

Sandro Zanetti

Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten
Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals
»Der Tod des Tizian«

Hofmannsthals frühe Gedichte und lyrische Dramen sind durchsetzt mit Evokationen vergangener Ereignisse und Zustände. Gleichzeitig handelt es sich um Reflexionen des Übergangs gegenwärtiger – und in ihrer Gegenwart vergänglich – Momente in vergangene. Angesprochen sind Zeitmomente, Passagen, in denen Vergänglichkeit in den Fokus der dichterischen Auseinandersetzung rückt. Am einprägsamsten wohl in der Terzine »Über Vergänglichkeit«. Vergänglichkeit ist die Prämisse dafür, daß es Vergangenes und somit, das Disparate zusammengefaßt, Vergangenheit gibt. So gesehen, gehören die beiden Aspekte Vergänglichkeit und Vergangenheit strikt zusammen.

Letztere, die Vergangenheit, ist Effekt oder zumindest Folge der ersten, der Vergänglichkeit. Vergangenheit gibt es nur dort, wo es einmal Vergängliches gab – und wo es nach wie vor Vergängliches gibt. Allerdings darf das Vergängliche, wenn es erinnert werden können soll, nicht derart vergänglich sein, daß es gänzlich vergeht und somit auch die Möglichkeit seiner Erinnerung vollständig verschwände. Vergangenheit ist als bemerkte und als reflektierte Vergangenheit stets vergegenwärtigte oder zumindest (noch) gegenwartsoffene Vergangenheit. Die Rede von einer »gegenwartsoffenen Vergangenheit« impliziert, daß das Vergangene, indem es sich in irgendeiner Weise – als Erinnerung, als Dokument oder auch nur als Spur – noch erhalten hat, weiterhin gegenwärtig bleiben oder werden kann, wenn auch vielleicht nur als Möglichkeit: in der Imagination, dem Eingedenken, der Rekonstruktion.

Von sich aus ist diese Möglichkeit allerdings kraftlos. Es bedarf einer Gegenwart, die sich dem Vergangenen zuwendet oder sich von ihm als betroffen erweist, damit es sprechend, damit es wirklich werden kann. Es bedarf also einer abermaligen Vergänglichkeit, jener der Gegenwart, damit das vergängliche und seinerseits der Vergänglichkeit entsprungene Vergangene nicht schlechthin vergangen bleibt, sondern erkennbar werden

kann, wenn auch vielleicht nur, wie Walter Benjamin dies zu beschreiben versucht hat, blitzhaft.¹ Vergangenheit ist, anders gesagt, keine fraglose Gegebenheit, sondern allenfalls eine Aufgabe, etwas, das in Erinnerungen und Spuren als Möglichkeit, gelegentlich als drängende, traumatische Möglichkeit im Empfindungs- und Denkraum einer Gegenwart insistiert, seinerseits aber nur *in* einer solchen Gegenwart Aussicht darauf hat, wirklich und wirksam zu werden.²

Folgt man diesen Überlegungen, das heißt dem Versuch, Vergangenheit in ihrem Bezug zur Gegenwart theoretisch zu fassen, dann gibt es drei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten einer Gewichtung des Vergangenen im Verhältnis zur Gegenwart. In seinen unterschiedlichen Konzeptionen erscheint das Vergangene, das heißt das *nicht ganz* Vergangene, entweder 1. als übermächtig im Verhältnis zur Gegenwart und darüber hinaus auch zur Zukunft, oder es erscheint 2. als gleichberechtigt oder 3. als gänzlich an seine Zukunft ausgeliefert. Die Art und Weise, *wie* – und das heißt auch: in welchen Mischformen, Überlagerungen und Differenzierungen – eine derartige temporale Machtverteilung implizit oder explizit vorausgesetzt wird, schlägt sich nieder in den Zeitauf-

¹ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: Ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972, Bd. I.2, S. 691–704, hier S. 695: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«

² Die Unterscheidung zwischen dem Gegebenen und dem Aufgegebenen, zwischen Gegebenheit und Aufgabe, ist nicht nur für Benjamin elementar; sie prägt das Zeitdenken des frühen 20. Jahrhunderts von den Neukantianern (Hermann Cohen) über die Formalisten (Viktor Šklovskij) bis hin zu Georg Lukács und Michail Bachtin. Erörtert sind diese Zusammenhänge in Sylvia Sasse, Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg 2010, S. 27–32. Für Hofmannsthal ist diese Unterscheidung wohl nicht explizit, aber implizit von Bedeutung, indem die Ansprüche an die Gegenwart als Aufgaben aus dem Fundus der Vergangenheit bestimmt werden. Es ist, mit anderen Worten, die vergangene Zukunft, die das Aktuelle, die Gegenwart, mit der Vergangenheit verbindet; umgekehrt wird die Gegenwart von vornherein als künftige Vergangenheit bestimmt. In der Terzine »Über Vergänglichkeit« ist dieser Bezug der Zeiten mit dem befremdlichen Herübergleiten des »Ich« aus einem »kleinen Kind« (hin zum erwachsenen Ich) und in der folgenden Beobachtung, daß dieses »Ich« (in Gestalt der »Ahn«) »auch vor hundert Jahren war«, angesprochen und gleichzeitig als ein zeitdurchgreifender Modus von Subjektivität bestimmt (SW I Gedichte 1, S. 45). Gezeigt werden könnte von hier aus, wie Hofmannsthal diesen – grundsätzlich prekären – Modus von Subjektivität insbesondere in den mittleren und späten Texten durch seine Auseinandersetzung mit der Psychiatrie einerseits, der Mystik andererseits weiter präzisiert und reflektiert. Näheres zu diesem Zusammenhang ist neuerdings zu erfahren in: Maximilian Bergengruen, Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«. Freiburg i.Br. u.a. 2010.

fassungen, die in einer Kulturtheorie, einer Geschichtskonzeption, einer Zeitphilosophie oder auch einer Poetik am Werk sind.³

Hofmannsthals frühe Lyrik und die lyrischen Dramen sind auf den ersten Blick Ausdruck oder Effekt einer regelrechten Vergangenheitsobsession. Als Spätfolge des historistischen Paradigmas, an dessen Schwelle zur Überwindung Hofmannsthal steht, erscheint Vergangenheit auf der Ebene ihrer diskursiven, aber auch ihrer lebensweltlichen Präsenz schlicht als Größe, mit der man zu rechnen, mit der man einen Umgang zu finden hat. Zu sagen, das geht mich nichts an, ist keine Option. Auch für Hofmannsthal nicht. Um so schärfer stellt sich die Frage nach dem *Wie* des Vergangenheitsbezugs: Wie soll man sich verhalten angesichts der als drückend wahrgenommenen Last des Vergangenen? Welche Lebensentwürfe lassen sich unter dem Eindruck einer solchen Last noch realisieren? Und welche Kunstauffassung könnte einem solchen Vorhaben entgegenkommen?

