

Thanatos und Eros: Das Infanten-Porträt bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal

Shen Chong
(Shanghai)

Kurzzusammenfassung: Hugo von Hofmannsthals (1874-1929)¹ wie auch Stefan Georges (1868-1933) Interessen an der bildenden Kunst kreuzten sich kurz vor 1900 in einem Barockbild des früh verstorbenen Infanten, bei dem wohl der von Velázquez mehrmals porträtierte Baltasar Carlos (1629-1646) Pate stand. Die Tristesse des *Siglo de Oro* trifft Jahrhunderte später auf die *Décadence* des *Fin de Siècle*. Der frühe Tod des Prinzen wird zweimal hintereinander in eine absolute Jugend umgedeutet, die bei George in der Todesverherrlichung und bei Hofmannsthal im Narzissmus ihren Ausdruck findet.

1. Einleitung

„Im ‚Tod des Tizian‘ wird Ihnen ein bekanntes Detail entgegentreten“, schrieb Hugo von Hofmannsthal 1892 an Stefan George in Bezug auf die Veröffentlichung seines Bruchstücks in der Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, „ich meine das Bild des Infanten.“² Letzterer ließ aber seinen eigenen Beitrag, dem das Infanten-Bild entnommen wurde, aus derselben Ausgabe streichen mit der Begründung: „die masse könnte da leicht mit missverständnis reden.“³ Doch verbergen kann der Rückzug weder die enge Verbindung der beiden Texte noch ihre Unterschiede in der lyrischen Darstellung desselben Gemäldes, das wahrscheinlich von einem oder mehreren Kinderporträts von

¹ Dieser Beitrag wird von Shanghai Municipal Foundation for Philosophy and Social Science (上海市哲学社会科学规划课题) gefördert und ist Teil des Projekts „Stefan George und die Kritik der Moderne“ (现代性批判视阈下的斯特凡·格奥尔格研究, 2021ZWY002).

² Stefan George / Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, 2. ergänzte Aufl., München / Düsseldorf 1953, S. 30.

³ Ebenda, S. 42. Dieses und die weiteren George-Zitate wurden später auch von Hofmannsthal zurückgezogen, indem er den Prolog mit dem Infanten-Bild durch einen komplett neu geschriebenen ersetzte anlässlich der Aufführung des Stücks *Der Tod des Tizian* im Jahr 1901 zur Totenfeier von Arnold Böcklin, siehe: Hugo von Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*, in: Ders., *Gesammelte Werke. Gedichte Dramen I 1891-1898*, hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1979, S. 247 f. und 263 f. Im Folgenden werden Hofmannsthals *Gesammelte Werke* als GW zitiert.

Diego Velázquez inspiriert worden ist.⁴ Das Barockmotiv der Vergänglichkeit wird poetisch im Geist des *Fin de Siècle* überformt, indem der allzu frühe Tod des spanischen Prinzen in eine absolute Jugend im Vexierbild von Thánatos und Eros umgedeutet wird.

2. Bildgedicht im *Fin de Siècle*

Unter der Devise *l'art pour l'art* wird oft nicht die Natur, sondern die Kunst zum Gegenstand der Kunst. Es ist daher wohl kein Zufall, dass das Genre „Gemäldegedicht“,⁵ in dem Bildwerk in Wortkunst umgesetzt wird, in der literarischen Moderne eine Blütezeit erlebt. Das Prinzip der Transformation lässt sich aus Lessings *Laocoon* erschließen: Der Dichter soll die Elemente der Schönheit nacheinander erzählen, die der Maler nebeneinander präsentiert.⁶ Spätestens seit der Romantik befreit sich die Bilddichtung allmählich von ihrer dienenden Rolle der Darstellung der bildenden Kunst und gelangt zur „Selbstthätigkeit“,⁷ indem die ästhetische Erfahrung, die bei der Bildbetrachtung entsteht, mittels der Sprache zum Kunstwerk wird. Es handelt sich da-

⁴ Vgl. Ernst Morwitz, Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. München / Düsseldorf 1960, S. 21; Friedrich Gundolf, *George*, 3. erweiterte Ausgabe von 1930. Berlin 2013, S. 61; Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, übersetzt von Alexa Remmen. München 1967, S. 42 und S. 50 sowie Ursula Renner, *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg i. Br. 2000, S. 163-166.

⁵ Vgl. Gustav Bebermeyer, *Gemäldegedicht*, in: Werner Kohlschmitt / Wolfgang Mohr (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl., Bd. 1. Berlin 2001, S. 552-556, zu „Gemäldegedicht“ in der Moderne, bes. S. 555.

⁶ Lessing zufolge stellt die Malerei Körper dar, die im Raum „neben einander, oder deren Theile neben einander existiren“, die Dichtung hingegen Handlungen, die in der Zeit „auf einander, oder deren Theile auf einander folgen“, siehe: Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Studienausgabe, hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012, S. 115. Im Kontext der Moderne verliert jedoch die von Lessing vorgeführte Trennung zwischen Malerei und Poesie zugunsten der Inter- oder gar Transmedialität allmählich an Geltung. Seit der Romantik erlangt die ästhetische Erfahrung, also die Wahrnehmungen des Subjekts, eine immer größere Bedeutung gegenüber der Formdivergenz der Sukzessivität oder Simultanität. Viele Autoren der Moderne, wie George, Hofmannsthal oder Rilke, interessieren sich nicht für die Unterscheidung der Poesie von der Malerei, sondern dafür, „über den Umweg der Kunstbeschreibung Perspektiven für das eigene literarische Schreiben zu gewinnen“, siehe: Benedikt Jeßling / Ralph Köhnen, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, 3. Aufl., Stuttgart 2012, S. 238-244, bes. S. 240.

⁷ August Wilhelm Schlegel, *Die Gemählde*. Gespräch, hg. von Lothar Müller. Dresden 1996, S. 18. Dem Dichter Waller legt Schlegel die Worte in den Mund: „Das trockene Urtheilen wollen wir gern den Kunstverständigen überlassen. Allein wir werden doch das Recht haben, Eindrücke mitzutheilen, die unser eigenes Werk sind?“

bei um eine rezeptive Produktion, in der die Subjektivität des Rezipienten in den Vordergrund rückt.

