

Eine frühe Hofmannsthal-Übertragung Henri Guilbeaux, »La Mort du Titien« (1911)

Mitgeteilt und kommentiert von Klaus-Dieter Krabiel

Hugo von Hofmannsthal, dessen Rezeption in Frankreich durch die Übertragungen von Charles Du Bos in den 20er Jahren entscheidende Anstöße erhielt,¹ war bereits vor dem Weltkrieg im Nachbarland kein Unbekannter. Wie eine Reihe früher Erwähnungen in Zeitschriften und literarhistorischen Darstellungen² belegen, waren Gedichte Hofmannsthals und einige seiner dramatischen Arbeiten zumindest einem Kreis von Kennern vertraut. Einem breiteren Publikum dürfte sein Name vor allem als Librettist von Richard Strauss geläufig gewesen sein – seit der im Januar 1909 uraufgeführten Oper »Elektra«, seit dem »Rosenkavalier« (1911) und der »Ariadne auf Naxos« (1912). Daß sich französische Leser auch von den Gedichten und lyrischen Dramen Hofmannsthals eine Vorstellung machen konnten, war das Verdienst eines jungen Autors, dessen Name, in den Jahren nach dem Weltkrieg einer breiteren Öffentlichkeit vertraut, heute in Vergessenheit geraten ist: Henri Guilbeaux.

Guilbeaux (Jahrgang 1884), als Sohn französischer Eltern im belgischen Verviers geboren, ging nach dem Schulbesuch in seiner Heimatstadt und im nordfranzösischen Charleville zum Studium zunächst nach Liège, 1904 dann für knapp zwei Jahre nach Berlin. Dort beschäftigte er sich mit deutscher Philosophie und Literatur, mit Musik und moderner Kunst, vor allem mit moderner Lyrik. Ein erstes Ergebnis seines Berlin-Aufenthalts war der 1907 erschienene Gedichtband »Berlin. Carnet d'un solitaire« (Straßburg und Leipzig). Neben Paul Verlaine waren es ins-

¹ Hierzu Rudolf Hirsch: Zwei Beiträge zum Thema Hofmannsthal und Frankreich. In: Wechselrede. Joseph Breitbach zum 75. Geburtstag. Frankfurt a. M. 1978, S. 292–324; Francis Claudon: Hofmannsthal et la France. Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas 1979; und ders.: Die Rezeption Hofmannsthals durch Charles Du Bos. In: HF 9: Hofmannsthal und Frankreich. Freiburg i. Br. 1987, S. 195–202.

² Vgl. die (lückenhaften) bibliographischen Angaben bei Horst Weber: Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie des Schrifttums 1892–1963. Berlin 1966: Nr. 93.1, 0.10, 8.22A, 10.42, 11.12A und 13.7 bis 10.

besondere Émile Verhaeren und Walt Whitman, an denen sich der junge Lyriker orientierte. Daneben entstanden eine Reihe von Studien und zahlreiche Aufsätze und Artikel über zeitgenössische Autoren. Ein Schwerpunkt seiner publizistischen Tätigkeit war die Vermittlung zwischen der französischen und der deutschen Literatur: Während Guilbeaux deutschen Lesern französische Autoren und Neuerscheinungen vorstellte, berichtete er in französischen Zeitschriften über Entwicklungen der modernen deutschen Literatur, insbesondere über zeitgenössische Lyriker, die er mit Gedichten in französischer Übertragung vorstellte.

Im Mai 1910 erschien im renommierten, 1890 als Organ der symbolistischen Bewegung gegründeten »Mercure de France« Guilbeaux' Aufsatz »Hugo von Hofmannsthal et le cercle des Jung-Wiener«³ – eine der ersten Arbeiten in französischer Sprache, die dem Wiener Dichter gewidmet waren. Der Beitrag enthielt neben einer Anzahl von Gedichten der behandelten Jung-Wiener auch drei Gedichte Hofmannsthals in französischer Übersetzung. Diese und vier weitere Übertragungen⁴ nahm Guilbeaux 1913 in seine umfangliche »Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche«⁵ auf, die erste bedeutende Sammlung von Übersetzungen zeitgenössischer deutscher Lyrik im 20. Jahrhundert. Nach seiner Auffassung unterschied sich die Lyrik der Jung-

³ Tome 85, No 309, 1^{er} Mai 1910, S. 34–46.

⁴ Hierzu Verf.: »La traduction ... une excellente pierre de touche?« Henri Guilbeaux und seine Übertragungen von Gedichten Hugo von Hofmannsthals. (Zur frühen Rezeption Hofmannsthals in Frankreich). In: Marion Steinbach, Dorothee Risse (Hg.): »La poésie est dans la vie«: Flânerie durch die Lyrik beiderseits des Rheins. (Zu Ehren von Edward Reichel). Bonn 2000, S. 207–229. – Guilbeaux war nicht der erste, der Gedichte Hofmannsthals ins Französische übertrug. Bereits 1893 entstanden Nachdichtungen dreier Gedichte (»Wolken«, »Vorfrühling« und »Regen in der Dämmerung«) durch den jungen Lyriker Fernand Severin, bekannter unter dem Pseudonym Philéas Lebesgue (vgl. SW I Gedichte 1, S. 149, 2–12; die Übersetzungen S. 149, Anm. 1, S. 160, Anm. 5, und S. 174, Anm. 2). Lebesgue scheint die drei Texte nicht publiziert zu haben; ein Abdruck konnte bislang nicht nachgewiesen werden. – Unter dem Titel »Tercets« erschienen 1905 die »Terzinen über Vergänglichkeit« (s. ebd., S. 45; seit Aufnahme in den kleinen Zyklus »Terzinen« lautet der Titel »Über Vergänglichkeit«) in der Zeitschrift »Vers et Prose« (Tome III, Septembre–Octobre–Novembre 1905, S. 116), übersetzt von Henry Vernot.

⁵ Choix de poèmes traduits, précédés de notices bio et bibliographiques et d'un essai sur le lyrisme allemand d'aujourd'hui. Préface par Émile Verhaeren. Paris: Eugène Figuière & C^{ie} 1913 (= Les Grandes Anthologies. Collection internationale publiée sous la direction de Alexandre Mercereau).