Das sind die Fragen, auf die sich Hofmannsthals Gedichte und ihre impliziten poetischen Programme sowie auch jene der lyrischen Dramen als Antworten lesen lassen. Doch wie lauten die Antworten? Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, am Leitfaden von Hofmannsthals »Prolog« zur ersten, im Eröffnungsband der von Stefan George gegründeten »Blätter für die Kunst« publizierten Fassung des frühen lyrischen Dramas »Der Tod des Tizian« von 1892 zu zeigen, wie Hofmannsthal dem Problem einer gerade in diesem Text – mit der Figur des sterbenden Tizian – als übermächtig apostrophierten Vergangenheit, angesichts deren die Gegenwart – im Text: Der Kreis der Jünger – zur bloßen Rezeption verdammt scheint, poetologisch zu begegnen sucht. Das Problem kehrt im übrigen, leicht verschoben, auch auf der Ebene der Interpretation dieses Textes wieder, gehört »Der Tod des Tizian« und der »Prolog« im besonderen in der Hofmannsthal-Forschung inzwischen doch bereits zu den recht häufig und gut interpretierten Texten. Man hat es also auch hier mit einer Überlieferungssituation zu tun, zu der man sich als Spätling in irgendeiner Weise zu verhalten hat.

Leitend ist im Folgenden die These, daß die im »Prolog« zum »Tod des Tizian« skizzierte spezifische Umgangsform mit dem Problem der

³ Weiter ausgeführt ist diese Systematik, unabhängig von Hofmannsthal, im Kapitel »Einführungen« meines Buches: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*. München 2012, S. 209–238, bes. S. 213f.

Überlieferung nicht nur für den Prolog selbst und den anschließenden Damentext von Bedeutung ist, sondern für Hofmannsthals literarische Produktion zu dieser Zeit insgesamt – also auch und gerade für die Gedichte dieser Zeit, wobei die Dramatisierung, das Sprechen in Figuren, die Form bezeichnet, in der die Reflexion, das heißt die Verhandlung des Problems, stattfindet. Lyrik, anders gesagt, wird im Medium einer dramatischen Form, die das Lyrische wiederum einschließt, reflektiert.⁴

Dabei steht der »Prolog« an der Schwelle eindeutiger Gattungszuordnungen. Traditionell der Lyrik nahestehend und gereimt, so etwa in Goethes »Faust«, ist der Prolog im »Tod des Tizian« gerade nicht gereimt, zudem schließt er implizit den Dialog ein, indem die Figur des sprechenden Pagen, die selbst »Prolog« genannt und somit zur Allegorie der Textform wird, ein Gespräch mit dem befreundeten Dichter erinnert und wiedergibt. Im »Prolog«, gelesen als Textsignal und als Name für die sprechende Figur, artikuliert sich ein narzißtisches Begehren, aber wollte man dieses Begehren umstandslos »lyrisch« nennen, so müßte man doch sehr davon abstrahieren, daß der »Prolog« sich in den gesuchten und gefundenen Ähnlichkeitsbeziehungen ziemlich zerstreut: Stimmungen werden weniger generiert und transportiert als vielmehr zitiert, sie werden aufgerufen, aber allenfalls am Rand, um in ihnen zu schwelgen, vielmehr eher, um sie in einer zur Schau getragenen Nonchalance reflexiv abzukühlen und als Produkte von Dichtung zu analysieren.

Der Narzißmus des »Prologs« verfehlt sich auf der Ebene dessen, was er zutage fördert, und ist eben deshalb aufschlußreich für das Drama der Analyse von Dichtung, das in ihm greifbar wird, und zwar auf einer recht grundsätzlichen Ebene, die den folgenden Damentext nur noch abstrakt zu berühren scheint. Dieser wiederum ist im Unterschied zum Prolog nicht nur durchgängig gereimt, es zeigt sich in ihm auch ein Primat der Stimmungskundgabe durch wechselnde lyrische Einlagen, die in sich weniger gebrochen als die Stimme des Prologs scheinen. Reflexion gibt es hier vornehmlich im Zusammenspiel und im Kontrast jeweils recht eigensinnig daherkommender und -sprechender Figuren.

⁴ Der Begriff des lyrischen Dramas ist geeignet, gerade diese reflexive Dimension des Lyrischen im Dramatischen zu verdeutlichen. Als Gattungsbezeichnung wurde er bereits von Hofmannsthal selbst verwendet, so etwa in den Bänden der »Gesammelten Werke« von 1924. Den »Tod des Tizian« rechnete Hofmannsthal in früheren Ausgaben sogar noch ganz der Lyrik zu, so etwa in der Ausgabe »Die Gesammelten Gedichte« von 1907.

Peter Szondi spricht in diesem Zusammenhang von einer »im Grund monologische[n] Aussageweise, die nur insofern am Drama teilhat, als sie an eine dramatische Situation, die Erwartung von Tizians Tod, gebunden ist.«⁵ Am Übergang zu all diesen Verwerfungen, das heißt dem Drama in lyrischem Ton und der scheinbaren Lyrik im Modus der Dramatisierung, steht der Prolog, der diese Verwerfungen initiiert und auch mitvollzieht. Der Prolog macht deutlich, wie sich das eine, die Lyrik, im Medium des anderen, des Dramas, spiegeln läßt – und umgekehrt, und zwar auch jenseits tatsächlicher Aufführungen: Das Spiel läßt sich auch als Lektüretheater denken und ist an einigen Stellen, als ein entferntes Echo auf die Platonischen Dialoge, auch markiert so angelegt.⁶

Daß der »Prolog« zum »Tod des Tizian« sich allenfalls auf einer recht grundsätzlichen poetologischen Ebene als Hinführung zum Dramentext lesen läßt, erschließt sich bereits aus der Entstehungsgeschichte des Textes: Hofmannsthal konzipiert den »Prolog« als durchaus eigenständigen Text, sieht ihn zeitweise sogar als Vorspann zu einem anderen Dramentext vor, der früheren dramatischen Studie »Gestern«;⁷ und in der schließlich umgearbeiteten zweiten Publikation vom »Tod des Tizian« anlässlich der Böcklin-Gedenkfeier von 1901 streicht er ihn sogar gänzlich und ersetzt ihn durch einen neuen Prolog. Doch auch unabhängig von diesen entstehungsgeschichtlich bedeutsamen Faktoren, die durch die Begegnung mit George zudem eine existentielle Aufladung erfahren, enthält der Prolog in poetologischer Hinsicht eine programmatische Komponente, die über den anschließenden Dramentext, der, als »Bruch-

⁵ Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a.M. 1975, S. 235 (mit Bezug auf Hofmannsthals spätere Rede von der »direkte[n] Mitteilung der Existenz« der Figuren).

⁶ Daß »Der Tod des Tizian« »viel eher ein Dialog in der Manier des Platon aus Athen als ein Theaterstück« sei, bemerkt Hofmannsthal selbst in seinem Brief vom 5. Oktober 1892 an Alfred Freiherr von Berger (SW III Dramen 1, S. 39 [Zeugnisse]). Im Text wiederum deutet der Umstand, daß der Page (der Prolog) schon ganz zu Beginn das Stück als von ihm *gelesen* ankündigt (»Das Stück [...] / Hab ich gelesen«, ebd.), auf die Möglichkeit einer Lektüre des Textes als Lektüretheater hin. Juliane Vogel weist außerdem auf die Beiläufigkeit dieser Lektüre (des Pagen) hin: Der Page gibt sich nicht als Kenner des Stückes aus, sondern als Liebender all dessen, was ihm selbst ähnlich ist. Dadurch unterminiert er auch die Funktion des Prologs: »Das kleine Amt der Überleitung vernachlässigend, gibt er sich einem kontemplativen Narzißmus, einer zeremoniösen Selbstversunkenheit hin.« Juliane Vogel, *Schattenland des ungelebten Lebens*. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal. In: HJb 1/1993, S. 165–181, hier S. 169.

⁷ Vgl. SW III Dramen 1, S. 333.

stück« deklariert, selbst nur Prologcharakter hat,⁸ ebenso wie über die biographischen Verstrickungen weit hinausweist.

Die zu Beginn des Prologs gezeichnete Szenerie legt bereits das Grunddilemma offen: Der Protagonist, der Page, schildert die Situation, wie er in seinem Schloß von alten Bildern umstellt ist, Bildern, die noch die Zukunft stillzustellen und tödlich zu konservieren scheinen. Denn ausgerechnet das Bild des früh verstorbenen Infanten ist es, dem auch der Page ähnlich sehen soll:

Ich stieg einmal die große Treppe nieder
In unserm Schloß, da hängen alte Bilder
Mit schönen Wappen, klingenden Devisen,
Bei denen mir so viel Gedanken kommen
Und eine Trunkenheit von fremden Dingen,
Daß mir zuweilen ist, als müßt ich weinen ...

Da blieb ich stehn bei des Infanten Bild –
Er ist sehr jung und blaß und früh verstorben ...
Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – [...].⁹

Keine rosigen Aussichten, würde man meinen. Die Vergangenheit ist in ihrer Übermacht lähmend. Hinweise auf einen Funken Leben sucht man vergebens. Lebendiges vermodert im Stillstand der Kunst. In einer derartigen Umgebung findet sich der Page, also der Prolog, wieder. Daß er sich kurz darauf *liebend* dem Bild – und also, als Narziß, indirekt sich selbst liebend – zuwendet, ist eine Operation, die noch genauer zu studieren bleibt.

Vorderhand ist der Hinweis wichtiger, daß die letztlich doch als prekär zu bezeichnende Ausgangssituation nicht nur als diejenige des Pagen geschildert wird, sondern auch als diejenige des befreundeten Dichters. Von ihm wird der Page als »Zwillingsbruder« bezeichnet. Der Dichter wird also, über die explizit gemachte Erinnerung des Pagen, als Figur

⁸ Hofmannsthal selbst stellt in einem Brief an Walther Brecht im Hinblick auf den »Tod des Tizian« fest: »[...] das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel.« (SW III Dramen 1, S. 335) Weiter ausgeführt ist Hofmannsthal's Poetik des Prologs, die in dem Maße, wie sie eine im Grunde aus der Mode gekommene dramatische Form wiederbelebt, das Leben selbst als ein immer erst noch bevorstehendes ausweist, in: Vogel, Schattenland des ungelebten Lebens (wie Anm. 6).

⁹ SW III Dramen 1, S. 39. Zu den möglichen Bildvorlagen (Velázquez, »Don Baltasar Carlos« bzw. Böcklin, »Bildnis Karl Altgraf Salm«) vgl. näher Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthal's Texten. Freiburg i.Br. 2000, S. 163–166.

eingeführt, die diesem, auch und gerade was die klaustrophobisch anmutende Welt des Bilder-Schlusses angeht, nahesteht. Außerdem erweitert sich das Feld verwandter Zwillingerscheinungen noch dadurch, daß das Wort »Zwillingsbruder« bekanntlich Teil eines recht dichtgewobenen Netzes an intertextuellen Bezügen ist: »Zwillingsbruder« ist nicht nur das Wort, das George verwendet, um in seinem frühen Bekenntnisbrief vom Januar 1892 Hofmannsthal anzusprechen,¹⁰ auch »Der Infant« im gleichnamigen George-Gedicht, auf das Hofmannsthal wiederum im »Prolog« anspielt, wird »Zwillingsbruder« genannt. Das Feld der Zwillingbrüder, so kann man folgern, konstituiert sich hier über all jene, die gewillt sind oder scheinen, sich im Bild des »jungen Ahnen« wiederzuerkennen.¹¹

Entscheidend ist dabei, daß über die im Prolog selbst bereits hergestellten Ähnlichkeitsbeziehungen das Schicksal des Pagen – oder des Infanten oder des Dichters – nicht als Einzelschicksal ausgewiesen wird, sondern als kollektives. Es geht hier nicht nur um den Pagen, sondern es geht um mehr. Der Narzißmus fällt nicht auf den Pagen allein zurück, sondern er öffnet sich, willentlich oder nicht, gegenüber all jenen, die in der Lage sind, zwischen sich und den vorgeführten Figuren Ähnlichkeiten zu erkennen. Hier legt jemand Lektüreköder aus, und der Dichter ist derjenige, der zusammen mit dem Pagen als Figur inszeniert wird, die dem narzißtischen Begehren eine Legitimation zu geben verspricht.

Der Dichter ist derjenige, von dem angeblich auch das Stück stammt, unter dessen Lektüreeindruck der Page während seiner Rede noch steht; und es ist der Dichter, dem die Begegnung mit dem Pagen seinerseits, indem er diesen aus seiner Versunkenheit in der vergegenwärtigten Bildervergangenheit aufschreckt, Anlaß zum Schreiben des Stücks gewesen sein soll. Schließlich ist es der Dichter, der dem Pagen unmittelbar nach dessen Erwachen aus der Versunkenheit im Bild einen in poetologischer Hinsicht wichtigen Hinweis auf eine mögliche

¹⁰ BW George (1953), S. 13: »– o mein zwillingsbruder –«. Der Brief selbst ist nicht datiert, seine Niederschrift dürfte aber auf den 9. bzw. 10. Januar 1892 fallen.

¹¹ Daß im Wort »Ahnen« die Ähnlichkeit schon aufscheint, führt Schneider weiter aus: »Das etymologische Wortspiel legt offen, wie hier die Kette der sich wechselseitig zitierenden Ähnlichkeiten in die vom »Ahnen« eröffnete Leerstelle eintritt.« (Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006, S. 195) In diese Kette gehört von Anfang an nicht nur das Verhältnis Page-Infant, sondern – in der vorausdeutenden Einschätzung des Pagen – auch die Anlage des angekündigten Stückes: »Doch mir gefällt's, weil's ähnlich ist wie ich: / Vom jungen Ahnen hat es seine Farben«. SW III Dramen 1, S. 40.

Umgangsform mit der Last der Überlieferung gibt. So zumindest erfährt man davon im Bericht des Pagen, der im Moment des Aufschreckens durch den Dichter noch ganz eingehüllt ist in den Traum, er wäre tatsächlich selbst der Infant:

So träum ich dann, ich wäre der Infant,
Der längst verstorbne traurige Infant ...