Neben Rilke, der sich während seiner mittleren Schaffensperiode intensiv mit Auguste Rodin und Paul Cézanne auseinandersetzte und das Genre „Dinggedicht“ maßgeblich prägte, gehören Stefan George (und Hugo von Hofmannsthal) ebenfalls zu den berühmtesten Bilddichtern um die Jahrhundertwende. „Nach einem antiken Vasenbild“, aber „[i]m Böcklinschen Stil“ dichtete der junge Hofmannsthal den Einakter *Idylle* (1893), in dem die moderne Seele eines ästhetischen Menschen dargestellt werden soll.⁸ Die Protagonisten aus seinen bekanntesten lyrischen Dramen, die von *Gestern* (1891) über *Der Tod des Tizian* (1892) bis zu *Der Tor und der Tod* (1893) reichen, konfrontierte der Autor ausnahmslos mit der bildenden Kunst, um einerseits das große Problem „Leben“ vor der Gefahr des Ästhetizismus zu thematisieren und andererseits das normale Ding durch erhöhte ästhetische Wahrnehmung zur Kunst zu erheben.⁹ In der Diptychon-Beschreibung *Bilder (Van Eyck: Morituri – Resurrecturi)* (1891) wird das Bild des Lebens mit *morituri*, dem zu Sterbenden, und das des Sterbens mit *resurrecturi*, dem Aufzuerstehenden, betitelt, wodurch eine Spannung zwischen Bild (*pictura*) und Schrift (*scriptio*) auf den Plan gerufen wird.¹⁰ In *Sommerreise* (1903) wird die Wahrnehmung der oberitalienischen Landschaft durch Giorgiones (recto Tizians) Gemälde *Concert champêtre* konstruiert und schließlich zu einer Einheitserfahrung von Natur und Kultur überführt.¹¹ Auch essayistisch beschäftigte sich der Wiener Dichter mit der zeitgenössischen Malerei in zahlreichen Kunstrezensionen wie *Die Malerei in Wien* (1893), *Franz Stuck* (1894) und *Über moderne englische Malerei* (1894), in denen die Bilder als „Zauberschrift“¹² angesehen werden, bis er schließlich in Konfrontation mit den Farben van Goghs in *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907/08) und mit den Koren-Statuen in *Augenblicke in Griechenland* (1924) seine Ästhetik des epiphanischen Augenblicks hervorbrachte.

Auch bei George lässt sich eine lange Rezeptionsgeschichte der bildenden Kunst rekonstruieren. In der Welt der Bilder sah der junge Dichter eine Ge-

⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Idylle*, in: GW Gedichte Dramen I, a. a. O., S. 271 und 273.

⁹ So die Hauptthese von Gregor Streim, *Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg 1996.

¹⁰ Vgl. Chong Shen, *Ennui, Epiphanie, Mnemopoese. Poetologische Konzeptionen des Vorübergehens bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg 2021, S. 257f.; Uwe C. Steiner, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München 1996, S. 69f. sowie Ursula Renner, a. a. O., S. 51 ff.

¹¹ Vgl. Christopher Meid, *Reiseprosa*, in: Mathias Meyer / Julian Werlitz (Hg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 308 f. sowie Ursula Renner, a. a. O., S. 314 ff.

¹² Hugo von Hofmannsthal, *Die Malerei in Wien*, in: GW Reden und Aufsätze I, S. 256.

genwelt zum Alltag, wie sein Jugendgedicht *In der Galerie* (1889) zeigt.¹³ Seine Vorliebe zur mittelalterlichen Bildkunst offenbart sich sowohl in den prosaischen von jeder subjektiven Emotion befreiten Darstellungen der Werke von europäischen Meistern wie Cimabue, Quentin Massys und Dierick Bouts¹⁴ als auch in seinen Gedichten zur altdeutschen Kunst wie *Kolmar Grünewald*, *Kölnische Madonna* und *Bamberger Reiter*.¹⁵ Die sakrale Kunst aus der Vergangenheit galt dem Dichter gemäß der Idee der Konservativen Revolution als „Verheißung einer besseren Zukunft des eigenen Volkes“.¹⁶ Seine Gedichtbände von *Das Jahr der Seele* (1897) über *Der Teppich des Lebens* (1900, recto: 1899) bis zu *Der Siebente Ring* (1907) wurden von Melchior Lechter buch künstlerisch gestaltet, der durch die Verbindung des um 1900 zur Mode gewordenen Jugendstils mit der mittelalterlichen Gotik Georges Auffassung der „Geistigen Kunst“¹⁷ untermauerte. Die Farbenwelt des Fra Angelico,¹⁸ in der die religiöse Verehrung und der Schönheitskult miteinander verschmelzen, faszinierte den Dichter ebenso wie die mythologische Fantasie von Arnold Böcklin. Diesem widmete George ein nach ihm betitelt *Zeitgedicht*, um die wilhelminische Zeit als „öde fall und untergang“ anzuprangern und den Maler als „Wächter d[es] heilige[n] feuer[s]“ zu würdigen.¹⁹ Von seinen frühen Neigungen zu Bildern, besonders zu Bildnissen, kann man einen Bogen spannen zu dem späteren auf Ikonografie und Fotografie beruhenden Bilderdienst von Maximin im George-Kreis,²⁰ aus dem eine Kunstreligion um den Dichter-Propheten hervorgegangen ist.

Der gemeinsame Anfang Hofmannsthals und Georges stand im Zeichen des Ästhetizismus, dem auch ihre mannigfaltigen Bilderfahrungen dienlich waren. Um das *Fin de Siècle* zu überwinden, schlugen sie nach 1900 getrennte Wege ein: der eine führte zur Offenbarung der alltäglichen Gegenstände gegenüber dem Künstler, „d[em] lautlose[n] Bruder aller Dinge“,²¹ wie es seit dem sogenannten Chandosbrief (1902) immer deutlicher zum Vorschein

¹³ Vgl. Chong Shen, a. a. O., S. 87 f. sowie Maik Bozza, *Genealogie des Anfangs*. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1890. Göttingen 2016, S. 98.

