeune et pourtant très vieux“ anempfunden ist,<sup>45</sup> in quälenden Selbstanalysen sein beschädigtes Selbstvertrauen. Die fünf Sektionen der *Neurotica – Präludien, Episoden, Ekstasen, Madonna Lucia* und *Nachklänge* – sind narrativ angelegt und erzählen die Geschichte einer vergeblichen Suche nach Erlösung vom *Tedium vitae*. Da die Suche letztendlich scheitert, bleibt dem lyrischen Ich im Epilog nichts anderes übrig, als ein baldiges Ende seiner Qualen herbeizuwünschen: „Hinaus mit mir, | Schnell, schnell dorthin, | Wo die gefallenen Aeser | Still vergraben werden ...“<sup>46</sup>

Es war in der zeitgenössischen Baudelaire-Interpretation vor allem Paul Bourget, der den dekadenten Lebensüberdruß als *den* zentralen Wesenszug von Baudelaires Poetik betont hatte. Dörmann dürfte Bourgets Essay genau studiert haben. Er wählt nämlich als Überschrift eines Sonetts aus den *Neurotica* – auch dies hat die bisherige Forschung übersehen – ausgerechnet ein Zitat von Félicité de Lamennais – „Mon âme est née avec une plaie“ („Meine Seele ist mit einer Wunde geboren“) –, das auch Bourget in seinem Aufsatz von 1881 evoziert, um Baudelaires Pessimismus zu charakterisieren.<sup>47</sup>

44 Dörmann, *Sensationen*, 22f.

45 RIECKMANN 1985, 114.

46 Dörmann, *Neurotica*, 128, V. 34–37.

47 Im originalen Wortlaut lautet das Zitat: „Mais qu'est-ce que notre pauvre cœur tout entier sinon une grande plaie?“ (Lamennais *Le prêtre et l'ami*, 275). Dörmann dürfte das Zitat Bourgets Essay entnommen haben: „C'est Lamennais qui s'écria un jour: ‚Mon âme est née avec une plaie‘. Baudelaire aurait pu s'appliquer cette phrase. Il était d'une race condamnée au malheur“ (Bourget, *Charles Baudelaire*, 406).

Baudelaires Form des reflektierenden Selbstgesprächs vertieft Dörmann zuweilen zur tiefenpsychologischen Selbstanalyse, wenn etwa das lyrische Ich im Gedicht *Reue* den frühen Tod des Vaters als Ursache der eigenen Traumatisierung diagnostiziert, was auf ein biographisches Faktum anspielt, denn David Biedermann starb bereits 1871, als sein Sohn Felix erst ein Jahr alt war. Ebenfalls im Einklang mit der Methode der künftigen Psychoanalyse verwirft das lyrische Ich im Gedicht *Zurück* die später von Freud ebenfalls abgelehnte psychiatrische Vergegenständlichung des Patienten, die sich bei Dörmann im schadenfrohen ‚Seelenvoyeurismus‘ der vermeintlichen Freunde des lyrischen Ich äußert.

Trotz der pessimistischen Lebensmüdigkeit ist der Tenor von Dörmanns Psychogrammen *in puncto* Selbstwertgefühl ein anderer als bei Baudelaire. Unerachtet der depressiven Angstzustände signalisieren in den *Fleurs du Mal* Sarkasmus und Ironie immer noch das Selbstbewusstsein des lyrischen Ich. Bei Dörmann dagegen herrscht fast durchgehend ein defizitäres Selbstvertrauen, das nicht zur Ironie, sondern zur Pathetik neigt und sich als Selbstmitleid äußert. Baudelaires beißendem Spott steht bei Dörmann pathetische Larmoyanz gegenüber.<sup>48</sup> In der *Épigraphie pour un livre condamné* stellt Baudelaire seinen Übermut dem brüskierten bürgerlichen Leser gegenüber zur Schau, indem er ihn provokatorisch dazu auffordert, das Buch wegzuworfen, und ihn am Ende des Epigraphs sogar verflucht. In seiner *Widmung* bittet Dörmann dagegen die Leserschaft für seine „ungelenken“ und „wüsten“ Verse demütig um Verzeihung, indem er sich als „seelensiechen, armen Mann“ porträtiert.<sup>49</sup>

