

»... zuweilen beim Vorübergehen...«
Ein Motiv Hofmannsthal's im Kontext der Moderne

*wo man nicht mehr lieben kann, da
soll man – vorübergehn!* (Nietzsche)

Mit den Worten: »Die Zeit ist auf der Flucht« charakterisiert Ernst Moritz Arndt 1807 den »Geist der Zeit«.¹ Er diagnostiziert damit zugleich ein Welt- und Lebensgefühl, das zur bestimmenden Signatur der Moderne werden sollte; neue, immer schnellere Verkehrsmittel, die Geschwindigkeit des technischen Fortschritts² und der Lebensrhythmus der modernen Metropolen führen zur Allgegenwart des »Prinzips *vitesse*«. ³ Wenn sich Marcel Proust in der Figur seines Erzählers am Ende eines geschwindigkeitsbesessenen (oder auch: geschwindigkeitsgeschädigten) Zeitalters auf die Suche nach der verlorenen Zeit macht, wirft dieser Schreib-Vorgang ein bezeichnendes Licht auf das Phänomen der Modernität. Müßte sich nicht auch die Kunst im Prozeß der Geschwindigkeit auflösen⁴ und das Schicksal der Moderne teilen, mit der Zeit

¹ Ernst Moritz Arndt, *Geist der Zeit*. Neue Ausg. bearb. von Elisabeth Schirmer. Magdeburg o.J., 1. Bd., S. 54 (Ges. Werke, I).

² Zur Bedeutung, aber auch zur Problematik des Fortschritts vgl. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. *Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*. Hg. von Wolfgang Drost. Heidelberg 1986.

³ Ich beziehe mich hier auf Walter Pabst, *Das Prinzip *vitesse**. In: Ders., *Französische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden*. Berlin 1983, S. 97–137. Zur Schnelligkeit der modernen Wahrnehmung vgl. auch Heinz Ickstadt, *Das Kaleidoskop der Bilder. Momentaufnahme und Wahrnehmungsfluß in der amerikanischen Stadtliteratur des frühen 20. Jahrhunderts*. In: *Literatur in einer industriellen Kultur*. Hg. von Götz Grossklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989, S. 163–181.

⁴ Die Herausgeber des Bandes: *Das schnelle Altern der neuesten Literatur* (Düsseldorf 1985), Jochen Hörisch und Hubert Winkels, konstatieren in ihrem Vorwort eine allgemeine »Erschöpfung«: »Das Individuum, die Geschichte und die Kunst machen ihre Erschöpfung durch Inflationierung vergessen.« (S. 9) Ich möchte hinzufügen: Sie versuchen es zumindest. Wie problematisch die Rapidität des vermeintlichen Fortschritts sich für die Kunst darstellt, soll aus den folgenden Darlegungen hervorgehen.

⁵ Vgl. Hans Robert Jaub, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*. In: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1970, S. 11–66, hier S. 12.

unmodern werden?⁵ Prousts Antwort ist hier nicht unser Thema⁶; ihr Problemhorizont aber bestimmt das Verhältnis der Moderne zur flüchtenden Zeit.

Obschon das ›Prinzip vitesse‹ erst für die Kunst der Avantgarden das Höchstmaß gesteigerter Momenthaftigkeit erreicht – bis hin zur potentiellen oder tatsächlichen Selbstauflösung des Kunstwerks –, ist es bereits dem 19. Jahrhundert präsent: als beängstigende oder faszinierende Erfahrung des schnellen Wandels der Welt, welcher auch die Kunst nicht ausspart. Das Betonen allgemeingültiger Werte – einschließlich der eigenen Valenz – müßte die Kunst dem Gesetz der Zeit entziehen und sie in extremis musealer Sterilität überantworten: Kunst unter der Glasglocke. Die Thematisierung von Fragestellungen und Erscheinungsweisen des Augenblicks hingegen könnte kaum ausschließen, daß Aktuelles schon im nächsten Moment nur noch von historischem Interesse wäre.