¹⁴ Stefan George, *Werke*. Ausgabe in zwei Bänden, 4. Aufl., Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 500ff. Die zwei Bände werden fortan als Werke I und Werke II zitiert.

¹⁵ Ebenda, S. 333 f. und 336 f.

¹⁶ Michael Thimann, *Bildende Kunst*, in: Achim Aurnhammer / Wolfgang Braungart u. a. (Hg.), *Stefan George und sein Kreis*. Ein Handbuch, 2. Aufl., Bd. 2. Berlin / Boston 2016, S. 556.

¹⁷ Carl August Klein (Hg.), *Blätter für die Kunst 1892-1919*, begründet von Stefan George, abglichteter Nachdruck, Bd. I, Düsseldorf / München 1967, S. 1.

¹⁸ Stefan George, *Werke I*, a. a. O., S. 21.

¹⁹ Ebenda, S. 233.

²⁰ Gert Mattenklott, *Bilderdienst*. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. München 1970.

²¹ Hugo von Hofmannsthal, *Der Dichter und die Zeit*, in: *GW Reden und Aufsätze I*, S. 67.

trat; der andere zur ästhetischen Erziehung der Jugend, die unter Schillers Ägide, im George-Kreis als „schönheitslehrer und erzieher“²² gefeiert, wie auch nach dem hellenischen Vorbild²³ erfolgen sollte, damit die jüngere Generation zur ‚Staatsstütze‘ des vielversprechenden ‚Neuen Reichs‘ heranwachsen könne.

3. Infanten-Bilder von Velázquez

Georges und Hofmannsthal's poetologische Beschäftigungen mit der bildenden Kunst kreuzten sich, wie eingangs angekündigt, kurz vor 1900 durch ein Prinzenporträt. Im Gedicht *Der Infant* aus dem Band *Hymnen* (1890), von dem George ein Exemplar Hofmannsthal zu ihrer ersten Begegnung im Privatdruck zukommen ließ,²⁴ interessierte den Dichter offenbar weniger der lebende Prinz als der gemalte im Bild. Das Porträt überragt die Person und die Kunst das Leben. Diese Auffassung des Ästhetizismus erlebte bei Hofmannsthal insofern eine Steigerung, als er Georges Verse wiederum als Vorlage heranzog, um seinen eigenen Infanten im *Tod des Tizian* auszumalen. Hieraus ist eine Adaption der Adaption eines Gemäldes entstanden.

Die Forschung ist sich weitgehend darüber einig, dass das von George lyrisch evozierte Infanten-Bild ein Urbild hat:²⁵ Baltasar Carlos (1629-1646), dem jung verstorbenen Infanten von Spanien, setzte der Hofmaler Velázquez mit einer Reihe weltberühmter Porträts ein Denkmal, das längst zum Sinnbild der Vergänglichkeit und Melancholie geworden ist. Als Thronfolger und einziger Sohn aus der Ehe von Philipp IV. und Isabella von Bourbon starb Baltasar Carlos im Alter von 17 Jahren an Pocken. Sein Tod stürzte das Königshaus in tiefe Trauer und war auch für das habsburgische Spanien eine folgenschwere Katastrophe, von der es sich nie erholen konnte. Auf den vier Porträts (Abb. 1-4), die den Kronprinzen jeweils im Alter von zwei, vier, sechs und elf Jahren präsentieren, wird er in derselben Haltung eines künftigen Herrschers dargestellt, die die Barockwelt mit all ihrer Symbolik offenbart. In jedem Bild ist der Infant in ein feines Gewand gekleidet, das an einen Harnisch erinnert. An der linken Seite trägt er einen Degen und mit

²² Stefan George / Karl Wolfskehl (Hg.), *Deutsche Dichtung III: Das Jahrhundert Goethes*, 3. Ausgabe. Berlin 1923, S. 7.

²³ Vgl. Carl August Klein (Hg.), a. a. O., Bd. IV, Folge 1-2, S. 4: „Dass ein strahl von Hellas auf uns fiel: dass unsre jugend jezt das leben [...] glühend anzusehen beginnt: dass sie im leiblichen und geistigen nach schönen maassen sucht: [...] dass sie [...] freien hauptes schön durch das leben schreiten will [...]: darin finde man den umschwung des deutschen wesens bei der jahrhundertwende.“

²⁴ Zur ersten Begegnung Georges mit Hofmannsthal vgl. Stefan George / Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 7-17 sowie Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. München 2008, S. 9-27.

²⁵ Siehe Anmerkung 3.

der rechten Hand stützt er sich auf einen Kommandostab (Abb. 1-2). Über seine rechte Schulter quer über seinen Oberkörper bis hinunter zur linken Hüfte ist eine rote Schärpe gebunden, die oft als feierliches Accessoire der Uniform gilt. Während auf Bild eins und zwei ein Helm mit weißem Busch zu seinen Füßen liegt, zeigt Bild drei den Knaben in Manier eines Konquistadors, der souverän im Sattel eines sich aufbäumenden Pferd sitzt. Ein Zwerg, der zugleich Diener und Spielkamerad ist, hält für seinen kleinen Herrn ein Zepter und einen Apfel – das eine steht für die Macht, das andere für die Erdkugel (Abb. 1). Es sind allesamt königliche Insignien, die die Weltherrschaft symbolisieren.

Beim Anblick dieser Porträts ist unschwer zu erkennen, welche große Hoffnung auf den kleinen Erben des Königreichs gesetzt wurde. Doch das tragische Schicksal des Infanten scheint schon im letzten Bildnis angedeutet zu werden. Mit einer für sein Alter allzu ernsten Miene und einem kaum wahrnehmbaren Lächeln steht der königliche Sprössling, der seinen Knabenjahren noch nicht entwachsen ist, vor einem zur Seite gezogenen roten Vorhang. Auch Stuhl und Tisch sind allesamt in rote Farbe getaucht, die das Fieber vorwegzunehmen scheint, dem der kleine Prinz wenige Jahre später erliegen sollte. Der dunkle Hintergrund hebt einerseits das fahle Kindergesicht hervor und scheint andererseits den schwarz gekleideten Infanten in die Finsternis hineinzuziehen. Jahrhundertlang litt die *Casa de Austria* unter dem Problem der Thronfolge und ging schließlich daran zugrunde.