Nicht nur Dörmanns Poetik der Neurose, auch sein impressionistischer *Sensualismus* hat von Baudelaire profitiert. Bezeichnend in diesem Sinne ist bereits das Exergum auf dem Titelblatt der *Sensationen*. „Pénétrance même jusqu’à la douleur“ lautet das der Sammlung vorangestellte Diktum – bislang hat man übersehen, dass es dem Incipit von Baudelaires Prosagedicht *Confiteor de l’artiste* (*Bekennnis des Künstlers*) entnommen ist. Dort umschreibt Baudelaire die Wirkung des Spätherbstes auf sein Gemüt als eben „pénétrantes jusqu’ à la douleur“.<sup>50</sup> „Car“, so Baudelaire dort weiter, „il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n’exclut pas l’intensité; et il n’est pas de pointe plus acérée que celle de l’Infini“.<sup>51</sup> Durch dieses Motto bekennt sich Dörmann zu Baudelaires Poetik des Auskostens und Analysierens von Sensationen, welche letztlich – dies zeigt am deutlichsten vielleicht Baudelaires Gedicht *La chevelure* – sich von ihrem realen Auslöser selbständigen und eine zweite ästhetische Überrealität (*surnaturalisme*) von sich

48 Diese Differenz ist einem der Rezensenten der *Gelächter*, Alfred Gold, nicht entgangen: „Er [Dörmann] ist dem Leben immer unterlegen; darum ist er immer pathetisch. Baudelaire ist kaum einmal wirklich pathetisch. Er ironisiert leise, wo Dörmann unter Lachen und Weinen blutig höhnt“. Gold, *Dörmann und Baudelaire*, 125.

49 Dörmann, *Neurotica*, 11 (*Widmung*, V. 11).

50 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 278 (*Le confiteor de l’artiste*).

51 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 278 (*Le confiteor de l’artiste*).

aus generieren. Darin liegt das Muster für die auch bei Dörmann nachweisbare Autonomisierung der Sensationen von ihrer realempirischen Objektreferenz.

Ein letzter Aspekt von Dörmanns Baudelaire-Nachfolge führt schließlich ins Herz der Poetik der *Fleurs du Mal*: die *Ästhetisierung des Bösen*, Baudelaires Programm, „das Schöne aus dem Bösen zu extrahieren“ („extraire la beauté du mal“), wie die Formulierung in einem entworfenen Vorwort der Sammlung lautet.<sup>52</sup> Wie wohl mit ästhetisch zweifelhaften Ergebnissen, die nicht selten an unfreiwillige Komik grenzen, ist Dörmann mutig genug gewesen, Baudelaire auch in seiner Kampfansage an die bürgerliche Moral zu folgen. Von den anderen deutschsprachigen Baudelaire-Nachahmern der Jahrhundertwende hat einzig Stefan George in seinem *Algabal* den ästhetischen Immoralismus Baudelaires zu erproben versucht. Dörmanns Verletzung des bürgerlichen Literaturgeschmacks führte u. a. auch dazu, dass die Erstausgabe der *Neurotica* einen Skandal auslöste und von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt wurde – darin liegt eine weitere offensichtliche Parallele zu den *Fleurs du Mal*, deren Autor sich vor Gericht wegen Gotteslästerung und Beleidigung der öffentlichen Moral verantworten musste.<sup>53</sup>

Dörmanns Adaptation von Baudelaires Ästhetik des Bösen steht im Zentrum seines Gedichts „O lasse mein Flehn“ aus *Neurotica*, das seine eigene Poetik mit der Aura des Verbotenen belegt:

O lasse mein Flehn Dich erweichen  
 Und kehre zu den Deinen zurück.  
 Weitab dort, im Schatten der Eichen,  
 An schilfrohr-umflüsterten Teichen,  
 5 Dort blüht Dir vielleicht noch ein Glück.

Doch hier, in dem dumpfen Gewühle  
 Der Stadt, in der Sünde Revier,  
 Du Reine, Waldeskühle,  
 O sprich: was willst Du hier?