Da schreckt mich auf ein leises, leichtes Gehen,
Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter.
Und küßt mich seltsam lächelnd auf die Stirn
Und sagt, und beinah ernst ist seine Stimme:
»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume,
Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lügner nennen
Und dich verachten, die dich nicht verstehen,
Doch ich versteh dich, o mein Zwillingbruder.«
Und seltsam lächelnd ging er leise fort,
Und später hat er mir sein Stück geschenkt.¹²

»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume«: Das ist nun nicht allein als gönnerhafte Beruhigungsfloskel zu lesen, sondern als ganz präzise Einschätzung der Lage insgesamt und des Prozesses im besonderen, aus dem der Dichter den Pagen herausreißt. Der Traum ist nicht nur der Modus, in dem die Übermacht des Vergangenen erfahren, sondern er ist auch – etwas abweichend vom Credo der Psychoanalyse – der Modus, in dem diese Übermacht gebrochen werden kann, sofern er tatsächlich als Modus der Produktion, als Prozeß der Erfindung, als Ort der Kreation begriffen und ernstgenommen wird.

Schauspieler selbstgeschaffener Träume zu sein bedeutet, daß man auch historisches Material als Material fürs eigene Schaffen begreifen kann und daß man neben der Autorfunktion gleichzeitig die Funktion des Schauspielers innerhalb der geschaffenen Welten wahrzunehmen in der Lage ist. Auf dieser abstrakten Ebene gibt die Rede von den selbstgeschaffenen Träumen auch einen Wink auf das Kompositionsprinzip des anschließenden Damentextes: Augenscheinlich handelt es sich um ein Stück, das mit historischen Figuren, insbesondere mit Tizian als dem großen Abwesenden operiert, gleichzeitig liegt es auf der Hand, daß das historische Material als Vorwand benutzt wird, um mit ihm zu arbeiten,

¹² Ebd., S. 39f.

um an ihm nicht zuletzt die Frage durchzuspielen, was angesichts übermächtiger Vorbilder zu tun übrigbleibt.

Kennzeichnend für die Poetik des Prologs ist hingegen der Umstand, daß mit der Figur des Pagen nicht nur das Moment des Träumens, der Erfindung, der Dichtung starkgemacht wird, sondern über die Figur des Dichters auch das Moment der Unterbrechung, die zur Reflexion anhält. Die im Prolog vorgeführte und reflektierte Form des Narzißmus impliziert eine Poetik, die zumindest die Möglichkeit bietet, ganz und gar offensiv und transgressiv zu sein, indem die Ähnlichkeit nicht das Ziel des poetischen Begehrens bildet, sondern nur das Mittel zur Etablierung einer Struktur, innerhalb deren Differenz das Spiel bestimmen darf. Wo das Vergangene als bedrückend erfahren wird, heißt dies: Nicht die differenzlose Wiederkehr wird angesteuert, sondern der Punkt, an dem das Vergangene erneut als vergänglich begriffen und durch selbstgeschaffene Träume ergänzt oder sogar konterkariert werden kann; und wo dem Vergangenen als verschwundenem Glück nachgetrauert wird, heißt dies: Die Poesie kann zwar das Glück nicht wiederherstellen, aber sie kann der Trauer durch die Simulation einer ihrerseits vergänglichen Sprache wenigstens eine Form zu geben versuchen, etwa die der Elegie.

In beiden Spielarten der Vergangenheitsadressierung wird Vergänglichkeit zum Differenzkriterium dafür, ob es sprachlich gelingt, Erfindungsprozesse als momentane vorzuführen und kenntlich zu machen – oder ob dies nicht gelingt und möglicherweise auch gar nicht angestrebt wird. Hofmannsthal stellt seine Arbeit in den frühen Gedichten und lyrischen Dramen dezidiert in den Dienst eines solchen Interesses, eines solchen Strebens, das der poetischen Wertschätzung von Vergänglichkeit als Anlaß ebenso wie als aufgesuchtem Einsatzpunkt für Erfindungen – selbstgeschaffene Träume – zugute kommen soll. Entsprechend läßt sich auch die im Prolog zum »Tod des Tizian« über den Pagen eingeführte Liebe zum Bild des Infanten und also zu sich selbst als Liebe zur eigenen Kraft der Erfindung lesen, die, indem sie auf anderes als bloße Selbstbespiegelung aus ist, über das narzißtische Selbstverhältnis ebenso hinausweist wie über die historischen Festlegungen, die ihr allenfalls noch als Kulissen der Imagination dienen.

Allenfalls: Denn auch diese Kulissen sind nicht aus Stein gemeißelt, sondern vergänglich, zumal wenn sie im Medium der Literatur erschei-

nen und sich also selbst als abhängig von ihrer sprachlichen Inszenierung erweisen. Auch sie können ganz und gar in den Hintergrund treten, und genau dies geschieht im folgenden Damentext, dem »Tod des Tizian«, zumindest an einigen Stellen. Hervorzuheben ist hier insbesondere der lyrische Monolog des jungen Gianino, von dem es in der Figurenbeschreibung zu Beginn heißt: »[E]r ist 16 Jahre alt und sehr schön.«¹³ Gianino – *alter ego* des Pagen ebenso wie vermutlich von Hofmannsthal selbst – führt mit seinem Monolog ganz einfach vor, was es heißen kann, lyrisch aus der Kulisse der Historie ebenso wie des Dramas zu treten. Was Gianino da spricht, hat mit der scheinbar historischen Umgebung ebenso wie mit der innerhalb des Dramas aufgebauten Spannung hin zum erwarteten Tod des Meisters kaum noch etwas zu tun: »Mir war, als ginge durch die blaue Nacht, / Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.«¹⁴

Gianino vernimmt, doch bereits im Modus des Irrealis, jene Töne und gibt sie wieder, die es ihm möglich machen, die Bedrückung seiner Umgebung abzulegen und in einen, aber eben als Fiktion ausgewiesenen, vom überlieferten Bildbestand her geschichtlichen oder nachgeschichtlichen, poetisch hingegen vorgeschichtlich konnotierten Naturraum einzutreten.¹⁵ In diesem Raum, und darin gerade ist Gianino als einziger dem sterbenden Tizian nahe, ist Kunst lebendig, ohne daß diese Lebendigkeit als Kontrast zu einem wirklichen Leben gefaßt werden müßte.¹⁶ Gianino wird als sprechende Figur mit einer semiotischen Begabung und einem daraus hervorgehenden intuitiven Wissen über seine eigene spezifische

¹³ Ebd., S. 38.

¹⁴ Ebd., S. 43.

¹⁵ Die in der Forschung bislang forcierte Unterscheidung zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, dem Lebendig-Gegenwärtigen und dem Geschichtlich-Toten sowie dem wahren Künstlertum Tizians und dem Ästhetizismus seiner Schüler wird durch Hofmannsthals poetische Verfahren – und durch Gianinos Monolog im besonderen – gerade unterlaufen. Die Unterscheidbarkeit wird als solche in Frage gestellt. Wichtige Aspekte der diesbezüglichen Debatte in der Forschung gibt wieder: Gregor Streim, *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg 1996, S. 149.

¹⁶ Daß Tizian selbst, der große Abwesende im Stück, sich seine »alten« Bilder bringen läßt (SW III Dramen 1, S. 42), um in Kontrast zu diesen sein letztes Bild zu malen, weist ihn selbst als Künstler aus, der nicht allein nach der Natur, sondern mindestens so sehr im (kritischen) Verhältnis zu seiner eigenen (früheren, vergangenen) Kunst schafft. Tizian steht also, mit anderen Worten, selbst vor dem Problem eines Epigontums (seiner selbst). Zum Vorbild wird er allerdings dadurch, daß er bereit ist, sich von dieser (seiner eigenen) Vergangenheit zu lösen. Diese Option steht allerdings auch seinen Schülern offen. Gianino dient in diesem Zusammenhang als Wegweiser; und Hofmannsthal selbst führt im Medium der Literatur vor, inwiefern er die indirekt an Tizian selbst exemplifizierte Absetzung vom Vergangenen als poetisches Programm für sich selbst reklamiert.

Sprachbedingtheit vorgeführt. Gianino *ist* als Sprachwesen, wie man mit den Worten der dritten Terzine sagen könnte, »aus solchem Zeug, wie das zu Träumen.«¹⁷ Oder mit Shakespeares Prospero aus »The Tempest« gesprochen:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.¹⁸

Gianino bespielt eben jenen Raum, der, um im Bild nun des früh verstorbenen Infanten zu bleiben, durch die historisch abgetöteten Zukunftsperspektiven leer, dadurch aber auch frei und offen geblieben ist. Er bewegt sich im Bereich einer poetisch entfaltbaren Vorgeschichte, zu der es eine Geschichte noch gar nicht gibt und wohl auch nicht unbedingt geben soll.¹⁹

Dabei ist es die Lyrik im engeren Sinne, die gebundene Rede, die aus dem Raum der dramatischen Kulisse und der darin stillgestellten Historie einen Ausweg weist. Lyrik, als deren Verkörperung Gianino auftritt, ist gleichzeitig aber auch die Form, die den Ansatzpunkt für eine Überwindung der traditionellen Gattungszuordnungen bildet: Lyrik ist hier nicht nur ohne ihre theatralische Rahmung (inklusive Rollenspiel) nicht zu denken, sie wird durch die szenische, an Gianino gerichtete Regieanweisung »er steht erzählend auf«²⁰ auch als Medium der Narration kenntlich gemacht. In dem Maße, wie die Lyrik hier aus ihren traditionellen Festlegungen im einzelnen gelöst scheint, ohne daß der Bezug zu diesen Festlegungen geleugnet würde, in dem Maße gewinnt sie Kontur als eine sprachliche Form der Freiheit. Im Prolog ist diese poetologische Perspektive erst vorskizziert, aber immerhin schon angesprochen. Dabei bildet die Szene mit dem Bild des Infanten, dem Traum und dem Auf-

¹⁷ SW I Gedichte 1, S. 48.

¹⁸ William Shakespeare, *The Tempest*. In: *The Norton Shakespeare*. Based on the Oxford Edition. Hg. von Stephen Greenblatt. New York/London 1997, S. 3047–3107, hier S. 3095 (Akt 4, Szene 1, V. 156–158).

¹⁹ Von daher erklärt sich auch nochmals die Verbindung der Gattungsbezeichnung »Bruchstück«, d.h. des betont Fragmentarischen der Form, mit dem Prologcharakter nicht nur des Prologs im engeren Sinne, sondern auch des folgenden Dramentextes. »Bruchstück« verweist in diesem Fall nicht, oder zumindest nicht so sehr, auf die vergangene Ganzheit einer Form, sondern vielmehr und zunächst auf die Gegenwarts- und Zukunftsoffenheit des Verbliebenen, das selbst einen vorgeschichtlichen Index trägt und also offen für mögliche Geschichten ist.

²⁰ SW III Dramen 1, S. 44.

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *j'aurais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!²¹

schrecken daraus für eine Lektüre, die auf die in diesem Text angelegten programmatischen Impulse achtgibt, nicht den einzigen Hinweis. Das poetologische Modell der selbstgeschaffenen Träume *im* Kontext einer historischen Überlieferungsproblematik wird zum Schluß des Prologs noch einmal ins Spiel gebracht.

Diesmal läuft der Bezug zur Vergangenheit und zu den an diesem Bezug exemplifizierten möglichen poetischen Umgangsformen einerseits über die Evokation und gleichzeitige Kontrafaktur eines älteren Textes, eines der berühmtesten Gedichte des 19. Jahrhunderts: Baudelaires »À une passante«. Andererseits läuft der Bezug zur Vergangenheit über das in dem Vorgängergedicht selbst bereits thematisierte und durchgespielte

²¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Frankfurt a.M. 1966, S. 158. In der Prosaübertragung von Friedhelm Kemp: »An eine, die vorüberging / Betäubend heulte die Straße rings um mich. Hochgewachsen, schlank, in tiefer Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber; üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaften Saum; / Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich aber trank, im Krampf wie ein Verzückerter, aus ihrem Auge, einem fahlen, unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die Lust, die tötet. / Ein Blitz ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, unter deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiederssehen? / Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals* vielleicht! Denn ich weiß nicht, wohin du eilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe, o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wußte!« Ebd., S. 159.

Wie man zuweilen beim Vorübergehen
Von einem Köpfchen das Profil erhascht, –
Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,
Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen

(Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt,
Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie noch) –
Inzwischen malt man sich in hellen Träumen
Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,

Und drinnen duftig zwischen rosa Seide
Das blonde Köpfchen, kaum im Flug geschn,
Vielleicht ganz falsch, was tut's ... die Seele will's ...

So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt
Mit unerfahrenen Farben des Verlangens
Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt.²²

Problem des Bezugs zum Vergangenen: zum gerade Vergangenen, der Vergänglichkeit also, die mit dem Vorbeigegangensein der Passantin angesprochen ist, ebenso wie zur Vergangenheit, die existentiell als nicht abgeschlossene und weiterhin drängende thematisch wird.

Der Hinweis auf diesen Intertext oder Subtext von Baudelaire ist in der Hofmannsthal-Forschung gewiß nicht neu. Allerdings scheint es bislang keine Studie zu geben, die sich ausführlicher mit der Art auseinandersetzt, *wie* Hofmannsthal den Bezug zu Baudelaire gestaltet, handelt es sich doch keineswegs nur um eine Anspielung oder gar eine Verwandtschaftsdemonstration, sondern eher, wie zu zeigen sein wird, um eine poetologisch ausgefeilte Replik, ja an einigen Stellen sogar um eine durchtriebene Kontrafaktur.

Zunächst fällt auf, daß die Replik wie die Vorlage aus genau 14 Zeilen besteht. Hofmannsthals Replik ist zwar der Form nach nicht – wie oben im Sinne eines Zeilenexperiments dargestellt – ein Sonett: Es fehlen in der Replik nicht nur Ansätze zu einer Strophengliederung, auch ein entsprechendes Reimschema wird man nicht finden. Daß es sich ohne Zweifel um eine Auseinandersetzung mit Baudelaire handelt, erschließt

²² SW III Dramen 1, S. 40; im Unterschied zum Original als Quasi-Sonett dargestellt.

sich dennoch über eine ganze Reihe von – hier erneut den Einsatzpunkt der poetischen Arbeit bildenden – *Ähnlichkeitsbeziehungen*: Das Thema des Vorübergehens, für das die Passantin bei Baudelaire als Allegorie einsteht, die Tatsache, daß die vorübergehende Frau und nur kurzzeitig Erblickte eine Unbekannte ist, daß sie ein Liebesgefühl zu erwecken vermag – und schließlich, daß die Szene eine große Ungewißheit über all das, was aus dieser Begegnung folgen soll, mit sich bringt.