Wiener und speziell die Hofmannsthals (»l'un des plus délicats des poètes qui composent le cercle viennois«⁶) nicht zuletzt durch den erkennbaren Einfluß moderner französischer Lyrik deutlich von der anderer deutschsprachiger Dichter (S. 46). »Hugo von Hofmannsthal nous intéresse surtout«, bekennt Guilbeaux, »parce qu'il est l'un des plus illustres exemples de l'influence de la culture française sur l'allemande« (S. 38). Seine Beschreibung der persönlichen Handschrift Hofmannsthals fällt so differenziert aus, daß eine gute Werkkenntnis vorausgesetzt werden darf.

Guilbeaux verdient unser Interesse vor allem wegen seines Engagements als Vermittler – in einer Zeit, als die politisch-atmosphärischen Voraussetzungen hierfür denkbar ungünstig waren und antideutsche Affekte die französische Kulturszene beherrschten (erinnert sei nur an die Propagandatätigkeit eines Maurice Barrès). 1913, als die »Anthologie« erschien, galt der Krieg zwischen Frankreich und Deutschland in Teilen der Öffentlichkeit längst als unvermeidbar. Guilbeaux gehörte zu einer Minderheit von Intellektuellen, die sich gegen den herrschenden Trend mit Nachdruck für die Versöhnung zwischen beiden Ländern einsetzten, in der Überzeugung, daß sie zur Partnerschaft bestimmt und der natürliche Kern eines künftigen vereinigten Europa seien. Mit dieser Haltung stand er Romain Rolland nahe, dem er freundschaftlich verbunden war, auch Persönlichkeiten wie Alexandre Mercereau, Léon Bazalgette und Stefan Zweig, einem Kreis von Intellektuellen und Schriftstellern, die eine auf Verständigung zwischen den Völkern und Kulturen abzielende Position vertraten. Guilbeaux, einer der frühen Europäer des 20. Jahrhunderts, stellte sein Engagement als Publizist ganz in den Dienst dieser kulturpolitischen Aufgabe. Auch seine Übersetzertätigkeit ist nur in diesem Kontext angemessen zu würdigen.

Der Ausbruch des Weltkriegs hatte für den weiteren Lebensweg und das berufliche Schicksal Guilbeaux' schwerwiegende Folgen. Buchstäblich über Nacht löste sich mit den politischen Voraussetzungen seines Engagements auch seine Existenzgrundlage in nichts auf. Im Gegensatz zu zahlreichen Intellektuellen auf beiden Seiten der Schützengräben war er jedoch nicht bereit, seine Überzeugungen nun über Bord zu werfen. Er war und blieb Pazifist und Europäer. Durch Vermittlung Rollands

⁶ Hugo von Hofmannsthal et le cercle des 'Jung-Wiener', a.a.O., S. 36; danach auch die folgenden Zitate.

konnte Guilbeaux im April 1915 als Sekretär der Internationalen Kriegsgefangenenagentur beim Internationalen Komitee vom Roten Kreuz nach Genf gehen. Im Januar 1916 gründete er dort die Zeitschrift »Domain«, die einen strikten Anti-Kriegs-Kurs verfolgte und nicht zuletzt die Kriegspolitik Frankreichs heftig attackierte – nach der Devise, in diesen Zeiten habe jeder vor der eigenen Tür zu kehren. Die Ereignisse führten bei Guilbeaux zu einer politischen Radikalisierung; aus dem sensiblen Literaten und feinsinnigen Übersetzer deutscher Lyrik wurde ein entschiedener Anhänger der Zimmerwalder Linken und ein Vertrauter Lenins, der ebenfalls im Schweizer Exil lebte. Für die Regierung Clemenceau avancierte Guilbeaux zu einem der prominenten Staatsfeinde. In Frankreich und in frankophonen Blättern der Schweiz wurden Pressekampagnen gegen ihn inszeniert. Haltlose Beschuldigungen wurden lanciert; es gab Versuche, ihn zum Schweigen zu bringen; Agenten wurden auf ihn angesetzt. Selbst seine Übersetzertätigkeit machte man ihm nun zum Vorwurf. Anfang 1918 wurde ein Ermittlungsverfahren wegen Hochverrats gegen ihn eingeleitet. Es folgten Hausdurchsuchungen und Inhaftierungen, schließlich seine Ausweisung aus der Schweiz. Im Februar 1919, drei Monate nach dem Waffenstillstand, verurteilte ein Pariser Kriegsgericht ihn wegen Einvernehmens mit dem Feind in Abwesenheit zum Tode. Es gab nun einen »Fall Guilbeaux«, der international viel Aufsehen erregte.⁷

Ein Jahr zuvor waren drei seiner Hofmannsthal-Übertragungen erneut erschienen – in der »Revue d’Autriche«, einer in Wien erscheinenden Zeitschrift in französischer Sprache, deren Aufgabe es war, im Ausland, vor allem in Frankreich, Verständnis für Österreich zu wecken. Die Anregung zur Gründung dieser »Revue«, übrigens auch ihr Titel, stammte von Hofmannsthal. Der befreundete Schriftsteller und Diplomat Paul Zifferer hatte die Anregung aufgegriffen, die Genehmigung und Unterstützung des Außenministeriums erwirkt und die Herausgeberschaft übernommen.⁸ Die erste Nummer erschien am 15. November 1917; Hofmannsthal war mit dem Beitrag »La Vocation de l’Autriche« vertreten (dazu ebd., S. 44–47). Die 6. Nummer vom Fe-

⁷ Hierzu Verf.: Bertolt Brechts »Aufruf für Henri Guilbeaux«. Ein unbekannter Text, ein vergessener Autor und eine denkwürdige »Affäre«. In: *Études Germaniques* 55 (2000), N° 4, S. 737–761.

⁸ Zur Planung und Konzeption der Zeitschrift: BW Zifferer, S. 37–43.

bruar 1918 brachte unter dem Titel »Poésies de M. Hugo de Hofmannsthal, traduites par Henri Guilbeaux« drei der Übertragungen aus Guilbeaux' »Anthologie« von 1913.⁹ Es entbehrt nicht der Logik, daß die Hofmannsthal-Übertragungen des ›Vermittlers‹ Guilbeaux hier verwendet wurden. Wie brisant ein derart harmloser Vorgang unter Kriegsbedingungen sein konnte, wurde spätestens mit der Verurteilung Guilbeaux' deutlich; denn der Abdruck der drei Texte konnte dem Übersetzer nun leicht als Unterstützung der Propaganda des Kriegsgegners ausgelegt werden.

Von seiner Verurteilung erfuhr Guilbeaux in Moskau, wohin er im März 1919 nach seiner Ausweisung aus der Schweiz gegangen war. Während der drei Jahre seines Aufenthalts in Sowjetrußland hatte er wie nur wenige Westeuropäer Gelegenheit, die Realitäten im Lande zu beobachten. Er lernte nahezu alle führenden Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens dieser Jahre kennen. Prägende Erfahrungen machte er im Bereich des Theaters und der bildenden Kunst. Wichtig wurde für ihn der Regisseur Meyerhold, auch Majakowski, Tairow und die Schauspieler des Meyerhold-Theaters. Mit wachsender Skepsis beobachtete er die Entwicklung im Lande, die als ›Bürokratisierung‹ aller Lebensbereiche bezeichnet worden ist, die Intrigen, Fraktionskämpfe und ideologischen Auseinandersetzungen. Guilbeaux war kein Parteimann, kein Funktionär, er bestand auf seiner intellektuellen Unabhängigkeit. Enttäuscht war er vor allem von der sich schon zu Lebzeiten Lenins abzeichnenden, mit dem Namen Stalins verbundenen Entwicklung. Sie war der Hauptgrund dafür, daß er in Moskau nicht heimisch werden konnte. So verließ er im Sommer 1922 das Land und versuchte sich in Berlin als Publizist zu etablieren. Zehn Jahre lebte Guilbeaux, einer der ganz wenigen französischen politischen Exilanten im Deutschland der Weimarer Zeit, in Berlin. Er schrieb Artikel und hielt Vorträge: über das neue Rußland und seine Literatur und Kunst, über Fragen der internationalen Kultur und der Außenpolitik. Er blieb vor allem ein kritischer Beobachter der Entwicklung Sowjetrußlands, wo sich gegen Ende der 20er Jahre Fälle von Repression im Bereich der Kultur häuften. Da er

⁹ S. 141f. Abgedruckt sind die drei Titel »Ballade de la vie extérieure«, »Tercets sur la fragilité« und »Plusieurs, c'est vrai«, die zuerst 1910 im »Mercure de France« erschienen waren (vgl. Anm. 3). Zumindest diese drei Übersetzungen waren Hofmannsthal jedenfalls bekannt.

sich als Agitator der russischen Avantgarde verstand, geriet er zwangsläufig in Konflikt mit der offiziellen russischen Kulturpolitik. Ein zweiter Schwerpunkt seiner publizistischen Tätigkeit in Berlin war sein altes Thema aus der Vorkriegszeit: die Vermittlung zwischen der französischen und der deutschen Kultur.

Es gab in den 20er Jahren wiederholt Versuche, ein Revisionsverfahren im Fall Guilbeaux zu erreichen.¹⁰ Sie blieben lange Zeit ohne Erfolg. Auf die besondere persönliche und politische Situation ist es zurückzuführen, daß die Übersetzertätigkeit Guilbeaux' im Frankreich der Nachkriegszeit nicht die verdiente Aufmerksamkeit fand und schließlich völlig in Vergessenheit geriet. Die Stimmung der öffentlichen Meinung im Lande war ihm nicht günstig; für sie war Guilbeaux nach wie vor der Landesverräter. Erst im Januar 1933 erreichte er seine Rehabilitierung, nachdem sich alle Anschuldigungen gegen ihn als haltlos erwiesen hatten. Die ihm verbleibenden Jahre – Guilbeaux starb 1938 in Paris – widmete er ausschließlich der politisch-publizistischen Arbeit; Übersetzungen entstanden jetzt nicht mehr.

Mitgeteilt wird im folgenden Guilbeaux' bislang übersehene Übertragung von »Der Tod des Tizian«, erschienen im Juli 1911 in der Zeitschrift »La Grande Revue«.¹¹ Ihr lag das dramatische Fragment dieses Titels aus dem Jahre 1901 zugrunde, die bearbeitete Fassung des Bruchstücks von 1892,¹² die Hofmannsthal für einen besonderen Anlaß hergestellt hatte: zur Aufführung anläßlich der Trauerfeier für Arnold Böcklin im Münchner Künstlerhaus am 14. Februar 1901.¹³

Das Bruchstück von 1892, neben »Gestern« (1891) und »Der Tor und der Tod« (1893) eine der charakteristischen lyrisch-dramatischen Arbeiten des jungen Hofmannsthal, war angeregt durch die erste Begegnung

¹⁰ Ende Juli 1924 publizierten Freunde, eine Gruppe unabhängiger französischer Intellektueller, die Schrift »Pour Henri Guilbeaux« (Sonderheft der Zeitschrift »Les Humbles« 9 [Paris 1924], cahiers nos 6–8 [Juin–Juillet–Août]), in der in Einzelbeiträgen die Persönlichkeit Guilbeaux' und seine poetischen und publizistischen Arbeiten gewürdigt wurden.

¹¹ 15 (1911), N° 13, 10 Juillet 1911, S. 5–19.

¹² SW III Dramen 1, S. 37–51, 331–409; S. 221–235, 735–754 (ediert von Klaus-Gerhard Pott).

¹³ Erschienen im März 1901: Der Tod des Tizian. Ein dramatisches Fragment. Leipzig: Insel-Verlag <1901>; unveränderter Nachdruck: 1902 (vgl. SW III Dramen 1, S. 737, 22–30). Diese Ausgabe lag der Übersetzung Guilbeaux' zugrunde.

mit Stefan George im Dezember 1891. Trotz der szenischen Anmerkung »Spielt im Jahre 1576, da Tizian neunundneunzigjährig starb«,¹⁴ die an historisierende Darstellung denken läßt, thematisiert das Stück aktuelle Fragen, die den kaum achtzehnjährigen Hofmannsthal damals bewegten: das Problem künstlerischen Daseins, das Verhältnis von Leben und Kunst, von Künstlertum und Dilettantismus. Während sich das Dasein Tizians vollendet, werden sich seine Schüler der eigenen Unzulänglichkeit bewußt. Der Spielort – »Die Szene ist auf der Terrasse von Tizians Villa, nahe bei Venedig« (ebd.) – ist von symbolischer Bedeutung: angesiedelt zwischen der Wirklichkeit der Stadt, dem Leben, und dem Bereich der Kunst, der Villa Tizians. In diesem Zwischenbereich existieren die Schüler, keinem der beiden Bereiche ganz zugehörig. In der Gestalt des sterbenden Tizian stellen sich Kunst und Leben als problemlose Einheit auf höchstem Niveau dar; seine Schüler jedoch sind unfähig, beides miteinander in Einklang zu bringen. Sie sind ästhetische Existenzen, nicht eigenständig produktiv, vielmehr abhängig von der Kunst des Meisters. Damit hebt die kleine Dichtung den Gegensatz von genialer Kunstproduktion und ästhetisierendem Kunstwollen ins Bewußtsein. Die Abgeschlossenheit ästhetischer Sonderbereiche und der hermetische Schönheitskult erscheinen als fragwürdig.

Das latente Unbehagen an dieser Existenzform, die Spannung zwischen der Hinwendung zur Kunst und der Sehnsucht nach dem rätselhaften Leben, wird in Gianinos Traumerzählung spürbar; dagegen bringt Desiderio in seiner Replik die Verachtung des Ästheten gegenüber dem gemeinen Leben schroff zum Ausdruck.¹⁵ Gianino und Desiderio sind offensichtlich als Abbilder der unterschiedlichen Charaktere Hofmannsthals und Stefan Georges angelegt.¹⁶ Die Begegnung mit George, der damals aus dem Pariser Kreis um Mallarmé kam (die Stilisierung Tizians zum Meister, seiner Schüler zu Jüngern dürfte dem Bild entsprechen, das er Hofmannsthal vom Mallarmé-Kreis vermittelte), war für den jungen Hofmannsthal von großer Bedeutung. Der Dialog zwischen Gianino und Desiderio belegt freilich auch, daß er sich früh der Distanz zu George bewußt war, die in der Folge zu Differenzen und schließlich zum Bruch führte.

¹⁴ SW III Dramen 1, S. 38.

¹⁵ Ebd., S. 45,4–46,8.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 334,10–14.

Welche inhaltlichen Momente waren es, die den kleinen Text aus dem Jahre 1892 – »viel eher ein Dialog in der Manier des Platon aus Athen als ein Theaterstück«,¹⁷ konzipiert ursprünglich als eine Art Vorspiel für »ein viel größeres Ganzes«¹⁸ – ein Jahrzehnt später für den konkreten Zweck als geeignet erscheinen ließen? In den Gesprächen der Tizian-Schüler verschränkten sich von Anfang an Anspielungen auf Bilder Tizians mit solchen auf Motive Arnold Böcklins.¹⁹ Doch nicht nur wegen dieser Anspielungen bot sich das Stück zur Trauerfeier für den Maler besonders an. Entscheidend vielleicht, daß hier – vor dem Hintergrund des Böcklin-Kults der 1890er Jahre – im Sterben dessen, der die Einheit von Kunst und Leben in Vollendung repräsentierte, die Unzulänglichkeit der Nachkommenden deutlich zutage trat. Mit dem Tode Tizians/Böcklins ging das Zeitalter großer Kunst zu Ende: Das war die Botschaft, die das kleine Stück vermittelte. Es war geprägt vom Bewußtsein einer epochalen Krise der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts.

Erforderlich war ein neuer Prolog und die verstärkende Umgestaltung der Schlußpassagen des Bruchstücks. Den Prolog von 1892, Ausdruck der Bewunderung für Georges Kunst,²⁰ ersetzte Hofmannsthal durch Verse der Huldigung, die – gesprochen im Proscenium angesichts einer Büste Böcklins – Schmerz und Trauer über den Verlust, aber auch Trost im Gedanken an das Bleibende zum Ausdruck bringen, das der Künstler hinterließ. Für den neuen Zweck nicht mehr geeignet waren auch die Schlußpassagen: die Beschreibung eines hinter der Szene entstehenden Tizian-Bildes durch drei seiner weiblichen Modelle. »Es bedurfte einer Emotion und eines szenischen Vorganges für den Abschluß«, schrieb Hofmannsthal am 7. Februar 1901. »Auch mußte das Eintreten

¹⁷ Hofmannsthal in einem Brief an Alfred von Berger vom 5. Oktober 1892 (ebd., S. 377, 28f.).

¹⁸ Ebd., S. 386, 31f. – Zur geplanten Fortsetzung ebd., S. 334, 40–335, 18.

¹⁹ Martin Stern hat diese Zusammenschau von Tizian und Böcklin, von Spätrenaissance und Fin de siècle, im »Tod des Tizian« analysiert und den Stellenwert Böcklins im ästhetischen Denken des jungen Hofmannsthal dargestellt: Böcklin – George – Hofmannsthal. Zu Arnold Böcklins 150. Geburtstag am 16. Oktober 1977. In: HB 17/18 (1977), S. 326–333. – Es war bekannt, daß Böcklin seit einem Schlaganfall im Mai 1892 schwer krank war. Dies erklärt, warum Hofmannsthal (vermutlich noch im selben Jahr oder wenig später) szenische Einfälle »eventuell für das Begräbnis Böcklins« (SW III Dramen 1, S. 738, 23) notierte.

²⁰ Vgl. SW III Dramen 1, S. 333, 11–20.

des Todes angedeutet werden«.²¹ Die abschließenden Verse wurden ersetzt durch einen Dialog zwischen Gianino und Lavinia. Gianino zeigt sich vom Grauen angesichts des Todes und der Sterblichkeit des Menschen ergriffen; Lavinia dagegen preist jene, die sich im Bewußtsein der Sterblichkeit dem Leben anvertrauen und das Dasein genießen.

Hofmannsthals Text, vor allem die großen Monologe, auch der neue Prolog mit seiner dicht gefügten, anspielungsreichen poetischen Bildlichkeit, stellte für einen jungen Übersetzer eine Herausforderung ersten Ranges dar. Guilbeaux ging bei der Übertragung von Lyrik konsequent vom Wortsinn und vom Sinn der poetischen Bilder aus und verzichtete bewußt auf eine formale Gestaltung durch Metrum und Reim.²² Nach seiner Auffassung war die primäre Aufgabe des Übersetzers die Vermittlung der poetischen Idee. Die Verluste, die sich im Bereich der Form zwangsläufig ergaben, glaubte er als sekundäre Aspekte von Lyrik in Kauf nehmen zu können. In diesem Punkt berief sich Guilbeaux auf den amerikanischen Theoretiker Ralph Waldo Emerson, der in seinem Essay »The Poet«, den auch Hofmannsthal sehr gründlich gelesen hat, den Zusammenhang von poetischer Idee und metrischer Form folgendermaßen beschrieb:

it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem, – a thought so passionate and alive, that [...] it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in the order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form.²³

²¹ Brief an Benno Becker, der für das Gesamtarrangement der Münchner Aufführung verantwortlich war (ebd., S. 746,29–31). – Zur Aufführung, bei der neben Hofmannsthal die gesamte Münchner Künstlerschaft (übrigens auch Stefan George) anwesend war: ebd., S. 749,1–751,11 und 752,3.

²² Hofmannsthal selbst hatte in den beiden neu verfaßten Textpassagen (Prolog und Schlußteil) durchweg auf Reimbindung verzichtet, die im Bruchstück von 1892 noch vorherrschend war.

²³ Ralph Waldo Emerson: Essays. London 1903, S. 312. – Hofmannsthal, in dessen Nachlaßbibliothek im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M., der Band erhalten ist, hat den Aufsatz mit zahlreichen Anstreichungen und Annotationen versehen. Neben der zitierten Textstelle findet sich das Notat: »starke Conception schafft das Gedicht, die Intention baut sich die Form«. – Aus der These von der genetischen Priorität der poetischen Idee vor ihrer formalen Gestalt glaubte Guilbeaux einen besonderen Anspruch der Übersetzung herleiten zu können; hierzu Verf.: »La traduction ... une excellente pierre de touche«? A.a.O., S. 211f.

Den lyrischen Charakter der Übertragungen Guilbeaux' begründen nicht Metrum und Reim, sondern der poetische Rhythmus, um den sich der Übersetzer erkennbar bemühte – im Falle der hier mitgeteilten Übertragung weitgehend erfolgreich. An Textstellen, an denen die äußerste Verkürzung des poetischen Ausdrucks – auch aus Gründen der Sprachstruktur – im Französischen nicht reproduzierbar war, sind Verse allerdings teilweise in rhythmische Prosa aufgelöst, in einigen Fällen auch in schlichte Prosa.

Der Übersetzer folgte im allgemeinen genau dem Wortlaut seiner Vorlage, dem Erstdruck des dramatischen Fragments vom März 1901.²⁴ Auf einige Mißverständnisse und auf Differenzen zwischen Vorlage und Übertragung, die über die üblichen Freiheiten des Übersetzers hinausgehen, wird in Anmerkungen aufmerksam gemacht.

²⁴ Vgl. Anm. 13. Da der Erstdruck zugleich Textgrundlage der Kritischen Ausgabe ist, kann im folgenden darauf verwiesen werden.

LA MORT DU TITIEN

Fragment dramatique écrit en 1892, représenté au Théâtre d'Art (Künstlerhaus) de Munich le 14 février 1901, comme cérémonie mortuaire à la mémoire de Böcklin.

DRAMATIS PERSONAE

LE PROLOGUE

FILIPPO POMPONIO VECELLIO, dit TITIANELLO, fils du Maître

GIOCONDO

DESIDERIO

GIANINO, âgé de 16 ans et très beau

BATISTA

ANTONIO

PARIS

LAVINIA, une fille du Maître

CASSANDRA

LISA

La scène se passe en 1576, année où le Titien mourut à l'âge de cinquante-neuf ans.

Le rideau – un Gobelin – est baissé. A l'avant-scène le buste de Böcklin sur une colonne; au pied de celle-ci une corbeille emplie de fleurs et de branches fleuries.

LE PROLOGUE *entre à la dernière mesure de la symphonie, des porteurs de flambeaux le suivent.*

LE PROLOGUE *est un jeune homme. Il porte un vêtement de deuil vénitien.*

LE PROLOGUE

Tais-toi, musique, à présent! Cette scène est à moi,
Je veux me lamenter, car j'en ai tout le droit.
La sève de cette jeunesse ancienne coule en moi,
Et lui, de qui la statue me regarde,
Etait pour mon âme un ami si cher!

J'ai un tel besoin de ce bien-là,
Car les ténèbres sont nombreuses en ce temps.
Et tel le cygne – animal qui nage heureux –
Baise et mouille les mains de la Naïade
Dont il prend la nourriture – ainsi dans les heures sombres,
Je m'inclinai vers ses mains
Pour prendre la nourriture de mon âme: les profonds rêves.
Dois-je orner seulement ton image avec des branches et des fleurs?
Tu m'as paré l'image du monde,
Et tu as magnifié si splendidement
La grâce de toutes les branches en fleurs,
Que je me suis jeté ivre sur le sol
Et que j'ai senti, poussant des cris de joie,
La nature étincelante lorsqu'elle laissa tomber sur moi sa draperie!

Ecoute, ami! Je ne veux pas envoyer des hérauts
Criant ton nom aux quatre vents
Comme lorsque les rois meurent:
Un roi laisse à ses héritiers la gloire
Et à une pierre tombale l'éclat de son nom –
Mais toi, tu fus un si grand magicien,
Que, ton apparence s'en allant, je ne sais pas
Tout ce qui ne reste pas de toi ici et là,
Avec une puissance mystérieuse de survie,
Elle vient, cette apparence, au bord, hors du flot de la nuit
L'œil enténébré – ou son oreille poilue
Pour écouter, se dresse, derrière le lierre.

C'est pourquoi

Je ne croirai jamais que je suis seul en quelque lieu
Où sont des arbres et des fleurs, oui même
Où sont des pierres silencieuses et de petits nuages
Sous le ciel; que quelque chose de transparent
Tel qu'Ariel voltige derrière moi.
Car je le sais: un lien secret
T'unissait à mainte créature!

Et la rosée²⁵ du printemps
Te souriait, comme une femme
Regarde en riant celui à qui elle se donne dans la nuit!

Je pensais te pleurer; mais ma bouche
Ne trouve que des mots ivres et joyeux.
C'est pourquoi il convient que je ne reste pas ici plus longtemps.
Je veux seulement frapper le sol trois fois de mon bâton
Et emplir cette tente de visions.
Je les chargerai du poids de la tristesse
Pour qu'elles s'en aillent chancelantes,
Afin que chacun puisse pleurer et sentir
Quelle grande mélancolie est ajoutée
A tous nos gestes.

Vous allez être témoins
De l'image des heures, angoissantes et sombres.
Ecoutez à présent la gloire tant regrettée
Du grand Maître, que va vous dire une bouche enténébrée.

LE PROLOGUE *s'en va, les porte-flambeaux le suivent.*

L'avant-scène est plongée dans l'obscurité. La symphonie réapparaît. Le buste disparaît.

On entend le triple coup de bâton. Le rideau se devise et découvre la scène.

La scène représente la terrasse de la villa du Titien, près de Venise. En arrière, la terrasse est terminée par une rampe de pierre ajourée, au-dessus de laquelle on voit dans le lointain les sommets de pins et de peupliers. En arrière et à gauche, un escalier que l'on ne voit pas mène au jardin. Le haut de l'escalier est indiqué sur la terrasse par deux vases de marbre. Le côté gauche de la terrasse tombe à pic sur le jardin. Du lierre et des roses y grimpent, formant avec le haut bosquet et les branches tombantes du jardin un fourré impénétrable.

²⁵ In der Vorlage steht hier »des Frühlings Au« (SW III Dramen 1, S. 224, 18), nicht »Tau«.

A droite, des marches en forme d'éventail, sur le coin de derrière, conduisent à une galerie ouverte et à la porte de la maison que ferme un rideau. Le mur de la maison est garni de rosiers et de vignes et orné de bustes. Aux appuis de fenêtre, des vases d'où retombent des plantes grimpantes.

Midi de fin de printemps. Sur les coussins et les tapis recouvrant les marches qui entourent la rampe, DESIDERIO, ANTONIO, BATISTA et PARIS sont couchés. Tous sont silencieux. Le vent remue légèrement le store de la porte. Une pause. TITIANELLO et GIANINO viennent par la porte à droite. DESIDERIO, ANTONIO, BATISTA et PARIS s'avancent, soucieux, vers eux et les pressent de questions. Après un petit moment:

PARIS
Pas bien?

GIANINO, *d'une voix étranglée*
Très mal.
A Titianello qui fond en larmes.
Mon pauvre, mon cher Pippo!

BATISTA
Il dort?

GIANINO
Non. Il est éveillé et délire.
Il a demandé son cheval.

ANTONIO
On ne peut pas le lui donner seul, n'est-ce pas, non?

GIANINO
Si, dit le médecin. Ne le tourmentons pas
Et remettons-lui ce qu'il veut.

TITIANELLO, *éclatant*
C'est donc aujourd'hui ou demain la fin?

GIANINO

Il ne peut plus, dit-il, nous dissimuler plus longtemps ...

PARIS

Mourir! Non, le Maître ne peut pas mourir!

Le médecin ment, il ne sait pas ce qu'il dit.

DESIDERIO

Le Titien mourir! Lui qui crée la vie?

Qui donc alors aurait le droit et la force de vivre?

BATISTA

Mais il ne sait pas lui-même comment il se trouve?

TITIANELLO

Fiévreusement, il peint son nouveau tableau,

En hâte, essoufflé, d'une manière inquiétante.

Les jeunes filles sont près de lui et doivent ainsi demeurer,²⁶

Mais il nous a ordonné d'aller hors de la chambre.

ANTONIO

Peut-il donc peindre, en a-t-il donc la force?

TITIANELLO

Avec une passion incompréhensible

Que jamais je ne lui ai vue lorsqu'il peignait,

Pressé par une torturante violence ...

UN PAGE *vient de la direction de la porte à droite, suivi d'un domestique. Frayeur générale.*

TITIANELLO, GIANINO, PARIS

Qu'y a-t-il?

²⁶ »Die Mädchen ... müssen stehn«, heißt es bei Hofmannsthal (ebd., S. 226, 14); gemeint ist »Modell stehen«, nicht »stehen« im Sinne von »verweilen«.

LE PAGE Rien, rien. Le Maître a commandé
Qu'on lui apporte les tableaux du pavillon.

TITIANELLO
Que veut-il donc en faire?

LE PAGE Il doit les voir, dit-il ...
»Comparer avec la nouvelle toile qu'il peint
Les anciennes, les misérables, les pâles ...
Des choses très obscures lui sont devenues claires,
Une nouvelle intelligence lui est venue
A lui qui jusqu'ici n'était qu'un fichu bousilleur ...«
Faut-il satisfaire son désir?

TITIANELLO Allez, dépêchez-vous!
Chaque pulsation que vous arrêtez lui est une torture.

Pendant ce temps, les domestiques ont fait apparition sur la scène. De l'escalier, le page leur fait signe.²⁷ TITIANELLO monte sur la pointe des pieds et, doucement, il soulève le rideau.²⁸ Les autres vont et viennent agités.

ANTONIO, à mi-voix
Combien terrible, la fin! Oh! combien indicible ...
Le divin, le Maître, plaintif, balbutiant ...

TITIANELLO, *revenant*
De nouveau, tout est calme et un rayon reluit
De sa pâleur. Il peint et peint.
Une bonne lueur est dans ses yeux,
Comme toujours, il bavarde avec les jeunes filles.

²⁷ Die Szenenanweisung der Vorlage: »An der Treppe holt sie der Page ein.« (Ebd., S. 227, 5f.)

²⁸ »TITIANELLO geht auf den Fussspitzen, leise den Vorhang aufhebend, hinein«, lautet die Anweisung vollständig (ebd., S. 227, 6f.).

Asseyons-nous encore sur les marches
Et espérons ... jusqu'à ce que cela s'aggrave encore ...

BATISTA, *à part*
 Pire ... puis le pire enfin ... non,²⁹
 Le mort, le sourd, l'aride au-delà ...
 Aujourd'hui cela nous paraît encore inconcevable ...
 Et pourtant, ce sera demain.

GIANINO Je suis si fatigué!

TITIANELLO, *souriant*
Le pauvre a veillé toute la nuit!

TITIANELLO Oh! je l'ai bien vu,
D'abord, ton haleine calme était si proche de la mienne,
Puis tu t'es levé et t'es assis sur les marches ...

GIANINO
C'était lorsque j'allais, à travers la nuit bleue,
Comme un appel mystérieux,

Hugo von Hofmannsthal: »La Mort du Titien« 23

Rien ne dormait dans la nature.
 Respirant profondément et les lèvres humides,
 Elle reposait, écoutant, épiant,
 Dans les épaisses ténèbres la trace de choses secrètes.
 Ruisselant, goutte à goutte, apparut le scintillement des étoiles
 Par la campagne douce qui veillait.
 Et les fruits au sang lourd paraissaient tout gonflés
 Dans la lune jaune et sa splendeur totale,
 Et toutes les sources brillaient sous son fluide.
 Et de graves harmonies s'éveillèrent.
 Et là où les ombres des nuages glissaient hâtivement
 Il y avait un bruit de pas nu et souple ...
 Doucement, je me levai – j'étais serré contre toi –
Il se lève, tout en racontant, et s'incline vers TITIANELLO.
 Alors, à travers la nuit, un doux son s'éleva,
 Comme si l'on entendait la douce plainte de la flûte
 Que balance dans sa main le faune rêveur
 Debout dans le noir laurier,
 Sur une couche de violettes.
 Je le vis briller, silencieux et marmoréen;
 Et autour de lui dans le bleu argenté, dans la moiteur
 Où les grenades ouvertes se balançaient
 Je vis nettement beaucoup d'abeilles voler
 Et beaucoup plonger dans le rouge et butiner,
 Ivres du parfum nocturne et du suc mûr.
 Comme la légère respiration des ténèbres
 Me transmettait le parfum du jardin,
 Il me sembla que flottait sur moi
 Comme une draperie, souple et ondulante,
 Et que me touchait une main chaude.
 Dans les rais blancs et soyeux de la lune,
 Des moucherons dansaient follement en masse compacte,
 Et il y avait sur l'étang une molle clarté
 Qui barbotait dans l'eau, étincelante.
 Aujourd'hui, je ne sais plus s'il y avait des cygnes,
 Ou des corps blancs de naïades se baignant,

Et comme un doux parfum de cheveux de femmes
Se mêlait à celui de l'aloès ...
Je confonds tout ce qui était là
En une si colossale et puissante magnificence
Que l'âme demeure silencieuse et la parole sans âme.

ANTONIO

Il est digne d'envie, celui qui peut vivre cela encore
Et tisse de pareilles choses dans les ténèbres!

GIANINO

Mi-rêvant, j'étais allé jusqu'à l'endroit
Où l'on voit la ville immobile
Murmurante et serrée dans l'habit magnifique
Que lui fait la lune lorsqu'elle dort.
Son murmure parfois plane dans le vent nocturne
Si mystérieux, effaçant toute plainte,
Oppressé si étrangement et si séduisant.
Je l'ai entendu souvent – pourtant je ne pensais jamais ...
Lorsque tout à coup j'ai eu ce sentiment complexe:
Je perçus dans son lourd silence de pierre,
Entraîné par le bleu torrent de la nuit,
Le cortège sauvage et rouge des bacchantes,
Je vis brûler le phosphore par-dessus les toits
Et le reflet flottant des choses secrètes,
Et je ressentis surprise et vertige:
La ville dort; mais l'ivresse, la souffrance,
La haine, l'esprit, le sang veillent – la vie veille.
La vie, l'élément vivant, l'élément tout puissant –
On peut l'avoir et cependant oublier ...
Il s'arrête un instant.
Et tout cela m'a si fatigué:
C'était trop en une seule nuit.

DESIDERIO, *appuyé sur la rampe*, à GIANINO

Vois-tu la ville, comme elle est calme, à présent?

Enveloppée de vapeur et de l'ardeur dorée du soir,
 Et du jaune clair rosé et gris clair,³⁰
 Dans une beauté attirante et une pureté humide et rayonnante,
 Seules dans ces vapeurs mystérieuses,
 Demeurent la laideur et la vulgarité,
 Et près des animaux, habitent les fous.
 Et ce que l'éloignement doucement cèle
 Est terne et dégoûtant et insipide et plein
 D'êtres qui ne connaissent pas la beauté
 Et qui pour parler de leur monde se servent de nos paroles.
 Car notre volupté ou notre souffrance
 Avec les leurs n'a que le terme de commun ...
 Et lorsque nous sommes plongés dans un profond sommeil,
 Ce sommeil n'est pas identique au leur:
 Là dorment les fleurs pourpres et le serpent d'or,
 Là dort la montagne où les Titans donnent leurs coups de marteau ...
 Mais eux ils dorment pareils aux huîtres.

ANTONIO, *à moitié levé*

C'est pourquoi elles sont hautes et élancées les grilles
 Entourant le jardin
 Que le Maître a fait édifier;
 C'est pourquoi par les exubérants branchages fleuris
 On soupçonne le dehors plutôt qu'on ne le voit.

PARIS, *de même*

Voilà l'enseignement des chemins entortillés.

BATISTA, *de même*

C'est le grand art du fond
 Et le secret des lumières indécises.

TITIANELLO, *les yeux fermés*

Cela rend si beaux les sons presque évanouis,

³⁰ Der folgende Vers Hofmannsthals (»Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau«, ebd., S. 230,3) fehlt in der Übertragung.

Si beaux les mots obscurs des poètes défunts
Et toutes choses auxquelles nous renonçons.

<PARIS>

C'est le charme des jours passés
Et la source de l'infinie beauté,
Car nous étouffons là où nous sommes familiarisés.

Tous restent silencieux. Une pause.

TITIANELLO *verse les larmes.*

GIANINO, *cajoleur*

Tu ne dois pas ainsi rester inconsolable,
Tu ne dois pas penser toujours à l'unique chose.

TITIANELLO, *souriant tristement*

Comme si le malheur n'était donc autre chose
Que cette obligation éternelle d'y penser,
Jusqu'à ce qu'enfin ce soit incolore et vide ...
Aussi laisse-moi m'agiter dans ces seules pensées.
J'ai ôté pour longtemps l'habit multicolore
Des voluptés et des souffrances
Que la confiance a tissé autour ...
Simplement j'ai déjà désappris de sentir.

Une pause.

GIANINO *est incliné de côté sur les marches, la tête appuyée sur les bras, assoupi.*

PARIS

Où donc est Giocondo?

TITIANELLO

Bien avant le matin

– Vous dormiez encore – doucement, il se coula par la porte,
Avec, sur son front pâle, le baiser des soucis de l'amour
Et sur les lèvres les mots jaloux ...

Des pages portent sur la scène deux tableaux (la »Vénus aux Fleurs« et la »Grande Bacchanale«). Les disciples se lèvent et, tout le temps que dure ce transport, demeurent debout, la tête inclinée et la toque à la main.

Après une pause (tous sont debout):

DESIDERIO

Qui vivra après cet artiste, ce créateur
Au cerveau magnifique, ce maître de toutes choses
Et simple et sage comme un enfant?

ANTONIO

Quel est celui qui croit à son initiation?

BATISTA

Quel est celui qui ne craindra pas sa science?

PARIS

Et qui donc nous dira si nous sommes artistes?

TITIANELLO

Il a vivifié la forêt immobile;
Là où les bruns étangs reposent, murmurant,
Où les vrilles de lierre rampent autour des hêtres,
Il a créé des dieux dans le néant;
Le satyre qui joue la syrinx
Jusqu'à ce que toutes choses se résolvent en désir
Et que les pâtres s'unissent aux bergères ...

BATISTA

Il a donné un sens aux nuages
Qui là-haut planent chimériques:
A tout ce qui s'étend, pâle et mystérieux,
Il a communiqué de doux désirs.
Les flots noirs puissants, ourlés d'or,
Les flots gris et ronds qui se contractent en souriant,
Et ceux d'argent rosé qui s'étirent le soir,

Grâce à lui ils ont une âme, ils ont un sens.
Des écueils nus, blêmes,
Des flots verts bouillonnant en écumes blanches,
Des noires collines aux rêves immobiles
Et des chênes en deuil, atteints par la foudre,
Il a fait quelque chose d'humain que nous comprenons,
Et il nous a enseigné à voir l'esprit de la nuit.

PARIS

Il nous a éveillés de la demi-nuit,
Il a clarifié et enrichi nos âmes,
Il nous a appris à jouir de chaque jour qui s'écoule
Et des flots ainsi que d'un spectacle;
A comprendre la beauté de toutes les formes
Et à prendre soin de notre propre vie.
Les femmes et les fleurs et les flots,
Et la soie et l'or et le rayon des pierres multicolores
Et le haut pont et la vallée au printemps
Et les blondes nymphes dans les flots cristallins,
Et les choses auxquelles chacun aime seulement à rêver,
Et la magnificence qui nous environne
Ont été douées de sa grande beauté
Depuis qu'elles ont été traversées par son âme.

ANTONIO

Ce qu'est pour la svelte beauté une danse en rond
Ce qu'est la lueur des flambeaux pour un cercle de masques bariolés,
Ce qu'est pour l'âme qui se recueille et sommeille
La musique qui fluctue et la berce de ses rythmes,
Et ce qu'est le miroir pour une jeune femme
Et pour la fleur le soleil clair et tiède:
C'est un œil, un élément plein d'harmonie
Où se reconnaît la beauté elle-même
Qui a trouvé la nature dans un rayon de son essence.
»Eveille-nous, fais de nous une bacchanale!«
Criait tout ce qui vit, qui le désirait avec ferveur
S'étendant silencieux sous son regard.

Tandis que parle ANTONIO les trois jeunes filles sont venues doucement de la direction de la porte. Elles demeurent debout et attentives. Seul, TITIANELLO, à l'écart, un peu à droite³¹, paraît les remarquer. LAVINIA a les cheveux blonds, sous un filet doré et porte un riche vêtement de patricienne de Venise. CASSANDRA et LISA, qui ont de 17 à 19 ans, portent chacune un habit simple, fait d'une étoffe blanche, collante et flottante. Autour du haut de leurs bras nus, une manière de cercle doré. Leurs sandales sont nouées au moyen de cordons d'or. Les cheveux de CASSANDRA sont couleur blond-cendrée, les cheveux noirs de LISA sont ornés d'un bouton de rose jaune. En elles il y a quelque chose d'enfantin, de même qu'en GIANINO quelque chose de virginal. Un page vient derrière elles, portant une cruche à vin en argent et ouvragée et une coupe.

ANTONIO

Qu'ils nous soient gracieux les arbres lointains
Là-bas, rêveurs dans le vent du soir.

PARIS

Et que nous percevions la beauté dans le vol
De la blanche voile, là, dans le port bleuâtre ...

TITIANELLO, aux jeunes filles, après les avoir saluées en s'inclinant légèrement. Tous les autres se tournent.

Que nous goûtions, ainsi que la musique et un bonheur
Le parfum et la lumière de vos cheveux,
Et l'ivoire mat de vos corps,
Et les ceintures d'or qui mollement vous entourent –
Ainsi il nous a enseigné à voir ces choses ...

Amèrement:

Et là-bas on ne le comprendra jamais!

DESIDERIO, *aux jeunes filles*

Est-il seul? Quelqu'un ne doit-il pas aller vers lui?

³¹ In der Vorlage: »der zerstreut und teilnahmslos etwas abseits rechts steht« (ebd., S. 233, 15f.).

LAVINIA

Non. Restez tous ici. Il ne veut voir personne.

TITIANELLO

Oh, que doucement la mort s'incline vers lui
Dans cette belle ivresse et ce silence!

Tous se taisent.

GIANINO, éveillé, s'est levé pendant ces dernières paroles. Il est à présent très pâle.
Il regarde soucieux chacun des personnages.

Tous se taisent.

GIANINO fait un pas vers TITIANELLO. Puis, il s'arrête en tressaillant. Il se laisse choir tout à coup devant LAVINIA, seule et debout. Il presse la tête contre les genoux de LAVINIA.

GIANINO

La mort! Lavinia, je suis saisi d'épouvante!
Je n'ai jamais été aussi près d'elle. Jamais,
Jamais plus je ne pourrai oublier que nous mourons!
A présent, je serai toujours silencieux
Là où les hommes rient; et, le regard stupide,
Je penserai que tous, nous devons mourir.
J'ai vu ceci un jour: ils portaient en chantant
Quelqu'un qui allait mourir.
Il chancelait et je vis tous les gens,
Je vis les arbres qui, dans le vent léger,
Balançaient leurs douces branches ombrageantes.
Lavinia, nous prendrons ce chemin!

Lavinia, je n'ai dormi que peu de temps
Là, sur ces marches, et le premier mot
Quand je levai les yeux – fut la mort!

Frissonnant:

De l'air se penchent de telles ténèbres!

LAVINIA *est debout, le regard levé vers le ciel clair. Elle effleure de la main les cheveux de GIANINO.*

LAVINIA

Je ne vois point de ténèbres. Je vois un papillon
Qui fend l'air. Là s'allume une étoile
Et ici un vieil homme va se reposer.
Son dernier pas ne traîne pas la lassitude,
Mais il la fait sentir.

Tandis qu'elle parle et qu'elle tourne le dos à la porte, une main invisible a tiré sans bruit et promptement le rideau sur le côté.

Tous, TITIANELLO *devant, gravissent les marches, sans dire mot, retenant leur haleine.*

LAVINIA, *continuant à parler tranquillement*

Salue la vie!

Salut à qui, pris dans les rêts de l'existence
Ne cherche pas à subtiliser et respire intensément,
Abandonne au courant magnifique son corps libre
Et vers les belles rives porte ...

Elle s'arrête soudain et regarde autour d'elle. Elle comprend ce qui est arrivé et suit les autres.

GIANINO, *encore sur ces genoux, plein d'émoi*

Fin! ...

Il se lève et suit les autres. – Le rideau tombe.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Adapté de l'allemand par HENRI GUILBEAUX.