10 Du wirst Deine Jugend versäumen  
 Und Deiner Seele Heil  
 In nervenerschlaffenden Träumen,  
 In Wonnen, wollustgeil,  
 Du wirst, mit erloschenen Blicken,

52 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 181 (*Préface des Fleurs*). Zu Baudelaires Poetik des Bösen vgl. ALT 2010, 223–232.

53 Bekanntlich wurden daraufhin sechs Gedichte von Baudelaires Sammlung verboten, darunter Texte, welche die lesbische Liebe besingen: *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *A celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes damnées* (*Delphine et Hippolyte*) und *Les Métamorphoses du Vampire*.

15 Der Nacht entgegenzieh,  
 Und wirst Deine Qualen ersticken  
 Gleich mir in Absinth und Morphin.

O lasse mein Flehn Dich erweichen  
 Und kehr' zu den Deinen zurück.

20 Weitab dort, im Schatten der Eichen,  
 An schilfrohr-umflüsterten Teichen,  
 Dort blüht Dir vielleicht noch ein Glück.

Die räumliche Antithese zwischen „dort“ (V. 3) und „hier“ (V. 6) dient dazu, den traditionsästhetischen Paradigmenwechsel anzukündigen und die deutsche Naturlyrik von der neuen amoralischen Dichtung abzugrenzen, deren Schauplatz die Großstadt ist. Der apotropäische Gestus, mit dem das lyrische Ich das geliebte Mädchen in den Wald zurückzukehren bittet, um es vor Übel zu bewahren, soll per Kontrast beim Leser den transgressiven Reiz der neuen Poetik erhöhen.

Wie Baudelaire zeigt auch Dörmann eine sensualistische Auffassung des Bösen, das als Nervenreiz für die Überwindung des Spleens dienen soll, und wie sein französisches Vorbild führt auch er die Wirkung des Bösen als Stimulans explizit in seiner Lyrik vor, die somit – wie folgende Zitate belegen – zu einem Resonanzraum der Sinnesreize wird:

O lichtiges Grün, wie du die Seele weitest,  
 Um jede *Nervenfasern* zärtlich kost<sup>54</sup>

Die tobenden *Nerven* erlechzen  
 Der Wollust Opiumwein<sup>55</sup>

Der Traum der keuschen Liebe,  
 Längst ist er ausgeträumt;  
 Es tanzen und toben die *Nerven*,  
 Das Blut zum Hirne schäumt.<sup>56</sup>

Ich flehe dich an, o gebrauche  
 Die göttlich dämonische Macht  
 Die meine zerfaserten *Nerven*  
 Zum rasendsten Taumel entfacht.<sup>57</sup>

54 Dörmann, *Sensationen*, 69 (*Sensationen IV*, V. 5f., meine Hervorhebung).

55 Dörmann, *Neurotica*, 70 (*Heimsuchung*, V. 6f., meine Hervorhebung).

56 Dörmann, *Neurotica*, 103 (*Madonna Lucia II 2*, V. 1–4, meine Hervorhebung).

57 Dörmann, *Neurotica*, 104 (*Madonna Lucia II 3*, V. 9–12, meine Hervorhebung).

Dass Dörmanns Erotomanie ausgeprägte masochistische Züge aufweist, bestätigt auch das Titelblatt zu der Erstausgabe der *Neurotica*. Die von Carl Zewy – nicht Zwery, wie es bei Rieckmann heißt<sup>58</sup> – entworfene Heliogravüre zeigt eine nackte Frau mit Sporen und Peitsche, die auf dem Rücken eines Mannes sitzt und ihn in den Abgrund führt. Auch in seiner Bezugnahme auf Baudelaires *À une Madone* kehrt Dörmann die sadistische Vorlage masochistisch um, indem er das lyrische Ich in die Rolle der durchstochenen Ex voto-Madonna versetzt – in Anlehnung an die Ikonographie der *mater dolorosa*, deren Herz von sieben Schwertern durchbohrt wird:

Volupté noire! des sept Péchés capitaux,  
 Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux  
 Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,  
 Prenant le plus profond de ton amour pour cible,  
*Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,*  
 Dans ton Cœur sanglotant, dans ton cœur ruisselant!<sup>59</sup>

Die blutige, blasse Madonna,  
 Mit Augen bräunlich umringt,  
*Die stachlichte Knute der Liebe*  
*In's Herz mir, in's zuckende schwingt.*<sup>60</sup>