Die spanische Tristesse des *Siglo de Oro* trifft Jahrhunderte später auf die Endzeitstimmung des *Fin de Siècle*, die sich in Versen Georges und Hofmannsthal verbildlicht. Mit den Federn der Dichter wird das Barockbild des Infanten doppelt übermalt, zum einen im Geist der Schönheitsanbetung bis zur Lebensverachtung, zum anderen im Namen der Selbstverliebtheit bis zum Weltverlust. Während die Kindheit sowie die Pubertät in Velázquez' Porträts noch konventionell mit der Entwicklung zum künftigen Weltherrscher verbunden ist, stellt die schöne Jugend bei George und Hofmannsthal keinen Übergang zum Erwachsensein dar. Sie ist vielmehr ein Untergang im Zeichen der *Décadence*. Im Leben findet der Infant des *Fin de Siècle* nur Müdigkeit und Trauer, im Tod hingegen Glanz und Schönheit. Er ist vom Selbst besessen und interessiert sich weder für die Zukunft noch für die Außenwelt.

4. Thanatos: Früher Tod als ewige Jugend

Im Jahr 1889 reiste George von Paris nach Spanien. Die erste Begegnung mit dem Land auf der iberischen Halbinsel gab ihm „das seltsame Gefühl des Wiedersehens mit einer längst verschwundenen Heimat“ und erschloss in

ihm „ein[en] unheimlichen Tiefenraum der Erinnerung“.²⁶ Es war die Welt des strengen Katholizismus, in der rituelle Feierlichkeit und einsame Askese vereint waren. Dieselbe Welt also, die der Dichter später in seiner Dichtung immer wieder heraufbeschwören wird. Kein Wunder, dass die Spanienreise für den 21-Jährigen zu einem Déjà-vu-Erlebnis wurde und zahlreiche Spuren in seinem Frühwerk hinterließ.²⁷ Von der Klosterresidenz El Escorial war der junge Reisende wohl aufs Tiefste beeindruckt. Der imposante Renaissancepalast, den der streng katholische Herrscher Philipp II. in einer abgelegenen Landschaft errichten ließ, ist zugleich eine gewaltige Grabstätte, in der alle königlichen Familienangehörigen beigesetzt werden sollten. Die Demonstration der Macht steht der Demut vor dem Tod in einer typischen Manier des Barocks gegenüber. 1888, ein Jahr vor Georges Besuch, richtete man in der Krypta neben den Gräbern der Könige zudem ein *Panteón de Infantes* für alle Infanten ein, die zu jung verstorben waren, um den Thron zu besteigen. Der Besuch in der Grabkapelle der Kronprinzen, ergänzt durch die Erinnerung an die von Velázquez geschaffenen Kinderporträts, die George vermutlich in Museen von Madrid und Paris gesehen hatte, regte ihn wohl zur Niederschrift des Gedichtes *Der Infant* an:

Bei schild und degen unter fahlem friese
 Mit weissem antlitz lächelt der infant
 In dunklem goldumgürtetem oval.
 Nicht lang im damals unberührten saal
 Ein zwillingsbruder: kühle bergesbrise 5
 Sie war ein allzu rauher spieltrabant.

Doch wird er selber nimmermehr bedauern
 Dass er zum finstern mann nicht aufgeschossen
 Wie der und jener an den nachbarmauern ·
 Denn seligkeiten wurden ihm beschlossen: 10

Wenn vor dem mond die glasgranaten blühn
 Dass eine lichte elfenmaid ihn hole ·
 Er folgen dürfe oft in flug und fall
 Mit ihr dem treubewahrten seidenball
 Der rosenfarben und olivengrün 15
 Noch schimmert auf der eichenen konsole.²⁸

²⁶ Friedrich Wolters, Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin 1930, S. 22.

²⁷ Zu George und Spanien vgl. v. a. Jörg-Ulrich Fechner, Erfahrungen spanischer Wirklichkeit in frühen Gedichten Stefan Georges, in: *Castrum Peregrini* 28 (1979) H. 138, zu *Der Infant* vgl. bes. S. 62 ff. und Katharina Mommsen, Zur Bedeutung Spaniens für die Dichtung Stefan Georges, in: *George-Jahrbuch*, Bd. 2 (1998/1999), zu *Der Infant* vgl. bes. S. 36 ff.

²⁸ Stefan George, *Werke I*, a. a. O., S. 20 f.

Die 16 Verse im durchgehenden jambischen Fünfheber sind nicht in vier Strophen à vier Zeilen gegliedert, wie es bei George oft vorzufinden ist, sondern in drei Gruppen mit jeweils sechs, vier und sechs Versen, wobei die erste und die dritte Strophe dasselbe Reimschema teilen (abccab) und der mittlere Teil im Kreuzreim steht. Bereits an der Gliederung ist eine Art Spiegelstruktur erkennbar, nach der das irdische Leben des Infanten dem Jenseitsbild nach seinem Tod gegenübergestellt wird. Der Übergang von der einen in die andere Welt wird durch den vierzeiligen Kommentar (V. 7-10) vollzogen.