Das alles gehört zum Reservoir an geteilten Bildversatzstücken und Bewegungsabfolgen. Das alles macht zudem deutlich, inwiefern der bloße Umstand, daß die Figur der Passantin bereits *vor* Baudelaire – etwa bei Mercier, Nerval oder Hugo – die Literatur zu faszinieren beginnt, noch nicht ausreicht, um auch für Hofmannsthal interessant zu werden.²³ Hofmannsthal setzt eben bei jener Konstellation von fragmentierter Wahrnehmung, flüchtiger Bewegung, Blick, erotischer Faszination und bleibender Irritation an, für die Baudelaire die Vorlage geliefert hat. Aus demselben Grund seien hier die bereits vielfach diskutierten Anspielungen auf George – Hofmannsthals Gedicht, das er George als »einem, der vorübergeht« gewidmet hat,²⁴ die verständliche Verstimmung,²⁵ die bei George daraufhin einsetzte, schließlich die Rückaneignung²⁶ der Bezeichnung durch George und nicht zuletzt auch die Tatsache, daß George Baudelaire's Gedicht ja auch selbst übersetzt²⁷ hat – nur erwähnt und nicht weiter ausgeführt. In methodischer Hinsicht stellt sich in diesem Zusammenhang ohnehin die Frage, ob man das von Hofmannsthal in-

²³ Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, »...zuweilen beim Vorübergehen...« Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne. In: HJb 1/1993, S. 235–262.

²⁴ BW George (1953), S. 7: »Herrn Stefan George / einem, der vorübergeht.«

²⁵ Ebd., S. 8: »[...] bleibe ich für Sie nichts mehr als »einer, der vorübergeht.«

²⁶ Ebd., S. 13: »Einer der vorübergeht« (Selbstbezeichnung Georges).

²⁷ Vgl. Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen. Umdichtungen von Stefan George. Berlin 1901, S. 137 (»EINER VORÜBERGEHENDEN«). Im Gedicht »VON EINER BEGEGNUNG« aus den »Hymnen« (1890) hat George selbst bereits eine eigenständige Replik auf Baudelaire formuliert, die Hofmannsthal bekannt gewesen sein wird. George ist es auch, der im Unterschied zu Baudelaire den (fast) vergeblichen Versuch der Erinnerung an die eher angedeutete als beschriebene Begegnung und somit den darauf rekurrierenden Prozeß des Dichtens bereits in der Metapher des *Malens* faßt – eines Malens allerdings, dessen Ergebnisse keinen Bestand haben, da diese sich als augenblicklich gebleicht erweisen. Simon folgert daher im Hinblick auf Georges Gedicht: »Das Malen von Bildlichem wird der Zuständigkeit des Poetischen entrissen. Es »bleicht, was mühevoll ich male« (V. 17).« Ralf Simon, Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke. München 2011, S. 264. Hofmannsthals Replik auf Baudelaire wiederum verhält sich, wie zu zeigen sein wird, entspannter gegenüber der Metapher des Malens, da diese gar nicht erst mit dem Begehren eines Festhaltenwollens assoziiert wird.

szenierte Spiel in der Provokation und Reflexion von Ähnlichkeitsbeziehungen einfach mitspielen möchte oder zum Anlaß einer Analyse der in diesem Spiel gerade auf der Grundlage von Ähnlichkeiten hervorgehobenen Differenzen nimmt.²⁸

Das gilt allerdings auch und zunächst für das Verhältnis der Replik Hofmannsthals auf Baudelaire. Die Differenzen springen um so mehr ins Auge, je mehr man die unzweifelhaften Berührungspunkte im Blick behält. Nicht nur wissen wir bei Hofmannsthal nicht mehr, wer sich eigentlich bewegt, die Frau oder das Ich – beides kann mit der Wendung »beim Vorübergehen« gemeint sein. Die Konturen beginnen überhaupt zu schwimmen: Ist das Ich bei Baudelaire noch klar benannt und als Erfahrungs- und Sprechinstanz in aller Intensität kenntlich gemacht, verflüchtigt sich dieses Ich bei Hofmannsthal in ein »Man«, das einen größeren Allgemeinheitsanspruch in sich trägt. Noch viel wichtiger ist jedoch der Umstand, daß der wichtigste Moment in Baudelaire's Gedicht, die Erwiderung des Blicks durch die Frau, bei Hofmannsthal schlicht fehlt. Jedenfalls erfährt man davon nichts. Es geht bei Hofmannsthal nicht um den von Baudelaire dramatisierten existentiellen Schock, der dadurch entsteht, daß das sprechende Ich die Blickerwiderung nicht *ad acta* zu legen vermag, weil sie ihm für immer entzogen bleibt und gleichzeitig als allumfassend bedeutend, als überlebenswichtig erscheint. Sondern es geht schlicht darum, daß »man« den flüchtigen Bildimpuls, der im einseitigen Blick bereits abgemildert daherkommt und keine grundsätzliche Krise bewirkt, als Projektions-, nein als Malfläche zu nutzen versteht.²⁹

Genau ein solches Malen, das heißt Übermalen und also auch Verdecken im Medium der Sprache wird in der rhetorischen Ausgestaltung der Szene bei Hofmannsthal selbst vorgeführt: Die Passantin ist gar keine Passantin mehr, sie *geht* nicht mehr, sie geht nicht auf ihren Füßen, nicht von selbst, sondern sie erscheint getragen, sie bewegt sich, scheinbar passiv, in einer Sänfte durch den Raum. Sie wird, wenn man so sagen kann, besänftigt,

²⁸ Grundlegend für jede weitere Beschäftigung mit dem Verhältnis von George und Hofmannsthal im »Tod des Tizian« ist der Aufsatz von Bernhard Böschstein, Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum »Tod des Tizian«. In: »Verbergen-des Enthüllen«. Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Hg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg 1995, S. 277–287.

²⁹ Zwar kommt später noch eine Ich-Stimme ins Spiel, aber eben erst später und im Sinne eines reflektierenden und zugleich auf das folgende vorausweisenden Kommentars: »So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt«.

indem ihr ein beweglicher Umgebungsraum hinzugedichtet, hinzugemalt wird. Man könnte auch sagen: Indem die Frau hinübergetragen wird, erscheint sie bei Hofmannsthal als ein Bild, oder genauer, als eine Allegorie auf das Prinzip der Metapher, der Bewegung der Metaphorisierung also, die in der Gesamtmetaphorik der Passage dann als Allegorie (fortgesetzte Metapher) auf die dichterische Produktionsweise lesbar wird.

Die metaphorische Komponente – die Tatsache also, daß Wörter oder auch Bilder aus einem durch die Tradition bestimmten Bereich in einen anderen, den der aktuell jeweils hervorgebrachten Dichtung, übertragen werden – bildet allerdings nur den einen Teil der impliziten Bestimmung von Dichtung, die in der vergegenwärtigten Szene mit der Frau lesbar wird. Der andere Teil wird in dieser Szene als Prozeß des Übermalens bestimmt, als Prozeß also, der darin besteht, daß das in den Bereich der Literatur Hinübergetragene nicht einfach als Versatzstück (Zitat) stehen gelassen, sondern bearbeitet wird, indem es übermalt wird.

Weiß, rosa, blond, das sind die bei Baudelaire noch gänzlich fehlenden Farben, die nun angerührt und dick aufgetragen werden. Dabei läßt sich in der expliziten, mehrmaligen Betonung des Farbauftrags auch eine Anspielung auf Tizian und seine insbesondere im Spätwerk entwickelte Kunst des Kolorits, der Farbgebung also, vermuten. In dem wichtigsten überlieferten Bericht über die späte Malweise Tizians, der Beschreibung von Giorgio Vasari, wird ausdrücklich betont, daß Tizian »wieder und wieder« mit der Farbe über seine Gemälde »gegangen« sei. Die »ultima maniera fatta di macchie«, ³⁰ der »späte fleckige Stil«, sei eben Effekt dieser spezifischen Form des wiederholten Farbauftrags. Auf der Ebene der zitierten Bildelemente und ihrer Farbgebung hingegen (»die hübsche weiße Sänfte«, die »rosa Seide«, das »blonde Köpfchen«) erinnert die literarisch-szenische Bildevokation augenscheinlich an Rokoko-Malereien, ³¹ so daß man es an dieser Stelle nicht nur mit der schrittweisen Evokation eines gegenwärtigen, nach und nach mit Farbe besetzten poetisch-imaginären Tableaus, sondern gegenläufig dazu mit einer Überlagerung unterschiedlicher historischer Zeitschichten zu tun hat. ³² Übertragung

³⁰ Giorgio Vasari, *Das Leben des Tizian* (ital. 1568). Neu übers. von Victoria Lorini, kommentiert und hg. von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, S. 47 bzw. 8.

³¹ Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei Juliane Vogel.

³² Zu diesen Zeitschichten gehören nicht nur die Renaissance (Tizian) und das mittlere 18. Jahrhundert (Rokoko), sondern ebenso das 19. Jahrhundert (Doré) und die Gegenwart (Böcklin). Der Hinweis auf Gustave Doré findet sich in einer nach Niederschrift des Stückes

und Übermalung sind die literarischen Verfahren, die das Präsens der Bildevokation mit Momenten der Tradition derart durchsetzen, daß das Zeitfeld der Gegenwart selbst als Spannungsgefüge zitierter Vergangenheitsreste erscheint. Die diachronen Momente bestimmen, auch auf dieser Ebene, den Modus der Gegenwart und der literarischen Vergewärtigung dezidiert mit. Allerdings ist die spezifische Form dieser Mitbestimmung selbst Teil einer Inszenierung.

Im Bild der Frau werden beide Aspekte, die Übertragung und die Übermalung, zusammengeführt und als Modus dichterischer Produktion lesbar gemacht. Dabei ist es erneut der Traum, der als weitere Metapher für die spezifische Form der künstlerischen Produktion herangezogen wird. Helle Träume sind es. Träume, die den Bezug zu den »selbstgeschaffnen Träumen« aus der geschilderten Szene davor mit dem Bild des Infanten deutlich machen, und zwar in dem Sinne, daß es hier wieder, im sprachlich gefertigten und im Moment der Übermalung vorgeführten *tableau vivant* der Frau, darum geht, sich in eine durch Übertragung bzw. Überlieferung bestimmte Situation zu versetzen, die man dann, künstlerisch, durch Erfindung, zu bewältigen in der Lage sein sollte; und auch hier geht es darum, diesen Prozeß selbst, in seiner Vergänglichkeit, explizit zu machen und vorzuführen. Außerdem werden an dieser Stelle alle Trümpfe der *sprachlichen* Bildevokation derart ausgespielt, daß das in Prolog und Stück gleich mehrfach aufgerufene Konkurrenzverhältnis zwischen Malerei und Dichtung fast eindeutig zugunsten letzterer entschieden scheint.³³

festgehaltenen Beobachtung Hofmannsthals: »[...] ob die Farbengebung in Tod des Tizian nicht Gustave Doré ist?« Zit. nach Renner, »Die Zauberschrift der Bilder« (wie Anm. 9), S. 168 (ebd., S. 161, auch die treffende Beschreibung der poetischen Verfahren als »Bildfusionen« und »Bildfiktionen«).

³³ Die sprachliche Potenz erscheint im »Tod des Tizian« fast grenzenlos. Am deutlichsten wird dies dadurch, daß nicht nur der im Titel angekündigte Protagonist des Stückes – der Maler Tizian – abwesend ist, auch dessen Gemälde werden nur, wenn überhaupt, sprachlich umschrieben: »Tizians letztes Bild existiert nur als Erzählung.« (Gabriele Brandstetter, Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikturale Beziehungen in Texten [bei E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac und Hugo von Hofmannsthal]. In: Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten. Hg. von Annegret Heitmann und Joachim Schiedermaier. Freiburg i.Br. 2000, S. 223–236, hier S. 235) Brandstetter macht außerdem darauf aufmerksam, daß es die »*Theatralisierung* des Bildes im Text ist« (ebd., S. 232), durch die sich bei Hofmannsthal die Auseinandersetzung mit Bildern und dem Bildlichen vollzieht. Damit ist auch gesagt, daß es nicht nur die Sprache und nicht nur die Narration ist, durch die hindurch sich die Bilder in Hofmannsthals Text dynamisch konstituieren. Es sind darüber hinaus – und auf sie hin – die Gesten und körperlichen Umsetzungen, auf die hin die Sprache – unabhängig davon, ob der Dramentext tatsächlich aufgeführt wird – ausgelegt ist.

Der Unterschied zur *notabene* ebenfalls ausschließlich im Medium der Sprache evozierten Szene mit dem Infanten besteht im sprachlichen Bild der Frau bloß darin, daß das Moment der Reflexion, der Unterbrechung des Traums, nun nicht über eine externe Figur, den Dichter, eingeführt wird, sondern vom Pagen selbst bereits in seine Rede integriert wird. Als Schauspieler seiner selbstgeschaffenen Träume übt er nicht nur seine Rolle aus, er steht – im Moment der Reflexion – auch neben sich. Es handelt sich um eine implizite Form der Parekbase, des Heraustretens aus der Rolle.³⁴ Ist es zuvor noch der Dichter, der dem Pagen sagen muß, er verstehe ihn und wisse darum, daß er ein Schauspieler seiner »selbstgeschaffnen Träume« sei und daß es Menschen gebe, die ihn deshalb »Lügner« nennen und verachten, so ist dieses Wissen nun bereits in die implizite Kommentarfunktion der Rede selbst, deren Sprecher der Page ist, eingewandert: »Vielleicht ganz falsch« sind – unumwunden eingestanden – all die Ausmalungen, die der Page hier vorführt, doch »was tuts ... die Seele wills«.

Von Baudelaire ist man an diesem Punkt – wie im übrigen bereits bei der bloßen *Möglichkeit* einer metaphorischen Interpretation der flüchtigen weiblichen Figur – meilenweit entfernt: Daß es einem egal sein könnte,

Verlegt man hingegen die Aufmerksamkeit auf das spannungsvolle Verhältnis von Bild und Begriff, dann wird erklärbar, warum Hofmannsthal sich in seinen Texten gleichwohl verstärkt nicht etwa auf die Philosophie, sondern auf die Malerei bezieht, ist in letzterer doch zumindest von einem ähnlich kritischen Vorbehalt gegenüber der Sprache des Begriffs auszugehen. Näher ausgeführt und mit entsprechenden Belegstellen rekonstruiert ist der Aspekt »Bild contra Begriff« beim jungen Hofmannsthal in: Ethel Matala de Mazza, Dichtung als Schauspiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 90–116. Daß die Differenz zwischen Bild und Begriff wiederum als Einsatzzpunkt für die spezifische Konzeption von Zeit bei Hofmannsthal genommen werden kann, wird aufgezeigt im Kapitel »Zeit als Differenz von Bild und Bedeutung« in Uwe C. Steiner, Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. München 1996, S. 61–64.

³⁴ Nur vordergründig erinnert dieses Heraustreten aus der Rolle an den frühromantischen Begriff der Ironie als permanenter Parekbase (Friedrich Schlegel). Historisch aufschlußreicher dürfte die Vermutung sein, daß man es hier mit einer Art Vorform des Brechtschen V-Effektes zu tun hat. Denn was der Page durch seine Reflexion betont, ist weniger die prinzipielle Unzuverlässigkeit seiner Aussagen als vielmehr die Tatsache, daß diese Aussagen unter einem Vorbehalt stehen, einer Art Einklammerung, durch die der Umstand offengelegt wird, daß man es im Stück insgesamt mit einer Inszenierung und nicht mit einem »natürlichen« Vorgang zu tun hat. Im Unterschied zur Brechtschen Theaterkonzeption dient die Reflexion des Inszenierungscharakters allerdings nicht dazu, die Illusion zu brechen. Eher geht es darum, die Illusion durch ihre implizite Reflexion noch zu potenzieren. Eine erste Bestandsaufnahme möglicher Parallelen in den Verfremdungsverfahren bei Hofmannsthal und Brecht formuliert Wolfgang Monecke, Hugo von Hofmannsthal und Bertolt Brecht. Zur Genesis des Verfremdungseffekts. In: Orbis Litterarum 20/1965, H.1, S. 32–51.

ob die sprachlichen Bilder nun einer Realität entsprechen oder nicht, ist im Binnenraum der Baudelaire'schen Schockerfahrung völlig undenkbar. Ebenso wäre es undenkbar, daß bereits der Initialmoment der flüchtigen Wahrnehmung ein doppeltes »Wer weiß« und ein »Vielleicht« nach sich zieht – Worte, mit denen auch die Zuspitzung auf den Moment gekappt und entschärft wird zugunsten einer abwägenden Dauerhaftigkeit und Dehnung des Ausdrucks. Wo es bei Baudelaire eine Gewißheit über die Unentrinnbarkeit der Situation gerade aufgrund ihrer beklagten Vergänglichkeit gibt, wird bei Hofmannsthal, verhältnismäßig entspannt, die Vergänglichkeit träumerisch als Chance für den poetischen Akt begriffen, der sich, im Prinzip immer wieder neu, von seinen scheinbaren Festlegungen freimachen kann.

Das trifft sich mit den Überlegungen, die Hofmannsthal im Zuge seiner ungefähr gleichzeitigen Auseinandersetzung mit Nietzsche zu Papier brachte und die ihn dazu veranlaßten, die offenkundig nur scheinbare Lüge, die im Vorwurf des träumerischen Schaffens laut wird und im Prolog als unberechtigter Vorwurf der nichtverstehenden Masse kenntlich gemacht wird, gegenüber einer tatsächlichen Lüge abzugrenzen, die Hofmannsthal selbst Gott vorzuhalten wagt: »Göttlicher sein als Gott«,³⁵ das ist der Anspruch, den Hofmannsthal während seiner Arbeit am »Tod des Tizian« und im Zuge seiner gleichzeitigen Nietzsche-Lektüre zu Papier bringt; und dieser Anspruch speist sich aus dem Vorwurf, daß »Gott, [...] als er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab[,] damit Lüge (Festes Starres Gewordenes = Lüge) begieng«. Aus dieser Perspektive erscheint das Streben einer betont auf Vergänglichkeit setzenden poetischen Imagination und impliziter Reflexion als Ausdruck nicht von Todessehnsucht, sondern von Lebensbejahung – wobei sich das eine mit dem anderen zuweilen durchaus berührt.

Führt man sich diese poetologischen Implikationen und Komplikationen einmal vor Augen, dann wird schnell ersichtlich, daß die eigentliche Erklärung, die Hofmannsthals Replik auf Baudelaire zu geben verspricht, eine ungeheuer anspruchsvolle und differenzierte ist. Die Klammerkonstruktion lautet: »Wie man zuweilen beim Vorübergehen / Von einem Köpfchen das Profil erhascht« – Gedankenstrich, und dann kommen die

³⁵ Hier und im folgenden: SW III Dramen 1, S. 352 (Varianten). Zum weiteren Kontext von Hofmannsthals Nietzsche-Lektüren vgl. Schneider, Verheißung der Bilder (Anm. 11), S. 183–186.

ganzen Reflexionen – »So, dünkt mich, ist das Leben hier« – gemeint ist das folgende Dramenstück – »gemalt.« Die Klammern sowie die gehäuft vorkommenden Gedankenstriche und Auslassungspunkte führen bereits in die Satzstruktur des Erklärungsvorhabens Öffnungen und Verzweigungen ein, die dieses Vorhaben selbst in den Modus der Suggestion und der geschwächten, sich selbst ins Wort fallenden Annahme versetzen. Mit anderen Worten: Die Erklärung wird zwar durch Eingangs- und Zwischenmarker (»Wie« – »so«) der Form nach in Aussicht gestellt. Tatsächlich ist sie aber selbst höchst erklärungsbedürftig, muß man doch, um ihr folgen zu können, zuerst verstehen, was mit dem »Wie« überhaupt gemeint sein kann.

Oder muß man das nicht? Tatsächlich schließen sich hier (mindestens) zwei Lektüreoptionen an. Die eine davon kennzeichnet den Weg, den die Literaturwissenschaft zu gehen geneigt ist, wenn sie dem Erklärungsversprechen des Textes in einem ersten Schritt folgt, um in einem zweiten Schritt zeigen zu können, wie abgründig und trickreich dieses Versprechen und seine implizite Poetik selbst zu einer Form von Poesie werden. Die andere Option läuft darauf hinaus, die potentielle Komplexitätssteigerung des Textes im Zustand der Potenz zu belassen – absichtlich oder unabsichtlich: durch frei eingeräumte Zurückhaltung oder durch Naivität. Daß in Hofmannsthals Text diese beiden Optionen gleichermaßen – und zwischen diesen eine ganze Bandbreite von denkbaren Graduationen – entsprechende Rezeptionsweisen motivieren können, die sich vom Gelesenen (oder Gesehenen und Gehörten) her jeweils auf unterschiedliche Weise als angesprochen und gemeint erfahren können, wird man schließlich für ein Qualitätsmerkmal des Textes selbst halten können.