### Scheitern der Traditionsstiftung: *Scherben*

Das Scheitern von Dörmanns Baudelaire-Kanonisierung ist nicht nur den Geschmacksverirrungen zuzuschreiben, die ihm mühelos nachzuweisen sind. Die Gründe dafür sind zweifelsohne auch im ästhetischen Konservatismus der zeitgenössischen österreichischen Literaturlandschaft zu suchen, welche Dörmanns Dichtungen nur mit ablehnendem Unverständnis quittieren konnte. Einem Verriss glich auch das Votum von Karl Kraus, der in einer vernichtenden Rezension der *Sensationen*, die 1893 im *Magazin für Litteratur* erschien, Dörmann als „Litteraturgigerl“ und „Nervenprotz“ verspottete, dessen Dekadenz lediglich eine Pose sei.<sup>61</sup> Dem von Kraus erhobenen Vorwurf der Schauspielerei, der mangelnden Übereinstimmung zwischen Erlebtem und Gedichtetem, schloss sich das Gros der Kritiker an, ohne zu bedenken, dass sich bereits Baudelaire auf die fundamentale Differenz

58 RIECKMANN 1985, 112.

59 Baudelaire, *Œuvres complètes*, 58 (*À une Madone – Ex-Voto dans le gout espagnol*, V. 39–44, meine Hervorhebung).

60 Dörmann, *Neurotica*, 107 (*Madonna Lucia 2. Theil 7*, V. 9–12, meine Hervorhebung).

61 Kraus, *Wiener Lyriker*, 128.

von biographischem und lyrischem Ich berufen hatte<sup>62</sup> – eine Differenz, die Hugo Friedrich später als *den* Wesenszug moderner Lyrik herausarbeiten sollte.<sup>63</sup> Auch im verhältnismäßig avancierteren Kreis der Jung-Wiener fanden Dörmanns Dichtungen eine eher kühle Aufnahme. Arthur Schnitzler notierte in seinem Tagebuch am 8. Juli 1891: „Von Felix Dörmann erschien ein Gedichtband *Neurotica*, der neben sehr schönen Sprach- und Stimmungseinzelheiten Brutalitäten und Geschmacklosigkeiten, lyrische Unwahrheiten und Schlampereien enthält“.<sup>64</sup> Noch kritischer fällt das Votum Hermann Bahrs aus, für den Dörmann „wie nur je der schlimmste Epigone“ sei.<sup>65</sup>

Das eigene dichterische Scheitern reflektiert Dörmann in seiner dritten Sammlung *Gelächter* (1895) in einem titellosen Gedicht, das in der späteren Sammlung *Tuberosen* mit der Überschrift *Scherben* versehen ist:

Scherben

In einen kristallinen Becher  
 Goß ich die purpurne Flut  
 Des Herzens, ein trunkener Zecher  
 Zerschlug den rotleuchtenden Becher

5 In taumelnder Wut.

Der Becher liegt in Scherben,  
 Die Menschen lächeln Hohn,  
 Die Seele muß verderben,  
 Der rote Quell ist entflohn.

10 Der Sand hat ihn verschlungen,  
 Die Sonne fraß ihn auf,  
 Und geifernde Menschengungen  
 Spieen, ja spieen darauf.<sup>66</sup>

62 In einer Anmerkung zum Abschnitt *Révolte* in der Ausgabe von 1857 reklamiert Baudelaire für sich die Rolle des Komödianten sowie die Fähigkeit, alle Verworfenheiten nachzubilden: „Seinem schmerzlichen Programm getreu hat der Verfasser der *Blumen des Bösen* als vollkommener Komödiant seinen Geist nach allen Sophismen wie nach allen Verworfenheiten formen müssen“ – „Fidèle à son douloureux programme, l’auteur des *Fleurs du mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions.“ Baudelaire, *Œuvres complètes*, 1076, *Révolte*, Übersetzung vom Verf.

63 Vgl. FRIEDRICH 1956.

64 *Jugend in Wien*, 1974, 124.