Das Gedicht steht ganz im Gegensatz zur konventionellen *Memento-mori*-Darstellung aus dem Barock, in der der Tod stets als Mahnung oder Drohung an die Lebenden wahrgenommen wird. Das Motiv wird bei George umgekehrt. Die erste Strophe über das Leben der Titelfigur ist von Trübsinn und Einsamkeit geprägt. Schwarz und Weiß bilden die Grundfarben der Atmosphäre in diesem „unberührten saal“ (V. 4), der sich als Katakombe des Königspalastes herausstellt. Unter „fahlem“ (V. 1) Ornament und mit „weissem“ (V. 2) Gesicht steht der Prinz vor einem „dunkle[n]“ (V. 3) Hintergrund. Dass von einem Porträt statt von der Person des Infanten die Rede ist, erfährt der Leser erst im dritten Vers. Es geht um ein Bildnis eines Verstorbenen im ovalen Rahmen und das gemalte Lächeln erweist sich als erstarrte Mimik. Dass Velázquez' Kinderporträts dafür Pate standen, wird in der Literatur als gegeben angesehen. Offen bleibt hingegen, welches. Die genaue Referenz ist allerdings von geringem Belang. Dem Dichter ging es weniger darum, ein bestimmtes Gemälde „zu rekonstruieren“, als durch [es] den Sinn und die Bedeutung der Dichtung, wie er sie auffasst, auszudrücken“.²⁹ Daher werden die Barockelemente des Infanten-Bildes zugunsten der dekadenten Ästhetik umgedeutet. Das Porträt dient einerseits dem Totenkult, der das trübe Leben des einsamen Jungen in Erinnerung ruft. Zum Spiel hat er keinen anderen Gefährten als den kalten Wind aus den Bergen, der schließlich seinen Tod herbeiführt. Andererseits ist das Bildnis ein Ebenbild des lebenden Infanten, der als „zwillingsbruder“ (V. 5) des gemalten bezeichnet wird. Das Porträt im Präsens (V. 1-3) ist der Person im Präteritum (V. 4-6), die abwesend ist, nicht nur ebenbürtig, sondern mehr noch: Es überlebt und vertritt sie.³⁰ Die Kunst, nicht das Leben, bildet den eigentlichen Gegenstand der ersten Strophe.

Das Motiv des früh verstorbenen Königssohns kommt bei George bereits im Jugendgedicht *Windsor* vor, das er allerdings aufgrund der mangelnden Qualität aus seinem Gesamtwerk ausschloss. Der Besuch vom „kö-

²⁹ Claude David, a. a. O., S. 50.

³⁰ Vgl. Mario Zanucchi, *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*. Berlin 2016, S. 289: Die Natur sei „bei George vielmehr [...] ein unzulängliches Abbild der Kunst, der reale Infant (der ‚zwillingsbruder‘) nur das hinfällige Imitat des unsterblich Porträtierten.“

niglichen Windsor“ endet mit einer Bemerkung zu „eines jünglings leiche“, in der noch eine beinahe klischeehafte Larmoyanz im Barockduktus anklingt:

Er der sohn gewaltgen herrschers
Er der erbe weiter reiche
Ihm in glanz zu hohem ziel geboren
Ging des vaters thron und reich verloren.³¹

Der Gewinn an Originalität wird ersichtlich, wenn man die zweite Strophe des Infanten-Gedichtes zum Vergleich heranzieht. Durch die Konjunktion „Doch“ (V. 7) wird die Zäsur gesetzt. Das frühe Hinscheiden bewahrt den Infanten vor dem Unglück, zum König, dem „finstern mann“ (V. 8), aufzuwachsen. Stattdessen sind ihm die „seligkeiten“ vorbehalten, die den Erwachsenen im benachbarten *Panteón de Reyes* verwehrt bleiben. Der Jugendtod trägt in sich eine radikale Verweigerung des Erwachsenenenseins.

Während die irdische Sphäre in der ersten Strophe dunkel und düster erscheint, herrschen in der Welt des Verstorbenen Licht und Herrlichkeit. Es glänzt und schimmert überall. Dem herben Leben wird der schöne Tod entgegengesetzt. Als Spielgefährte tritt anstelle der „kühle[n] bergesbrise“ eine „lichte elfenmaid“ auf, die den Infanten zum Ballspiel einlädt. Aus der Einsamkeit wird Geselligkeit und aus dem Stillstand Bewegung. Auch die Dominanz von Schwarz und Weiß (V. 1-2: „weiss[]“ und „dunk[el]“) wird durch eine bunte Pracht von „rosenfarben und olivengrün“ (V. 15) abgelöst.

Der Tod im Knabenalter als Seligkeitsverheißung gilt als ein wichtiges Motiv bei George und durchzieht wie ein roter Faden sein gesamtes Oeuvre. Schon im Gedicht *Gräber II* aus *Die Fibel* wird die laute Klage, die eine Mutter vor dem Grab ihres Kindes gegen den Himmel erhebt, von einer Geistesstimme zurückgewiesen:

Früh ruft der himmel
Zum glanz seines thrones
Wer sich erfreut seiner höchsten huld.³²

Früh verstorben zu sein heißt nach dem Dichter auserwählt und gesegnet zu sein. Von diesen frühen Versen ausgehend lässt sich ein Bogen über den jung verstorbenen Infanten bis zu der Kunstfigur Maximin spannen, um die das Spätwerk Georges aufgebaut wird. Aus dem Knaben Maximilian Kronberger, der einen Tag nach seinem 16. Geburtstag an Meningitis starb, erschuf der Dichter einen ‚Neuen Gott‘. Der Jugendtod wird mystifiziert und als vorbestimmt angesehen: „Gemäss einem frühen vertrag den er geschlossen wurde er auf einen andren stern gehoben ehe seine göttlichkeit unsres-

³¹ Stefan George, Werke II, a. a. O., S. 438.

³² Ebenda, S. 603.

gleichen geworden war.“³³ Wie der Infant entkommt Maximin dem Unglück, „zum finstern mann“ heranzuwachsen. Für die Apotheose zum ‚Neuen Gott‘ sei das Leben eine Hemmung, der Tod hingegen eine Voraussetzung. Diese Auffassung zeigt am deutlichsten der Schlusssatz der programmatischen *Vorrede zu Maximin*:

Wir können nun gierig nach leidenschaftlichen verehrungen in unsren
weiheräumen seine säule aufstellen uns vor ihm niederwerfen und
ihm huldigen woran die menschliche scheu uns gehindert hatte als er
noch unter uns war.³⁴

Von der ewigen Jugend des Infanten, die seinem frühen Tod zu verdanken ist, zu der Göttlichkeit des Maximin, die den George-Kreis zusammenhalten soll, fehlt nur ein kleiner Schritt.