Als in der französischen Romantik, vor allem bei Stendhal und Victor Hugo, der Aufbruch zur Moderne proklamiert wird, scheint Aktualität das Gebot der neuen Kunst zu sein. Für Stendhal thematisiert der ›romanticisme‹ die »habitudes« und »croyances« der eigenen Zeit, der ›classicisme‹ hingegen die Vorlieben längst verschwundener Generationen.⁷ Allerdings: in seinem innovatorischen Überschwang scheint Stendhal zu vergessen, daß jede Gegenwart Vergangenheit wird (in der Moderne sogar mit progressiver Dynamik): Was heute gefällt, ruft schon morgen Desinteresse hervor. Das Schreiben über und für den Augenblick produziert eine Literatur der bloßen Momenthaftigkeit. So ist der optimistischen Konzeption Stendhals, freilich ohne Wissen des Autors, der potentielle Zweifel schon eingeschrieben. Victor Hugo, ebenfalls von historischen oder genauer: naturhaften Vorstellungen des Wandels geprägt (›Tout naît, agit et meurt«⁸), konzipiert gleichwohl in der »Préface

⁶ Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, Marcel Proust. In: Literatur der Moderne. Hg. von Ralph-Rainer Wuthenow und Hans-Joachim Piechotta. Wiesbaden 1993.

⁷ »Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière grands-pères.« Stendhal, Racine et Shakespeare. Œuvres complètes. Ed. Pierre Martino. Bd. 37. Genève 1970, S. 39.

⁸ Victor Hugo, Préface de Cromwell. In: Ders., Théâtre complet I. Ed. Jean-Jaques Thierry et Josette Méléze, Paris 1963, S. 423.

de Cromwell« das Drama als »poésie complète«⁹ und mehr noch: er kann aller Relativität der Geschichte zum Trotz feststellen: »[...] ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout.«¹⁰ »Partout«, aber nicht: »toujours«. Die Aporie dieser romantischen Konzeption einer zwar aktuellen, aber nicht dauerhaften Kunst eröffnet nur einen Ausweg räumlicher, nicht jedoch zeitlicher Art. Erst Baudelaires Kunsttheorie¹¹ entwirft zwei Wesensmerkmale des Schönen: die Modernität als Verhaftetsein im historischen Augenblick, die Ewigkeit als unverrückbarer, vor allem aber transzendenter Wert der Kunst. Wie jene beiden »Hälften« des Schönen aufeinander bezogen sind, wird in Baudelaires Theorie nicht explizit, doch spricht einiges dafür, daß die flüchtige Erscheinungsweise der Modernität einen Kern von Ewigkeit umschließt – eine Spur von Metaphysik in der Kontingenz des modernen Lebens.

Trotz dieser bedenklich verkürzten Darstellung, die deshalb an die Nachsicht des kundigen Lesers appellieren muß¹², schien es notwendig, den Kontext des »Passante«-Motivs kurz zu skizzieren, da andernfalls der Eindruck von dessen Bedeutungslosigkeit, den die folgenden Textanalysen aufzuheben suchen, seinerseits eher verstärkt würde. Hofmannsthal wiederholte Anspielungen auf das Vorübergehen stehen nicht nur, wie zu zeigen sein wird, in der Traditionslinie einer Motivgeschichte, sondern auch im Zusammenhang eines kunsttheoretischen Problems der Moderne: Hat, wo sich alles und immer schneller verändert, das Kunstwerk noch Bestand? Der Gedanke, daß man vielleicht an vielen Dingen des Lebens einfach vorübergeht, bewegt, wie eine Aufzeichnung vom 4. Februar 1891 belegt, schon den jungen Hofmannsthal:

Vielleicht gehen wir an dem Buch vorüber, das uns eine Lebensauffassung, an der Frau, die uns eine große Liebe schenken könnte, vielleicht auch an dem Mann, den wir tödtlich hassen, an dem Philosophen, über dessen Lehren wir verzweifeln müßten. Wer will's abwägen, ob's Gewinn oder Verlust ist?¹³

⁹ Ebd. 424.

¹⁰ Victor Hugo, Odes et ballades (préface). In: Ders., *Œuvres poétiques I*. Ed. Pierre Albouy. Paris 1964, S. 271.

¹¹ Vgl. unten S. 249f.

¹² Genauerer zu dieser Problemstellung bei Hans Robert Jaub (Anm. 5); vgl. auch Hans Ulrich Gumbrecht, *Modern, Modernität, