

## Schattenland des ungelebten Lebens Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal

Im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals folgen die dramatischen Revenants einander dicht auf dem Fuße. Totentänze, Moralitäten, Lehrgedichte, platonische Dialoge – Formen vorbürgerlicher Theaterkunst, mit dem Odium des Undramatischen sämtlich behaftet, wagen sich nach langem Schweigen wieder auf die Bühne. Wiederbelebt gehen sie aus dem dramatischen Laboratorium eines frühreifen Alchimisten hervor und fordern flüchtige Aufmerksamkeit dort, wo der feste hölzerne Halt des großen Dramas zu schwanken begann. In der Reihe der poetischen Wiedergänger ist dem »Prolog«, oder, in unscharfer Trennung von diesem, dem »Vorspiel« ein nicht geringer Platz angewiesen. Eigenen und fremden Stücken setzt Hofmannsthal einleitende, einstimmende Verse voran, Prologe und Vorspiele erweisen sich als irreduzible Bestandteile seiner Dramatik. So ist das Fragment »Der Tod des Tizian«, so sind »Der Tor und der Tod«, »Die Frau am Fenster« mit einem poetischen Vorspann ausgestattet, so wird Schnitzlers »Anatol« eine sanfte Ouverture vorangestellt, so werden Pagen, Studenten und Dramaturgen mit einer Rede an das Publikum beauftragt und die Aufführungen griechischer Tragiker und Komödiendichter mit einem prologischen Kommentar versehen. Die verschiedensten Kunstgriffe dramatischer Einstimmung und Vorbereitung sind aufgeboten, um den Zuschauer an die »Antigone«, die »Alkestis« und die »Lysistrate« heranzuführen, und noch das dreiaktige Drama »Ödipus und die Sphinx« erweist sich bei genauerer Prüfung als Vorspiel des Sophokleischen »Ödipus Rex«<sup>1</sup>. Nicht zufällig zudem, daß Hofmannsthal 1908 einen Band gesammelter Vorspiele im Insel-Verlag zur Publikation

<sup>1</sup> Explizit spricht Hofmannsthal in einem Brief an Richard Beer-Hofmann (21.9.1904) den prologischen Status von »Ödipus und die Sphinx« an: »Es wird ein sehr kurzes Stück in drei Aufzügen, ein hymnenartiges lyrisches Drama... ein Vorspiel zum Oidipus rex des Sophokles« (BW Beer-Hofmann, S. 124). In der chronologischen Aufrollung der Vorgeschichte steht sie dem von Hofmannsthal 1905 ins Deutsche übertragenen »König Ödipus« von Sophokles voran.

bringt und auch von dieser Seite her die von ihm sichtlich bevorzugte Gattung über das bloß Gelegentliche hinausführt.<sup>2</sup>

Die Fülle der Beispiele mag indessen darüber hinwegtäuschen, daß sich Hofmannsthal um die Wiederbelebung einer Form bemühte, deren Dispositionen dem sogenannten »modernen Dichter« des neunzehnten Jahrhunderts in keiner Weise mehr einleuchten konnten. In jeder seiner Spielarten unterläuft der Prolog die zeitgenössischen Anforderungen an die ideale dramatische Form. Dabei ist es besonders die Euripideische Variante, die harter Kritik verfällt. Noch in Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« kann das sie kennzeichnende Verfahren: das Unding der Vorwegnahme, mit keiner Verteidigung rechnen:

Daß eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stückes erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Laufe des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter als ein mutwilliges und nicht zu verzeihendes Verzeitleisten auf den Effekt der Spannung bezeichnen.<sup>3</sup>

Aber auch jene Prologe, die dem Publikum nichts verraten, die nur die spielerische Vorhut dramatischer Ereignisse darstellen und in Shakespearescher Manier den Genius loci beschwören, können auf Würdigung nicht mehr rechnen. Zum »Festgruß« herabgekommen, gehören sie zum zeremoniösen Bestand großbürgerlicher Festveranstaltungen und bringen in prologischer Rede den Ehrengästen, den Mäzenen und den Damen gereimte Huldigungen dar. Als rhetorische Zweckform verrufen, allenfalls als »dichterische Laune« verziehen, ist der Prolog aus dem Weihenkreis hoher dramatischer Kunst verwiesen.<sup>4</sup> Die Stärke des deutschen Theaters wird vielmehr daran gemessen, daß sie auf prologische Hilfsmittel verzichten dürfe und ihre Stücke bei sicherer Beherrschung des expositorischen Handwerks mit dem ersten Akt beginnen lasse. »Die deutsche Bühne hat, seit es ihr nicht mehr nötig ist, Ruhe und

<sup>2</sup> Vgl. Hugo v. Hofmannsthal, Vorspiele. Leipzig 1908. In diesem Band sind das »Vorspiel zur Antigone des Sophokles« (1900), das »Vorspiel für ein Puppentheater« (1906) und der »Prolog zur Lysistrata des Aristophanes« (1908) zusammengefaßt.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus. In: Ders., Werke I. Hg. von Karl Schlechta. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1980, S. 7–135, S. 73.

<sup>4</sup> Vgl. Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. Hg. von Klaus Jeziorkowski. Stuttgart 1983, S. 106 ff.

Aufmerksamkeit zu erbitten, diesen Prolog zweckmäßig aufgegeben«<sup>5</sup>, heißt es in Gustav Freytags »Die Technik des Dramas«. So verleugnet das Publikum die preußische Schule auch im Theater nicht. Es zeigt sich einer straff und dynamisch organisierten Exposition disziplinar gewachsen. Ruhe und Ordnung können einkehren, ohne daß sie durch prologische Koketterie erpreßt und erschmeichelt würden. Die von dramatischer Bewegung erfüllte Einleitung sei, so Freytag, wieder an die rechte Stelle getreten. Sie bewährt sich nicht nur als verlässliche Ordnungsmacht, sie fügt sich darüber hinaus organisch in den Bau des Ganzen. Gegen den Prolog wendet sich damit jenes artistische Kriterium, das der nachgoetheschen Ästhetik des 19. Jahrhunderts als *conditio sine qua non* jeglichen Kunstcharakters gilt: die Forderung nach organischer, harmonischer Fügung, nach den mählichen Übergängen des Wachsens, nach in sich geschlossenen Gebilden und fugenloser Entwicklung, die allein die Simulation natürlicher Morphogenese als Prinzipium künstlerischen Gestaltens anerkennt. Daß aber ein Teil vom Ganzen gesondert sei – »durch starken Einschnitt« abgegrenzt, wie es bei Freytag heißt – wird durch keine verfügbare Gattungsnorm entschuldigt. Prologe gelten nunmehr als dramatische Notlösung und sind allemal der Bequemlichkeit bzw. der Unfähigkeit eines Autors zuzuschreiben, der das, was ihm in die Exposition einzuarbeiten nicht gelinge, in prologischer Zusammendrängung voranstellen müsse.<sup>6</sup>

Daß sich andererseits Hofmannsthal einige Jahrzehnte später besonders jenen »Zuständen« vor dem Eintritt der »bewegenden Kraft« widmete<sup>7</sup>, läßt sich nun mit Freytagscher Zünftigkeit weder erklären noch verwerfen. Die »bewegende und steigernde Kraft«, das Drängen und Treiben, das die Garantiemacht dramatischen Geschehens in Freytags Handbuch darstellt, ist sichtlich ermattet, die eskalierenden Erregungskurven der Fünfaktigkeit jenen nervösen Erregungen gewichen, die in einem viel diffuseren, pointillistischen Diagramm zu veranschaulichen wären. Inzwischen haben andere Formen dramatischer Verknüpfung platzgegriffen. Wie sich bereits an Hofmannsthals Erstling »Gestern« von 1891 zeigt, entwickeln sich die Kohäsionskräfte der einzelnen Teile nicht mehr in gesteigertem enggeführten Spiel und

<sup>5</sup> Gustav Freytag, Die Technik des Dramas (Anm. 4), S. 106.

<sup>6</sup> Ebd. S. 107.

<sup>7</sup> Ebd. S. 107.

Gegenspiel. Keines seiner Dramen, weder die kleinen dramatischen Formen des Frühwerks, noch die großen der Tragödie und des Lustspiels, werden von den sogenannten »bewegenden Kräften« einer Handlung zusammengehalten. Das Moment illusionistischer Spannung und Zuspitzung, dem die Autoren des bürgerlichen Theaters verpflichtet sind, sieht sich in Zweifel gezogen. In dem Maße, in dem das obligate Bild der auf- und niedersteigenden Erregungskurve des Akt-Theaters verblaßt, rückt auch der Prolog, der Widerpart dramatischer Spannung, wieder ins Formgedächtnis der Autoren. Das Bei- oder Vorgeordnete, das Propädeutische und Propyläische, trägt auf nicht unerhebliche Weise zu jener Neubestimmung bei, die die ästhetische Moderne auch vom Drama verlangt. Daß Hofmannsthals prologische Anstrengungen nicht Zitate aus dem historistischen Fundus sind, daß er vielmehr die traditionellen Paradigmen des Prologs entscheidend für eben jene Revision dramatischer Qualitäten einsetzte, möge im Folgenden deutlich werden.<sup>8</sup> – Aus den zahlreichen Beispielen scheinen besonders der Vorspann des »Tod des Tizian« und das »Vorspiel zur Antigone« von 1900 geeignet, sowohl die Entwicklung des Genres bei Hofmannsthal zu erhellen als auch jene perspektivische Umwertung nachzuweisen, die das prologische Medium am dramatischen Geschehen und seinem Status vornimmt.

\*

Der Prolog, der dem »Tod des Tizian« von 1892 voransteht, spricht in personifizierter Form zum Publikum. »Prolog« bezeichnet hier nicht nur die einleitende Rede, sondern auch den Pagen, dem sie in den Mund gelegt ist. Dieser indessen bleibt seinem alten Namen vieles schuldig. Als allegorischer Abgesandter einer verjährten Form versieht er sein Amt mit allenfalls moderater Sorgfalt. Zwar erweist er sich mit seinen rosa Seidenstrümpfen und mattgelben Schuhen der prologischen Höflichkeit als durchaus kundig. Zwar spielt er, wie es sich ziemt, den Mittler zwischen dem Dichter und dem Publikum. Doch vernachlässigt er die

<sup>8</sup> Die theoretische Grundlage dieser Studie bildet Peter Szondi's »Theorie des modernen Dramas«, dessen Kategorien auch für eine so marginale Form wie den Prolog fruchtbar zu machen sind. Szondi's Thesen über die Zerstörung der aristotelischen Paradigmata im Zuge der literarischen Moderne sind in der Folge gegenwärtig zu halten. Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt 1963.



ihm von altersher zugewiesenen Pflichten der Vorankündigung, der Vorausdeutung und Informationsvermittlung, die dem Zuschauer den Einstieg ins Geschehen erleichtern sollen. Inhaltliche Hinweise erwartet man von ihm vergebens. Was immer der Page zu sagen weiß, dient der raffinierten Entrückung dessen, was doch durch den Prolog in greifbare und verständliche Nähe zu bringen wäre: des angesagten Stückes. Weit davon entfernt, den Tambour zu mimen, verweist er das angesagte Drama weg von der Bühne zurück auf das Papier. »Das Stück hab ich gelesen« – sagt er eingangs, als *Leser* tritt er vor die Rampe. Musset zitierend<sup>9</sup>, spricht er vom intimen Theater der Lektüre, vom Papiertheater, das den Zuschauer zwar mit uneingeschränkter Vorstellungsmacht ausstattet, das jedoch außerhalb der öffentlichen theatralischen Institutionen, in den Lehnstühlen und an den Schreibtischen, d.h. in privatem Rahmen genossen wird. Zudem ist es eine *beiläufige* Lektüre, die den Pagen in Kenntnis des »Tod des Tizian« setzt. Wie nebenher berichtet er vom gelesenen Stück. Seine tändelnden Verse wissen nichts von intensiven Leseerlebnissen, den Inhalt des Gelesenen berühren sie mit keinem Wort. Mit dem angesagten Stück befassen sie sich nur insofern, als es die größte Lust des Pagen befriedigt: die an seinen Spiegelbildern. Statt ins Stück hinüberzuleiten, seinem Anfang vorauszuweichen, seine Voraussetzungen zu klären, versinkt der späte Gattungssprecher in der Betrachtung der eigenen Gestalt. Das kleine Amt der Überleitung vernachlässigend, gibt er sich einem kontemplativen Narzißmus, einer zeremoniösen Selbstversunkenheit hin. Verdoppelung und Spiegelung sind das Strukturgesetz seiner Rede. Schon nach wenigen Versen zeichnet sich ab, daß ihn allein der Stern der Ähnlichkeit leitet. Ob er das Haus durchquert, ein Kunstwerk betrachtet, eine Freundschaft pflegt oder eine Lektüre – alles (und damit auch das folgende Stück) soll ihm sein eigenes Bild entgegenhalten.

Das erste narzißtische Ritardando erfährt der prologische Gang im Porträt jenes frühverstorbenen Infanten, der den Pagen aus Gründen der Ähnlichkeit zum trägen Gestus der Imitation verführt. »(Ich) bleib dort immer stehn / Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an / Und lächle trüb: denn so ist er gemalt: / Traurig und lächelnd und mit einem

<sup>9</sup> Vgl. die Eingangsverse des Prologs in Alfred de Mussets »Les marrons du feu«, wo es heißt: »La pièce, à parler franc, est digne de Molière; / Qui le pourrait nier? Mon groom et ma portière, / Qui l'ont lue en entier, en ont été contents.« (Vgl. SW III Dramen I, S. 389).

Dolch...«<sup>10</sup> – Hiermit eröffnet sich die für den zögernden Fortgang des Prologs charakteristische Reihe gespiegelter Spiegelbilder, jenes vielfache Vexierspiel von Bild und Abbild, das einzig der imaginären Selbstbeziehung des Pagen gewidmet ist und den Beginn des eigentlichen Stückes bis ins Unendliche aufschiebt. Ein selbstverliebter Prolog ist eine dramaturgische Katastrophe.

Denn nach dem Infanten erweist sich auch der Dichter des tizianischen Einakters als ein Ähnlicher des Pagen<sup>11</sup>: »o mein Zwillingsbruder«, sagt der Poet zum Pagen, dessen Züge ihm den eigenen verwandt scheinen. Sein Stück, den »Tod des Tizian«, überreicht er ihm um dieser Ähnlichkeit willen. Wie einen Spiegel hält er es dem Knaben entgegen, dem es dann auch gefällt, »weils ähnlich ist wie er«. So ist die Brücke zwischen Prolog und Stück aus einer Kette von oszillierenden Ähnlichkeiten gefertigt. Sie allein erweist sich als eine tragfähige Syntax der dramatischen Elemente. Allein im Zeichen der Ähnlichkeit kann sich der Prolog dem »Tod des Tizian« zuwenden, ohne seinen narzißtischen Blick aufs Spiel zu setzen. Indem er über das Stück spricht, spricht er über sich selbst.

Dem Spiegelmotiv gesellt sich jedoch ein weiteres, verschwistertes hinzu. Es ist die dem trägen Narziß vertraute Klage über das ungelebte, das bloß antizipierte Leben. Allein im Element des Ähnlichen zuhause, sieht der Page das Fremde, das nicht er selbst ist, in die Farben der Versäumnis, »der großen fragenden Sehnsucht« gekleidet und seiner Reichweite ferngelegen. Obstinat durchsetzt die Beschwörung des Ungelebten seine Rede an das Publikum, und wiederum ist es kein Zufall,

<sup>10</sup> SW III Dramen 1, S. 39.

<sup>11</sup> Die Zwillingsbruderschaft zwischen Prolog und Dichter verweist zudem auf eine andere Ähnlichkeit, die, im Biographischen verankert, hier nicht berücksichtigt werden kann. Wie die Entstehungsgeschichte (vgl. SW Dramen 1, S. 332 ff.) zeigt, bezieht sich Hofmannsthal hier auf seine Bekanntschaft mit Stefan George, der Hofmannsthal in einem Brief ebenfalls mit »o mein Zwillingsbruder« anredete. Georges Einfluß ist es wohl auch zu verdanken, daß das ursprüngliche Sujet des »Tod des Tizian«: ein Gastmahl der todgeweihten französischen Girondisten, einem anderen Szenario platzmachen mußte: Nach dem Vorbild des George-Kreises versammelt Hofmannsthal einen Kreis von Jüngern um einen Meister. Vgl. dazu auch Bernhard Böschstein, Hofmannsthal und der europäische Symbolismus. In: HF II, 1974, S. 76 ff. Wie sehr der Prolog, wie überhaupt die frühen Dramen, vom Prinzip der Spiegelung beherrscht sind, hat, u.a. Günther Erken gezeigt. Er weist nach, daß es in seinem Zeichen zu einer poetischen »Emanation gleicher Wesen« kommt (Vgl. Günther Erken, Hofmannsthals dramatischer Stil. Tübingen 1964, S. 74-76).

daß gerade der Prolog – vor den Toren des Stückes – die melancholischen Wonnen der Antizipation kostet und dessen gedenkt, was sich in uneinholbarer Ferne als das »wirkliche Leben« abzeichnet. Konkrete Vorausdeutung und Spannungserzeugung, bis dato zum Amt des prologischen Animateurs gehörig, weicht der unbestimmten Erwartung diffuser Dinge. Auch von dieser Seite her ist die Überleitung zum Stück erschwert und hinausgezögert. Denn wie der in der labyrinthischen Galerie der Spiegelbilder verirrt, mit vagen Ahnungen beschäftigte Prolog einen Anfang finden könnte, ist mehr als zweifelhaft.

Nicht von ungefähr wird Hofmannsthal in seinen Aufzeichnungen einen anderen Prolog programmatisch als ein »Schattenland des ungelebten Lebens« entwerfen, als den farblosen Vorhof des dramatischen Lebens, als ein poetisches Areal, dessen blasse Bewohner sich am Blut des Orpheus lebendig trinken, bevor sie als *dramatis personae* die Bühne besteigen.<sup>12</sup> Die mythologische Poetik Hofmannsthalscher Vorspiele, die in diesem Entwurf enthalten ist, gilt denn auch für den »Tod des Tizian«. Auch der Einakter geht aus einem von flüchtigen Schemen bewohnten, prologischen Hades hervor. Doch wird hier das stärkende Blut des Orpheus nicht kredenzt. Obwohl im letzten Vers des Pagen von »stillem, träumerischen Durst« die Rede ist, werden weder die Schatten der Vorrede noch die des Stückes getränkt. So geht denn das Schattenland des Pagen in das Schattenland des »Tod des Tizian« über. Fast unmerklich verlagert sich die Szene, der prologische Hades weitet sich zum tizianischen Garten, keine scharfen Schnitte trennen die beiden dramatischen Sphären, und auf dem verwandelten Proszenium beraten sich nun die Ähnlichen des Pagen, die Schüler des Tizian, die ein ebenso prologisches Verhältnis zum Leben haben wie ihr Vorredner. Unauffällig dem literarischen Muster ihrer Unterhaltung folgend, Platons *Symposium*<sup>13</sup>, entfalten sie die Dimension der Similarität bis hin ans Ende des Bruchstücks, abwartend, erwartend, und es wird nicht verwundern, daß Hofmannsthal auch dem »Tod des Tizian« ausdrücklich vorspielartige Qualitäten attestierte:

Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus: das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel – alle diese jungen Menschen stiegen dann, den Meister zurücklas-

<sup>12</sup> GW RA III, S. 385.

<sup>13</sup> Vgl. SW III Dramen 1, S. 334.



send, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammen-  
drängung —<sup>14</sup>

Demnach folgt dem Prolog des Pagen nichts als ein weiterer Prolog. Jene imaginäre Kulmination, die im ursprünglichen Plan des Stückes vorgesehen war: die große Todesorgie, in der der »Schmelz des ungelebten Lebens« zerfließen würde, rückt hinter den Horizont des Fragments. Die Chiffren unauflöslicher Selbstbezogenheit, die Momente intransitiver Versunkenheit, die mangelnde Bereitschaft, den Vorhang vor solchen Szenen zu öffnen, die anders wären als er selbst, werden vom Prolog an das Stück weitergegeben.

Wenn also Ähnlichkeit als der einzige Verknüpfungsmodus zwischen ihm und dem Stück genannt wird, so hat das weitreichende Konsequenzen für dieses selber. Ein Stück nämlich, das dem Vorspiel ähnelt, ist notwendig selber eins und wird aus dem Schatten des Prologs nicht heraustreten. Als imaginäres, schattenhaftes Geschehen hebt es an und verlängert nur die unbestimmte Erwartung, die zuvor der Page formulierte. Das Ungelebte, Sehnsüchtige und Unerfahrene als Medium antizipierender Einstimmung greift auf den »Tod des Tizian« über. Die versammelten Jünglinge sprechen die Verse desjenigen weiter, der aus dem prologischen Element und seiner verführerischen Indezision schwerlich enttrinnen wird können.

Daß sich das Stück unter seinem Einfluß in ein Vorspiel verwandelt, markiert den Abstand, den die dramatische Dichtung der Jahrhundertwende zum dynamischen Schema der Exposition gewonnen hat. Die dramatische Progression ist nicht mehr über ein markantes, akutes Ereignis bestimmt. Die peripatetische Kategorie des Geschehnisses hat ausgedient, wenn sich auch das Stück im diffusen Raum ungelebten Lebens oder unwiderruflicher, durch kein Handeln mehr abwendbarer Zukunft bewegt. Die charakteristische Struktur der Erwartung, die so viele Dramen des *Fin de siècle*, Hofmannsthals, Maeterlincks bis hin zu Marie Pappenheim<sup>15</sup> bestimmt, impliziert Prologisches, Vorspielartiges *per se*.

<sup>14</sup> SW III Dramen 1, S. 335. In der Dokumentation der Entstehungsgeschichte wird hier Hofmannsthals diesbezüglicher Brief an W. Brecht (20.1.1929) zitiert.

<sup>15</sup> Marie Pappenheim verfaßte das Libretto des von Arnold Schönberg komponierten Monodramas »Erwartung« (1909).



Dabei ist es vornehmlich die Erwartung des Todes und die des Sexus, die sich durch die neue dramatische Lage begünstigt sehen. Beide bestimmen auch Hofmannsthals Einakter. Warten die Schüler des Tizian auf den Tod ihres Meisters, so entwickelt der Page ein diffuses sexuelles Begehren. Von hier aus mag deutlich werden, daß Hofmannsthal den allegorischen »Prolog« mit noch weiteren »prologischen« Eigenschaften ausstattet. Bezeichnenderweise überträgt er das Amt der Vorankündigung einem ewig Heranwachsenden. Das poetische Plädoyer für den Prolog bedient sich der Motive gärender Sexualität, ohne ihnen Erfüllung zu gewähren. In wenigen Versen durchläuft der Page den Circulus einer unabschließbaren Pubertät, aus der er als geschlechtsreifes Wesen kaum hervorgehen wird. Er erweist sich als heraldische Verkörperung jener Adoleszenzkrise, die die Kultur des Wiener Fin de siècle bekanntlich bestimmt und die den Eintritt der begnadeten Jünglinge ins verantwortliche Leben hinauszögert.<sup>16</sup> Hofmannsthal gestaltet ihn nach den Vorgaben von Kierkegaards »Entweder–Oder«, in dem das Urbild der Pagen der Jahrhundertwende, Mozarts/Da Pontes Cherubin aus der »Hochzeit des Figaro«, als ein Wesen beschrieben ist, das das Publikum durch die Ungeschiedenheit seines Begehrens bezaubert. In »illusorischen Bewegungen« verfangen, begehrend, was er besitzt, »hingesunken in stiller präsentischer Sehnsucht«, kennt Cherubin die Gegenstände seiner Begierden noch nicht. Auch zwischen weiblichen und männlichen Neigungen hat er sich noch nicht entschieden. Sein Sexus ist in prologischer Schweben und bereitet auch dadurch die androgynen Neigungen des Hofmannsthalschen Pagen vor.<sup>17</sup> Begehrt dieser einerseits sich selbst und seine männlichen Spiegelbilder, träumt er andererseits dem rosaroten Schatten eines Mädchens nach. Am Ende seines Auftritts heftet sich seine flüchtige Sehnsucht an das ebenso flüchtige Bild eines blonden Dämchens, das »kokett verborgen in der Sänfte« lehnt.

Das Begehren des Ähnlichen aber, das allein vom Prolog ins Stück überleiten kann, ist stärker als die Sehnsucht nach dem »anderen« Geschlecht. Sie bindet den Pagen noch in besonderer Weise an die

<sup>16</sup> Vgl. Wolfram Mauser, Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation. München 1977.

<sup>17</sup> Vgl. Sören Kierkegaard, Entweder–Oder. Übers. von Christoph Schrempf. Hg. von F. Droop. Mit einer Einführung von Max Bense. Leipzig 1939, S. 71 ff.

Jünger des Tizian und damit an die männliche Gestalt. Vor allem sind es die Reize *geschlechtlicher Ähnlichkeit*, die ihn leiten. Daß er Gefallen am Stück des Dichters, dem »Tod des Tizian« findet, begründet sich auch aus jenem Text, den Hofmannsthal als Vorbild seines Einakters nannte: Platons Symposion, dessen Direktiven nicht nur für die platonische Gesprächsführung versammelter Jünglinge gelten, sondern auch für ihren gleichgeschlechtlichen Eros. In der Symposions-Rede des Aristophanes wird just *Ähnlichkeit* als Stimulus der Knabenliebe genannt. Von mannhaften Knaben und Jünglingen heißt es: »das ihnen Ähnliche haben sie gern«.<sup>18</sup> Auf diese Weise sehen sich Prolog und Stück auch in erotischer Hinsicht miteinander verklammert.

So überträgt sich die transzendente, unabschließbare Pubertät der prologischen Form auf die des Pagen. Im Schattenland des unerfüllten Sexus, des ungelebten Lebens, des nie vollendeten Stücks spricht er statt von den Wirklichkeiten des Geschlechtlichen und des Dramatischen von seinen Möglichkeiten. »Im dämmernden Universum seines Begehrens« (Kierkegaard) verschaffen sich nur die platonischen Gespräche der Ähnlichen Gehör, als könnte das wirkliche Stück niemals beginnen.

Aus alledem mag man schließen, daß die vertrauten Themen des Hofmannsthalschen Frühwerks, die sich auf engstem Raum im Prolog des »Tod des Tizian« zusammenfinden, zum wesentlich paradoxen Effekt des modernen Prologs beitragen: der Sistierung von Präsenz, der Inszenierung von Abwesenheit und unendlichem Aufschub.

\*

Das »Vorspiel zur Antigone des Sophokles«, sieben Jahre später geschrieben, scheint nun von den narzißtischen, prologischen Gespinnsten des Frühwerks merklich abgesetzt. Nicht mehr geben hier, wie es in einer zeittypischen Wendung heißen könnte, »schlenkernde Pagenbeine«<sup>19</sup> den Rhythmus an. Der Page ist inzwischen Student geworden, und wenn er sich als solcher nur in den Vorhallen bürgerlicher Identität

<sup>18</sup> Platon, Das Gastmahl. Übers. u. eingeleitet von Kurt Hildebrandt. Stuttgart 1979, S. 59.

<sup>19</sup> Brief Gustav Richters an Leopold von Andrian (10.12.1894): »Man fühlt ordentlich, wie die schlenkernden Pagenbeine den Rhythmus der Gedanken geben.« In: Correspondenzen. Briefe an Leopold v. Andrian 1894–1950. Hg. von Ferruccio Delle Cave. Marbach a. N. 1989, S. 17.

aufhält, so ist er sich zumindest über seine geschlechtlichen Vorlieben im klaren. Auch führt er nicht mehr kokette »Reden an das Publikum« im Munde. Nicht als »Prolog«, sondern als Vertreter der Zuschauer tritt er auf die Bühne. Nicht er adressiert das Publikum, er selbst soll die Gewalt der Ouverture an sich erfahren. Zwar kennt auch er wie sein Vorgänger das Stück zunächst aus Lektüre und Studium – er ist Mitglied einer studentischen Theatergruppe, die ein »griechisch Trauerspiel«<sup>20</sup>, vermutlich die »Antigone«, einstudiert. Doch setzt sich dieses Vorspiel zur Aufgabe, die blassen Pennälergriechen zu vertreiben und dem profanen Studenten die Wirklichkeit der tragischen Bühne und ihrer Mythen zu vermitteln. Folgendes Szenario führt seinen Sinneswandel herbei: Der Student bleibt nach einer Probe im Theater zurück, da er im Dunkel der Bühne eine schattenhafte Bewegung wahrzunehmen meint, und richtig schreitet dem Alleingeblichen ein Genius entgegen. In göttlichem Auftrag soll dieser dem Unwissenden die Augen für die wahre Antike eröffnen, für eine mythische Wirklichkeit, die die vorgebliche Wirklichkeit der Gegenwart Lügen straft. Schritt für Schritt erobert der Genius, die traditionelle Mittlerfigur der antiken Welt<sup>21</sup>, ihr Terrain, unerbittlich verweigert er dem Studenten die Konversation, die dieser für angebracht hält. Stattdessen suggeriert er ihm die zwingenden Bilder des griechischen Mythos und zwingt ihn zur Kapitulation vor der archai-

<sup>20</sup> Daß es sich im »Vorspiel zur Antigone« um einen »faustisierenden« Prolog handelt, läßt sich vor allem aus den wörtlichen Reminiszenzen des »Faust« ableiten, die Hofmannsthal in seinen Text einarbeitet: Nicht nur ist von einem »griechisch Trauerspiel« die Rede (der Student erscheint somit als direkter Nachfahre des Famulus Wagner), es werden auch folgende Verse gesprochen: »Heinrich, es tritt hervor! / Heinrich, es schaut auf mich!« Die Anlehnung der »Antigone« an Goethes »Faust« mag auf die von Hofmannsthal geschätzten »Shakespeare-Studien« von Otto Ludwig zurückgehen. Dort nämlich stellt Ludwig fest, daß die durch die Sophokleische »Antigone« erregte »Empfindung des Schönen« einzig und allein der durch Goethes »Faust« hervorgerufenen Stimmung verglichen werden könne. Er konstatiert die wirkungsästhetische Konvergenz der beiden Werke. Die »Shakespeare-Studien« mögen aber auch auf den Schluß des »Vorspiels« mit folgender Warnung eingewirkt haben: »... daß man nicht zu vorübergehender Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen.« Demgemäß wird auch die verzweifelte Frage, mit der sich der Student bei Hofmannsthal an den Genius wendet: »Du! Kannst du denn nichts helfen? nichts abwenden?« (SW III Dramen I, S. 218), abschlägig beschieden. Die tragischen Bilder nehmen ihren zwingenden Gang. (Vgl. Otto Ludwig, Shakespearestudien. Nachlaßschriften. Hg. von Moritz Heydrich. Bd. II. Leipzig 1874, S. 17.)

<sup>21</sup> Vgl. dazu Wendelin Schmidt-Dengler, Dichtung und Philologie. Zu Hugo v. Hofmannsthals »Alkestis«. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Hg. von Hermann Kunisch. N.F. 15, 1974, S. 157–177, S. 160–163.



schen Macht der Tragödie. Sein Glaubensbekenntnis darbringend, gibt sich der Student bei anschwellender Musik den Geschehnissen preis:

Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages!  
Sie hat einmal gesiegt und sieget fort.  
Da ich sie sehe, kräuselt sich mein Fleisch  
wie Zunder unter einem Feuerwind:  
mein Unvergängliches rührt sich in mir:  
aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen  
heraus und kreiset funkelnd um mich her:  
ich bin der schwesterlichen Seele nah,  
ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen  
des Lebens sind die Schleier weggezogen:  
einwühlen muß ich mich in meinen Mantel,  
eh mich die übermäßigen Gesichte  
erdrücken! Denn dem Hauch des Göttlichen  
hält unser Leib nicht stand, und unser Denken  
schmilzt hin und wird Musik.

*Er sinkt, das Gesicht in seinem Mantel verborgen, auf die Stufen des Palastes. Der Vorhang fällt und bleibt unten, bis die Ouvertüre zu Ende gespielt ist.*<sup>22</sup>

Auch der Student ist nun trunken von den »fremden Dingen«, doch zeigen sie nicht mehr die Farben des ungelebten Lebens, die die »ähnlichen« Bilder aus dem »Tod des Tizian« trugen. Das narzißtische Szenario scheint zugunsten des ebenso überwältigenden wie auflösenden Erlebnis des Fremden, des Wirklichen beseitigt. Jene dramatische Zäsur zwischen Vorspiel und Stück, die der Page zuvor verschleierte und aufschob, verschafft sich nun ihr dramatisches Recht. Innerhalb einer kurzen Szene wird der Prozeß einer gewaltigen Veränderung, einer pathetischen Umstimmung vollzogen. Dem Studenten, dem, wie er sagt, »die Griechen doch recht fern sind«, eröffnet sich unter den hypnotischen Beschwörungen des Genius die tragische Vision der Antigone: »und ich seh die Jungfrau / Antigone, das funkelnde Gefäß / des Schicksals, sehe ihre schlanken Schultern..«. Was er dem »Hauch des Göttlichen« entgegensetzen wollte: Ratio und Menschenverstand, überantwortet sich jenem Element, das sich dem Denken romantisch entgegenstellt: der Musik, die auch in Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« den Grund der tragischen Erscheinungen bildet.

<sup>22</sup> SW III Dramen I, S. 209- 221.

Die unbedingte Hingabe des Studenten an die mythische Fremde setzt sich an die Stelle der narzißtischen Kontemplation des Pagen.

Bezeichnenderweise ist das Drama, über dem sich nun der Vorhang öffnet, nicht Hofmannsthal's eigenes, sondern ein fremdes. Das Vorspiel rollt nur den roten Teppich auf, der an die Schwelle eines der monumentalsten dramatischen Zeugnisse des Abendlandes führt. Wo aber der Prolog die große griechische Tragödie und nicht ein Drama Hofmannsthal's vorbereitet, steht er in ganz neuen dramaturgischen Bezügen. Die Rezeption der »Antigone« muß durch andere Einstimmungsstrategien gesteuert werden als im »Tod des Tizian«. An den Zuschauer wie auch an die Bühne werden neue Ansprüche gestellt. Nachdem sich Hofmannsthal von der lyrischen Verskunst der frühen Einakter gelöst hat, wendet er sich einem Theater zu, das nicht mehr ein elitäres, gebildetes und privates Lesepublikum ansprechen soll, sondern ein homogenes, von der Macht des Mythos ergriffenes Kollektiv. Abstand nehmend von der spielerischen Prologik, von den Künsten des ungelebten Lebens, begibt er sich auf die Suche nach der großen, religiösen Festgemeinde und widmet sich der sentimentalischen Rekonstruktion des Publikums der attischen Tragödie. Dieses gilt es wieder herzustellen und jene Entfremdungsprozesse aufzuhalten, die das Publikum der dramatischen Moderne für jenes rauschhafte Gemeinschaftserlebnis untauglich machen, das sich in Athen unter der Schirmherrschaft des Gottes Dionysos ereignet haben sollte. Das Grundbuch dieser ersuchten Dionysien ist einmal mehr Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«, in der die moderne bürgerliche Kunstpraxis mit ihrer Dichotomie von Schauspieler und Publikum am Maßstab einer imaginären Antike gemessen und zugunsten eines ekstatischen Gemeinschaftserlebnisses verworfen wurde.<sup>23</sup> Dieser Suche nach dem chimärischen Kollektiv des antiken Theaters dient auch das »Vorspiel zur Antigone«. Mit kühner psychagogischer Geste stellt es den profanen Zuschauer auf die Bühne. Anfangs umgibt ihn die »schlummerlose

<sup>23</sup> Vgl. dazu Franz Norbert Mennemeier, *Literatur der Jahrhundertwende II. Europäische Literaturtendenzen 1870–1910*. Bern 1988, S. 21: »Die wahre Tragödie dagegen entrückt den Zuschauer der empirischen Realität, sie erzeugt eine höhere Gemeinschaft, einen Schauspieler und Zuschauer übergreifenden »Chor«, wobei aus nur mehr passiv Beobachtenden und Genießenden schöpferisch Verzauberte, geistig Mithandelnde werden.« Vgl. auch Hans-Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg 1973.

Wirklichkeit« der Gegenwart, deren laute Fülle, wie es heißt, für die »ungeheueren Geschehnisse« der Tragödie keinen Raum hat. Exemplarisch wird an dem Studenten der theatralische Übergangsritus vollzogen. Stellvertretend für ein weltliches Publikum bricht er mit dem Alltag. Unter der Führung des Genius unterzieht er sich einer Initiation. Zweifellos nämlich handelt es sich hier um eine Einweihung in die mythische Wirklichkeit der Bühne. Aus dem Zuschauer wird der Novize, der durch einen Priester in Trance versetzt, die Szenen einer archetypischen Urvergangenheit, des unvergänglich Menschlichen, erschaut. Im Vorspiel empfängt er die Weihen einer der Moderne entschwundenen Überlieferung. Der Bruch zwischen einstimmender Szene und erstem Akt stellt sich diesmal als die irreversible Passage dar, die den Novizen zum mythischen Wissen führt und ihn all das vergessen läßt, was sein Leben bis dahin prägte.

Auch diese Dichtung Hofmannsthals liegt fernab des Euripideischen Modells. Weder wird der Zuschauer über das informiert, was den antagonistischen Ereignissen vorausliegt, noch über das, was das Ende der Tragödie bringen wird. Stattdessen verdichten sich im Vorspiel die konflikträchtigen Elemente der Sophokleischen Antigone zu mythischen Bildern, mythischen »Abbreviaturen«, die über alle Handlung und ihre Friktionen hinausweisen. An ihre Stelle tritt, wie so oft bei Hofmannsthal, die kultische Gebärde, die Teil eines wiederkehrenden Rituals, nicht einer finalisierten dramatischen Ereignisfolge ist: »Sie (Antigone – Anm. d. Verf.) geht durch eine Ebbe. Links und rechts / tritt in durchsichtigen erstarrten Wogen / das Leben ehrfürchtig zurück!« Schon im Vorspiel wird der Akzent von der dramatischen actio auf den cultus verschoben. Die mythologischen Akzidenzien verblassen gegenüber dem festlichen Gestus, des zeitlos visionären Bildes.

\*

Wo aber dieses Vorspiel einzuordnen ist, läßt sich nun nicht allein an der Entwicklung des Hofmannsthalschen Werkes ablesen, sondern auch am Stand jener Diskussion, die sich zuvor und an prominenter Stelle über die problematische Form des Prologs in seiner Euripideischen Spielart verständigt hatte. Zunächst nämlich hatte Nietzsche in seiner »Geburt der Tragödie« den Prolog als eines der rationalistischen literari-



schen Mittel verworfen, mithilfe derer Euripides das »ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragödie auszuschneiden strebte«, um sie – so Nietzsche – »rein und neu auf undionysischer Kunst, Sitte und Weltanschauung aufzubauen.«<sup>24</sup> Der Euripideische Prolog entlaste den Zuschauern von den »Rechenexempeln der Vorgeschichte«<sup>25</sup>, er komme einer Dienstleistung gleich und rede jenen Bedürfnissen bürgerlicher Mittelmäßigkeit das Wort, die mit der wahren Tragödie unvereinbar seien. Auch am zweckmäßigen Prolog erweise sich, daß Euripides einem postmythischen Pragmatismus gehuldigt habe.

Von zwei Seiten wird nun aber versucht, die von Nietzsche verrufene Form vom Odium bürgerlichen Zweckdenkens zu reinigen und ihr jene halluzinatorischen Wirkungen zurückzuerstatten, die den Theaterbesuch wieder zum kollektiven Ereignis werden lassen. In seinen »Marginalien zu Nietzsche« von 1900 gibt denn Rainer Maria Rilke den Prolog an das dionysische Theater zurück. Indem er dessen rationalistische Momente – die der Information – mit den dionysischen verbindet, reiht er ihn aufs neue in die Formen eines utopischen Festtheaters ein. Zwar gewährt er, daß das Publikum im voraus mit der Fabel des Dramas bekanntzumachen sei, so daß im Folgenden die teilnehmenden Regungen die der Neugier ersetzen könnten. Doch spricht er den inhaltlichen und bloß informatorischen Interessen jeden Anspruch ab. Vornehmlich gehe es darum, im Prolog das in die Individuen zerfallene, atomisierte Publikum des späten 19. Jahrhunderts zu verschmelzen und zu vereinen, jenes träumende Kollektiv zu erzeugen, das mit dem neuzeitlichen Sieg der Rationalität endgültig auseinandergebrochen war. Im Hintergrund einer arbiträren dramatischen Fabel soll sich eine zweite, tiefere Gemeinsamkeit bilden, die innige der Kultgemeinde, die »alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte vergißt« und, die alltägliche Wirklichkeit zurücklassend, in die dionysische Wirklichkeit übertritt.<sup>26</sup>

Aber auch Hofmannsthal trägt seinen Teil zur dionysischen Umwertung des Prologs bei. Das Prinzip der Information gegenüber dem der Initiation zurückdrängend, bereitet er den von Nietzsche denunzierten, bürgerlichen Zuschauer auf das große, tragische Theater vor, auf den

<sup>24</sup> Nietzsche, Geburt (Anm.3), S. 70.

<sup>25</sup> Ebd. S. 73.

<sup>26</sup> Vgl. Rainer Maria Rilke, Marginalien zu Friedrich Nietzsche. In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv. Besorgt von Ernst Zinn. 6. Bd. Frankfurt 1966, S. 1163–1178.

Dionysos, unter dessen Zeichen es zu stellen ist. Wenn Nietzsche gegen Euripides einwandte, daß dieser, der Mörder der Tragödie, die großen Züge der Aischyleischen und Sophokleischen Helden verkleinerte, d.h. den Menschen des alltäglichen Lebens auf die Bühne brachte, bemüht sich Hofmannsthal um eine pädagogische Revision dieses Rationalisierungsprozesses. Statt den Prolog als Einfallstor des bürgerlichen Lebens zu verwerfen, nutzt er ihn als Initiationsphase des Zuschauers. Diesen stellt er auf die Bühne, um seine Kapitulation vor den dionysischen Gewalten vorzuführen: »Mein Denken schmilzt hin und wird Musik«. Im selben Moment soll auch Euripides vor Nietzsche kapitulieren und auch Nietzsche vor Hofmannsthal.

Doch darf man abschließend Zweifel anmelden an den Chancen des Hofmannsthalschen Versuchs, den euripideischen Prolog im Sinne Nietzsches umzuschreiben. Denn das große Kollektiv, das sich Rilke in seinen »Marginalien« erträumte und dem auch Hofmannsthal Student stellvertretungsweise zugehört, läßt sich auch durch gezielte prologische Maßnahmen nicht mehr herstellen, aus den Abonnenten keine Kultgemeinde formen. Auch Hofmannsthal vermag nur ein Vorspiel zu schreiben. Er übergibt die Staffel an Sophokles und liefert nur das Szenario der Einstimmung, nicht aber das Stück selbst, das solche Hingabe erst rechtfertigt. Als Produzent moderner Dichtung bleibt er nach wie vor dem prologischen Element verhaftet. Aber auch sein Protagonist, der Student, findet nicht ins berauschte Kollektiv zurück. Er bleibt ein Ausgewählter. Mit höherer Wahrnehmungsfähigkeit versehen als seine Kollegen, hat er keinen Anteil an der höheren sozialen Gemeinsamkeit, die Hofmannsthal mit den Mitteln des Dramas zu erzeugen suchte. Zum anderen aber ist auch der Student, der sich den großen, fremden Bildern der Tragödie hinzugeben scheint, von ebenjennem Narzißmus bedroht, der den tizianischen Pagen im Prologischen gefangen hält. Die Bühnenanweisung nämlich zeigt zuletzt den auf seinen Mantel gesunkenen Studenten. Der Mantel jedoch ist ein verräterisches Requisit, denn er weist auch den eingeweihten Novizen den Rückweg aus der tragischen Fremde zum eigenen Spiegelbild. So zumindest legt es eine für das Problem des Narzißmus aufschlußreiche Briefstelle nahe, die sich in der Korrespondenz Hofmannsthal mit Edgar Karg von Bebenburg befindet. Dort heißt es:

Wenn man sich in sich selbst verliebt und über dem Anstarren des Spiegelbildes ins Wasser fällt und ertrinkt, wie es vom Narziß heißt, so ist man glaub ich den besten Weg gefallen, wie kleine Kinder, die träumen sie fallen durch den Paletot ihres Vaters in das Märchenland hinein, zwischen dem gläsernen Berg und dem Froschkönig seinen Brunnen.<sup>27</sup>

Wo aber der Student hingefallen ist, ob »through the looking glass« oder ins »Wonderland«, ob in die Fremde oder auf den Spiegel, steht dahin.

<sup>27</sup> Brief vom 18.6.1895 in: BW Karg-Bebenburg, S. 83.