5. Eros: Narzissmus als Stagnation

Dass das Bildnis einem Spiegel nahesteht, wird im Gedicht *Der Infant* zum einen durch die Zwillingenbruderschaft zwischen Person und Porträt angedeutet, zum anderen durch den symmetrischen Strophenaufbau, der eine spiegelbildliche Struktur aufweist. Beide folgen dem Prinzip der Ähnlichkeit, das Hofmannsthal im *Prolog zu Der Tod des Tizian* aufgreift und in den Dienst des Narzissmus stellt. Im Spiegelbild hat bekanntlich der Mythos von Narziss seinen Ursprung, nach dem der schöne Sohn von Kephissos, der die Liebe aller anderen zurückweist und sich in eine Figur, die er am Wasserquell erblickt, heillos verliebt, ohne zu wissen, dass er sich selbst sieht. Der Tod tritt im Moment ein, in dem der Knabe in seinem unerreichbaren Geliebten sich selbst erkennt: „Ich bin es selbst!“ („iste ego sum!“). Damit erfüllt die Erzählung das Orakel des Tiresias, nach dem Narziss nur dann sein reifes Alter erreichen könnte, „wenn er sich nicht selbst kennenlernt“ („si se non noverit“).³⁵ An der plötzlichen Wende von der Reflexion des Spiegelbildes zur Reflexion über die Unmöglichkeit der Autoerotik lässt sich die Peripetie der Handlung erkennen, die sich als „eine gescheiterte Liebes- und Entwicklungsgeschichte in einem“³⁶ enthüllt. Die tragische Selbstliebe, die auf den Widerspruch zwischen der selbstgewählten Isolation und der un-

³³ Stefan George, Werke I, a. a. O., S. 526.

³⁴ Ebenda, S. 528.

³⁵ Ovid, Metamorphosen, Lateinisch / Deutsch, übersetzt und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2010, S. 170-181 (3, 339-510), Zitate siehe S. 178 (3, 463) und S. 170 (3, 348).

³⁶ Li Shuangzhi, Die Narziss-Jugend. Eine poetologische Figuration in der deutschen Dekadenz-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann. Heidelberg 2013, S. 49.

stillbaren Sehnsucht nach einem Liebesgegenüber zurückgeht, erweist sich erst dann als instabil und zerstörerisch, als sich der Protagonist der Diskrepanz zwischen Subjekt und Objekt bewusst wird.

Ein weiteres Paradoxon stellt die Jugend dar, die im herkömmlichen Sinne eine Entwicklungsstufe zum Erwachsenenalter darstellen sollte, bei Narziss aber eine Fixierung beziehungsweise Regression auf die infantile Phase der Egozentrik aufweist, in der noch keine strenge Trennung des eigenen Ich von der Außenwelt stattfindet. Diese Trennung einsehend, aber unfähig, sie durchzuführen, sehnt sich der gequälte Junge den Tod herbei, in dem er auf eine Vereinigung mit seinem Spiegelbild hofft,³⁷ die sich als Wiederherstellung des narzisstischen Urzustandes entpuppt. Während die Selbstliebe dem Selbstbewusstsein unvereinbar gegenübersteht, lehnt die narzisstische Jugend die Reifung ab, der die Erkenntnis über das eigene Ich zugrunde liegt.

Der junge Page aus Hofmannsthal *Prolog zum Tod des Tizian* erweist sich insofern als narzisstisch, als er überall nur das eigene Spiegelbild sieht und liebt, wodurch die Entwicklung, im Drama also die Fortführung der Handlung, aufgehalten wird. Während die beiden wichtigsten Elemente des Narziss-Mythos – die Pubertät und die Selbstliebe – in Hofmannsthals lyrischem Text ebenfalls eine zentrale Rolle spielen, bleibt die Schlusspointe, nämlich der auf die Selbsterkenntnis zurückzuführende Tod, aus, der die mythische Erzählung Ovids vollendet. Auf Vollständigkeit wird im Bruchstück *Der Tod des Tizian* bewusst verzichtet, in dem sich der im Titel angekündigte Tod nicht vollzieht, der die bis dahin im Schatten des Meisters dilettierenden Schüler zur Selbstständigkeit zwingen sollte.³⁸ Das Bruchstück stellt nur ein Vorspiel dar, das „ein viel größeres Ganzes“³⁹ verheißt, welches aber von Hofmannsthal nicht ausgeführt wird. Der *Prolog* des unvollendeten Stücks

³⁷ Ovid, a. a. O., S. 178 (3, 473): „Jetzt werden wir zu zweit als ein Herz und eine Seele sterben.“ („nunc duo concordēs anima moriemur in una.“)

³⁸ Vgl. Hofmannsthals Brief an Walther Brecht vom 20. Januar 1929, in: Stefan George / Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 234: „Es sollte diese ganze Gruppe von Menschen (die Tizianschüler) mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (die Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden. Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus. Das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel – alle diese jungen Menschen stiegen dann, den Meister zurücklassend, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammen-drängung[.]“ Auf die geplante Weiterführung der Handlung weist unter anderen die Figur Giocondo hin, die im Personenverzeichnis zwar aufgeführt wird, im Stück aber nicht auftritt. Giocondo ist der erste Schüler, der den Meister verlässt, vgl. Hofmannsthal, GW Gedichte Dramen I, a. a. O., S. 255. Dass die Tizian-Schüler gefühlsarm und daher keine wahren Künstler sind und dass sie sich „zwar in unmittelbarer Nähe des Ateliers, aber immer noch im Vor-Raum der eigentlichen schöpferischen Szene“ befinden, vgl. Jin Yang, Innige Qual. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes. Würzburg 2010, S. 27-35, bes. S. 29.

³⁹ Ebenda.

ist somit ein Vorspiel des Vorspiels.⁴⁰ Dass das ewig Vorspielhafte der narzisstischen Jugend immanent ist, lässt sich an der Figur des Pagen verdeutlichen. Er ist zugleich die Personifikation des *Prologs* und Vertreter der verträumten Jünglinge im Stück. Während die Schüler auf den Tod des Meisters, ergo auf ihren Aufbruch von der Kunstwelt ins reale Leben, vergeblich warten, verzögert der Page durch Selbstspiegelungen die Aufführung des Spiels.⁴¹

Von George hat Hofmannsthal nicht nur das Infanten-Bild übernommen, sondern auch die äußerliche Form. Genau in 16 jambischen Fünffüßern und mit der Zäsur an derselben Stelle, markiert durch das plötzliche „Da“ (V. 7), wird das lyrisch überformte Barockporträt noch einmal nachgemalt:

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, 5
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 - und drum
Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn 10
Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an
Und lächle trüb: denn so ist er gemalt:
Traurig und lächelnd und mit einem Dolch...
Und wenn es ringsum still und dämmrig ist,
So träum ich dann, ich wäre der Infant, 15
Der längst verstorbene traurige Infant...⁴²

Der in erster Person sprechende Page steigt in die Gruft des königlichen Palastes herunter wie zu seinem eigenen Ego im Unbewussten. In Erscheinung tritt, wie in jenem „unberührten saal“ bei George, eine Barockwelt mit „alte[n] Bilder[n]“, „schönen Wappen“ und „klingenden Devisen“ (V. 2-3), in der die prunkvolle Feierlichkeit eine Prise Melancholie nicht ausschließt. Das Gefühl der Vergänglichkeit ist aber wie in Georges Gedicht kein Thema

⁴⁰ Zur Gattung „Prolog“ vgl. Juliane Vogel, Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 1 (1993), hier bes. S. 172.

⁴¹ Zur Rolle des Pagen, der die Aufführung des Stücks aufschiebt, vgl. Juliane Vogel, a. a. O., S. 169, Angelika Corbineau-Hoffmann, „[...] zuweilen beim Vorübergehen“. Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 1 (1993), S. 239, sowie Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2012, S. 194 ff.

⁴² Hugo von Hofmannsthal, GW Gedichte Dramen I, a. a. O., S. 247.

von Hofmannsthals *Prolog*. Umgeben von Porträts verstorbener Herrscher denkt der junge Besucher nicht an die Sterblichkeit, der sich keiner, auch kein König, entziehen kann. Statt Mahnung an den überindividuellen Tod empfindet der Page beim Anblick dieser „fremden Dinge[]“ eine ganz persönliche „Trunkenheit“ (V. 5), die seine Gefühle von Trauer und Freude vermischt und die Grenze zwischen Realität und Traum verwischt. Diese bis zum Weinen berührende Entzückung ist die Voraussetzung für die halluzinatorische Imagination in der folgenden Szene, die dem Protagonisten schließlich zur Anverwandlung des Fremden verhelfen soll.

Vor einem Infanten-Porträt, dessen Barockattribute „jung und blaß und früh verstorben“ bereits von George im Zeichen des schönen Jugendtodes ästhetisiert wurden, bleibt der Page stehen und gesteht dem jung Verstorbenen seine Liebe, und zwar aus dem Grund, dass er diesem ähnlich sehe. Es ist somit eine Liebe zum Ebenbild des eigenen Ich und hat kein Objekt, das man sonst von einer Liebe erwarten würde. Anschließend wird die Haltung des Porträtierten nachgestellt. Nicht das Bild spiegelt die Person wider, sondern umgekehrt: Die Kunst wird quasi zum Vorbild des Lebens. Die Imitation geht anschließend in eine Suggestion über, die durch Wiederholungen von Wörtern in den letzten sechs Versen veranschaulicht wird. Die Behauptung im Konjunktiv „ich wäre der Infant“ (V. 15) erinnert einerseits an jenen Ausruf „Ich bin es selbst!“ von Narziss, andererseits drückt sie ausgerechnet das Gegenteil von jener Selbsterkenntnis aus, die die Fatalität des Narziss-Mythos ausmacht und die Handlung zur Wendung bringt. Dass der leichtsinnige Page, ein junger Diener am Hof, sich für den traurigen Infanten hält, ist nichts als eine Selbstüberschätzung.

Zu Recht sieht Freud in „d[em] Größenwahn und d[er] Abwendung [des] Interesses von der Außenwelt [...] zwei fundamentale Charakterzüge“⁴³ des Narzissmus, den er in Verbindung mit seiner Libidotheorie bringt. Die Selbstbesessenheit geht mit dem Weltverlust einher, denn „der Größenwahn [...] ist wohl auf Kosten der Objektlibido entstanden“ und „[d]ie der Außenwelt entzogene Libido ist dem Ich zurückgeführt worden“.⁴⁴ Die Entwicklung des Kindes wird als eine Transformation der Libido aufgefasst, die sich allmählich vom Ich ablöst und später an die Außenwelt abgegeben wird. „Als die höchste Entwicklungsphase“ bezeichnet Freud in diesem Kontext „d[en] Zustand der Verliebtheit, der sich [...] wie ein Aufgeben der eigenen Persönlichkeit gegen die Objektbesetzung darstellt“.⁴⁵ Genau diese Entwicklung fehlt dem Pagen, der an seinem kindlichen Egozentrismus festhält und ein Objekt nur dann liebt, wenn es ihm ähnlich ist.

Der Page ist in einer Vorstufe gefangen, in der sich die Begierde noch nicht vom Begehrten, also dem Gegenstand der Begierde, unterscheidet.

⁴³ Sigmund Freud, Zur Einführung des Narzißmus. Leipzig u. a. 1924, S. 4.

⁴⁴ Ebenda, S. 5.

⁴⁵ Ebenda, S. 6.

Dieser „primäre Narzißmus des Kindes“⁴⁶ ist vergleichbar mit dem ersten Stadium des „Musikalisch-Erotischen“, mit dem sich Kierkegaard in seiner Analyse zu Cherubino, dem Pagen in Mozarts *Le nozze di Figaro*, auseinandersetzt:

Die Begierde also, die in diesem Stadium nur in einer Ahnung ihrer selbst gegenwärtig ist, ist ohne Bewegung, ohne Unruhe, sanft gewiegt nur von einer unerklärlichen inneren Rührung; wie das Leben der Pflanze der Erde verhaftet ist, so ist sie versunken in stiller, präsentischer Sehnsucht, vertieft in Kontemplation, und kann doch ihren Gegenstand nicht erschöpfen, wesentlich deshalb, weil in tieferem Sinne gar kein Gegenstand da ist[.]⁴⁷

Dass der Narzissmus zur Stille und zum Stillstand führt und sich durch die gegenstandslose Sehnsucht kennzeichnet, die statt auswärts in sich kehrt, lässt sich auch auf den Pagen des *Fin de Siècle* übertragen.

Die Stagnation bei der persönlichen Entwicklung hat ihre Entsprechung auch auf der dramaturgischen Ebene. Die Aufgabe des Pagen, das Publikum in das aufzuführende Stück einzuführen, wird nicht erfüllt, stattdessen beschäftigt er sich mit seiner eigenen Erfahrung, die im Zeichen der Selbstspiegelung steht. Der Begegnung mit dem gemalten Infanten, den der Page wegen der äußerlichen Ähnlichkeit liebt, folgt in der nächsten Szene das Bekenntnis des „Dichter[s]“, der in dem jungen Pagen seinen „Zwillingsbruder“⁴⁸ sieht und ihn aufgrund einer Seelenverwandtschaft „versteh[t]“ beziehungsweise „liebt“⁴⁹ wie es in einer früheren Fassung steht. Nach dem Gespräch bekommt der Page das Stück geschenkt, das ihm „gefällt[,] weil es ähnlich ist wie ich“. Die Liebe zu „des Infanten Bild“, das Bekenntnis des „Zwillingsbruders“ und schließlich das Gefallen an dem zu spielenden Stück gehen ausnahmslos auf die wahrgenommene Ähnlichkeit des Fremden mit dem Selbst zurück.⁵⁰ Die Grenze zwischen dem Selbst und den

⁴⁶ Ebenda, S. 22.

⁴⁷ Sören Kierkegaard, Entweder – Oder. Teil I und Teil II, hg. von Hermann Diem und Walter Rest, übersetzt von Heinrich Fauteck, 12. Aufl., München 2014, S. 93. Zur Analogie der beiden Pagen vgl. Juliane Vogel, a. a. O., S. 173, sowie Sabine Schneider, a. a. O., S. 195.

⁴⁸ Hofmannsthal hat den Ausruf „o mein zwillingsbruder“ aus Georges Brief an ihn übernommen, siehe Stefan George / Hugo von Hofmannsthal, a. a. O., S. 13. Ferner vgl. Bernhard Böschstein, Mass und Übermass. 35 Jahre George-Präsenz in Hofmannsthals Werk, in: *Cultura Tedesca* 8 (1997), S. 119 f.

⁴⁹ Hugo von Hofmannsthal, Dramen 1, in: Ders., Sämtliche Werke III. Kritische Ausgabe, hg. von Götz Eberhard Hübner / Klaus-Gerhard Pott / Christoph Michel. Frankfurt a. M. 1982, S. 342.

⁵⁰ Zur Ähnlichkeitsstruktur vgl. Juliane Vogel, a. a. O., S. 170 sowie Sandro Zanetti, Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten. Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals „Tod des Tizian“, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 20 (2012), S. 147.

fremden Personen sowie Gegenständen wird durch die vielfachen Ähnlichkeitsbeziehungen, die gezielt gesucht und gefunden werden, überspielt:

Vom jungen Ahnen hat es [i. e. das Stück] seine Farben
Und hat den Schmerz der ungelebten Dinge;
Altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels,
Mit einer großen Sehnsucht, die fragt.⁵¹

Damit schildert der Page nicht nur seinen Leseindruck des Stücks, sondern gibt auch sein Selbstbild preis. Indem er den Zuschauern das Stück vorstellt, stellt er sich ihnen selbst vor. In der 14 Zeilen umfassenden Schlusszene wird die Gegenwart auf der Bühne, die der Page immer wieder durch seine Erinnerungen und Assoziationen unterbricht, vollständig ausgehöhlt durch einen weiteren Ähnlichkeitsvergleich des Stücks beziehungsweise des Selbst vermittelt einer imaginierten Begegnung mit einer hübschen Frau, die im Vorübergehen erblickt würde und eine Liebesaffäre verheißen könnte.⁵² Diese Begegnung, die sich in der Fantasie statt in der Realität ereignet, wird kurzerhand als Gleichnis des „Leben[s]“ angesehen, das „gemalt“ wird „[m]it unerfahrenen Farben des Verlangens / [u]nd stillem Durst, der sich in Träumen wiegt“. Das Nicht-Erlebnis („ungelebte[] Dinge“), die Nicht-Begegnung mit der Geliebten („Wie man zuweilen [...]“) und das Verlangen nach einer Nicht-Erfahrung („unerfahrene[] Farben“) – all dies verweist auf eine Leerstelle der Wirklichkeit, die Abwesenheit eines Gegenübers und schließlich auf ein großes Ego, das sich alles in seinem Gedankenspiel aneignet und die Aufführung des eigentlichen Theaterspiels aufs Unendliche aufschiebt.

Dass der Page in seiner Selbstverliebtheit keinen Ausweg aus dem Ich in die Welt und aus dem Vorspiel ins Spiel findet, entspricht auch der Eigenschaft des lyrischen Dramas, in dem auf einen interpersonellen Konflikt verzichtet wird und statt einer dramatischen Entwicklung der Handlung die psychologisierende Entfaltung der Stimmung im Vordergrund steht.⁵³ Der narzisstische Jüngling ist somit der ideale Protagonist dieser Gattung, in der der junge Hofmannsthal gerne seine Dichtkunst übt, um die Nervosität seiner Zeit auszudrücken.

⁵¹ Hugo von Hofmannsthal, GW Gedichte Dramen I, a. a. O., S. 248.

⁵² Vgl. Chong Shen, a. a. O., S. 233-240.

⁵³ Vgl. Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle, hg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, bes. S. 85 ff.

Anhang: Porträts des Infanten Baltasar Carlos von Diego Velázquez



Abb. 1: Infant Baltasar Carlos mit einem Zwerg
1631, Museum of Fine Arts, Boston



Abb. 2: Prinz Baltasar Carlos
1633, The Wallace Collection, London



Abb. 3: Prinz Baltasar Carlos zu Pferd
1635, Museo del Prado, Madrid



Abb. 4: Infant Baltasar Carlos
um 1640, Kunsthistorisches Museum, Wien