65 Bahr, *Studien zur Kritik*, 90.

66 Dörmann, *Tuberosen*, 82.

Überdeutlich ist die intertextuelle Bezugnahme auf Goethes berühmte Ballade „Es war ein *König in Thule*“,<sup>67</sup> wie an den Reimworten „Becher“, „Zecher“, „Flut“, an der Dreihebigkeit, am Kreuzreim und an den wechselnden Kadenzern erkennbar wird. Bereits die Offensichtlichkeit der intertextuellen Anspielung bestätigt Dörmanns epigonale Abhängigkeit nicht nur von Baudelaire, sondern auch vom Traditionsbestand der deutschen Lyrik.

Zugleich benutzt Dörmann Goethes Vorlage, um seinen dichterischen Misserfolg zu reflektieren und das Scheitern einer ‚dekadenten Traditionsbildung‘ darzustellen. Gerade darin besteht der zentrale Aspekt seiner Goethe-Adaptation. Auch in Goethes Ballade besteht nämlich eine der wesentlichen Eigenschaften des Bechers darin, dass er nicht vererbbar ist:

Und als er kam zu sterben,  
Zählt' er seine Städt' im Reich,  
Gönnt' alles seinen Erben,  
Den Becher nicht zugleich.<sup>68</sup>

Es ist letztlich der König selbst, der „alte Zecher“, der den nicht tradierbaren Becher im Augenblick des Todes in die Flut hinunterwirft:

Dort stand der alte Zecher,  
Trank letzte Lebensgluth,  
Und warf den heiligen Becher  
Hinunter in die Fluth.  
Er sah ihn stürzen, trinken  
Und sinken tief ins Meer,  
Die Augen thäten ihm sinken,  
Trank nie einen Tropfen mehr.<sup>69</sup>

Bei Goethe repräsentiert der Becher ein Sinnbild der – außerehelichen – Liebe, die den König und seine „Buhle“ verbindet. Es ist die Geliebte, die dem König auf ihrem Sterbebett den Becher als Liebespfand übergeben hat. Der Monarch wiederum vermachte den Kelch nicht weiter, sondern wirft ihn bei seinem Tod ins Meer. Gerade die Weigerung des Königs, den Becher zu vererben, erhebt die „Buhle“ über die legitimen Erben. Am Ende der Ballade repräsentiert der Pokal nicht nur die Liebestreue über den Tod hinaus, sondern wird – durch sie hindurch – zum Sinnbild für die Existenz des Königs selbst, die sich nur noch über diese Treue definiert, so dass

67 Zu Goethes Ballade vgl. den Forschungsüberblick bei ØRGARD 2004 (mit weiterführender Literatur).

68 Goethe, *Faust*, 614, V. 2.767–2.770.

69 Goethe, *Faust*, 614, V. 2.775–2.782.

der Gestus vom Wegwerfen des Bechers zum Symbol für den eigenen Tod wird. Das Sinken des Gefäßes in der Flut wird mit dem Sinken der Augen des Königs parallelisiert, dessen Hinscheiden im letzten Vers gerade als Unmöglichkeit zu trinken euphemistisch umschrieben wird („Trank nie einen Tropfen mehr“).

In Dörmanns Gedicht wird der Becher zum poetologischen Symbol der unmöglichen Traditionsstiftung überformt. Anstelle der Dialogizität des über den Tod hinaus verbundenen Paares tritt jetzt der Solipsismus des Dichter-Ich, welches in das „kristallene“ Gefäß die „purpurne Flut | Des Herzens“ hineingießt. Auch bei Dörmann birgt der Becher das geistige ‚Leben‘, die seelische Lebensessenz des lyrischen Ich, allerdings im poetologischen Sinne der Selbstvergewisserung und Selbstbespiegelung des Dichters in seinem Werk. Der Solipsismus wird durch die Spaltung des Ich in der ersten Strophe womöglich noch gesteigert. Dem dichtenden Ich tritt ein depravierter Doppelgänger an die Seite, der als „Zecher“ das verausgabte, was der Dichter sorgfältig gesammelt hat. Schließlich zerschlägt der trunkene Doppelgänger den Becher „in taumelnder Wut“, wobei dieser Gestus nicht wie bei Goethe den ewigen Liebesband besiegelt, sondern eine Dialektik der Selbstzerstörung offenbart, die an Baudelaire erinnert. Wie bei Baudelaire, der sich in seiner Lyrik oft zugleich als Täter und Opfer inszeniert,<sup>70</sup> wird das lyrische Ich bei Dörmann zum Opfer des destruktiven Aktes seines berauschten Doppelgängers. Dessen Zerstörungsakt versinnbildlicht einerseits die ‚Poetik des Bösen‘, die Abkoppelung von Kunst und Moral, die ästhetische Lust an der Destruktion,<sup>71</sup> andererseits offenbart er auch den selbstzerstörerischen Solipsismus, welcher der Poetik der *Décadence* innewohnt. Die absolut gesetzte Subjektivität des dekadenten Dichters wird sich selber zum Verhängnis.

Die zweite Strophe hält die existenzielle und poetische Katastrophe durch vier gleich gebaute Verse fest, welche die Zerstörung des poetischen Gefäßes, die gesellschaftliche Ächtung des Dichters, schließlich das ‚Verderben‘ der Seele und das Entschwinden des „roten Quells“ konstatieren. Die vergegenwärtigende Dramatisierung mittels Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens lässt die dekadente Selbstdiagnose noch akuter werden.

In der dritten Strophe schließlich reflektiert das lyrische Ich über sein dichterisches Scheitern. Das Aufgesogenwerden des roten Seelenweins durch Sand und

70 Die Dimension der Selbstzerstörung in Dörmanns Gedicht führt unverkennbar auf Baudelaire, etwa *L'Héautontimorouménos*, zurück, in welchem das lyrische Ich Opfer und Henker, Wunde und Messer zugleich ist: „Je suis la plaie et le couteau! | Je suis le soufflet et la joue! | Je suis les membres et la roue, | Et la victime et le bourreau! || Je suis de mon cœur le vampire“; Baudelaire, *Œuvres complètes*, 79 (*L'Héautontimorouménos*, V. 21–25). Vgl. ferner: „cuisinier aux appétits funèbres | Je fais bouillir et je mange mon cœur“; ebd., 38 (*Les ténèbres*, V. 7f.).

71 Diese Lust an der Zerstörung steht auch im Mittelpunkt von Baudelaires Prosagedicht *Le Mauvais Vitrier* (*Der schlechte Glaser*). Dort zerschlägt das erzählende Ich die Glasscheibe eines armen Hausierers, einzig um den Rausch der Destruktion auszukosten, vgl. Baudelaire, *Œuvres complètes*, 285–287.



Sonne umschreibt die Auslöschung des Dichters aus dem literarischen Gedächtnis als *damnatio memoriae*. Das drastische Bild der speienden Menschenzungen wiederum lässt Mt 26, 67 – „Tunc expuerunt in faciem eius“ – anklingen und präsentiert den Dichter als einen christologisch erhöhten *poète maudit* in Baudelaires Nachfolge.

*Scherben* diagnostiziert nicht nur Dörmanns Misserfolg als Dichter, sondern inszeniert auch den Traditionsbruch als Ur-Gestus der poetischen Moderne. Die Poetik der Destruktion sowie die soziale Ächtung des dekadenten Dichters als *poète maudit* untergraben die Möglichkeit der *traditio*, der Weitergabe. Der poetische Becher kann nicht weitergereicht werden und liegt in „Scherben“. Andererseits unterhält Dörmanns Gedicht *de facto* einen durchaus produktiven Dialog mit der Tradition, durch die Anspielung auf eine der bekanntesten Balladen Goethes, die es zu einem zweiten, intertextuellen Leben erweckt.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Bahr, Hermann, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. M. 1894.
- Baudelaire, Charles, *Correspondance générale*, vol. 3: 1860–Septembre 1861, recueillie, classée et annotée par M. Jacques Crepet, Paris 1948.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1975.
- Bourget, Paul, „Charles Baudelaire“, in: *La Nouvelle Revue* 13 (15. November 1881), 398–416.
- Dörmann, Felix, „Am Balkon“, in: *Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift*, hg. von J. Joachim u. E. M. Kafka, 3 (1891), 148.
- Dörmann, Felix, *Neurotica*, 2. Aufl., Leipzig 1893.
- Dörmann, Felix, „Amor und der Schädel“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 1 (1893), 395 f.
- Dörmann, Felix, „Das Ende des Tages“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 123.
- Dörmann, Felix, „Motto für ein verdammtes Buch“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 124 f.
- Dörmann, Felix, „Spleen“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 124.
- Dörmann, Felix, „Semper eadem“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 125.
- Dörmann, Felix, „Verwandte Schrecken“, in: *Moderner Musen-Almanach*, hg. von Otto Julius Bierbaum, 2 (1894), 125.
- Dörmann, Felix, *Gelächter*, Dresden/Leipzig/Wien (ND) 1895.
- Dörmann, Felix, *Sensationen*, 2. Aufl., Wien 1897 [1892].
- Dörmann, Felix, *Tuberosen*, Wien 1920.
- Dörmann, Felix, *Neurotica. Sensationen*, Berlin 2014.
- Dörmann, Felix, *Brief an Stefan George*, 25. Juli 1891, Stefan George-Archiv, George III, 2841.
- George, Stefan, *Brief an Carl August Klein*, Juni 1891, Stefan George-Archiv, George II, 2345E.
- George, Stefan, *Brief an Felix Dörmann*, 31. 7. 1891, Stefan George-Archiv, George II, 686.

- Goethe, Johann Wolfgang von**, *Faust*, in: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 6, Teil 1: *Weimarer Klassik 1798–1806* (Münchner Ausgabe), hg. von Victor Lange, München 1986, 535–673.
- Gold, Alfred**, „Dörmann und Baudelaire“, in: *Die Zeit* 4 (47) (Nr. vom 24. 8. 1895), 125. Wiederabgedruckt in: Gotthart Wunberg (Hg.) (2000), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, 363f.
- Kraus, Karl**, „Wiener Lyriker“, in: *Das Magazin für Litteratur*, 62, 8 (1893), 127f.
- Lamennais, Hugues Félicité Robert de**, *Le prêtre et l'ami: lettres inédites de Lamennais à la baronne Cottu (1818–1854)*, publiées avec une Introduction et des Notes par le Comte d'Haussonville, Paris 1910.
- Nordau, Max**, *Entartung. 1*, Berlin 1892.
- Nordau, Max**, *Entartung. 2*, Berlin 1893.
- Wratislaw, Theodore**, *Orchids*, London 1896.

## Forschungsliteratur

- Alt, Peter-André (2010)**, *Ästhetik des Bösen*, München.
- Cassagne, Albert (1906)**, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Paris.
- Fischer, Jens Malte (1978)**, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München.
- Friedrich, Hugo (1956)**, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg.
- Guyaux, André (Hg.) (2007)**, *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal 1855–1905*, Paris.
- Jugend in Wien (1974)**, *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar vom 11. Mai – 31. Oktober 1974*, bearb. von Ludwig Greve, Werner Volke u. Mitarbeitern (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums 24), München/Stuttgart.
- Keck, Thomas (1991)**, *Der deutsche „Baudelaire“*, Bd. 1: *Studien zur übersetzerischen Rezeption der Fleurs du Mal*, Bd. 2: *Materialien*, Heidelberg.
- Kuhn, Irène (2005)**, „Marmorschön und dekadent: Die Anfänge der deutschen Baudelaire-Rezeption“, in: Bernd Kortländer u. Hans T. Siepe (Hgg.), *Baudelaire in Deutschland, Deutschland und Baudelaire*, Tübingen, 169–184.
- Ørgard, Per (2004)**, „Der König in Thule“, in: Bernd Witte et al. (Hgg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, Stuttgart/Weimar, 132–134.
- Rieckmann, Jens (1985)**, *Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*, Frankfurt a. M.
- Schneider, Helmut (1991)**, *Felix Dörmann. Eine Monographie*, Wien.
- Vaniček, Hilde (1949)**, *Der Einfluss der französischen Lyrik auf Anton Wildgans, Stefan Zweig und Felix Dörmann*, Wien.
- Wunberg, Gotthart (Hg.) (2000)**, *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart.
- Zanucchi, Mario (2016)**, *Transfer und Modifikation – Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Jahrhundertwende (1890–1923)* (Spectrum Literaturwissenschaft 52), Berlin/Boston.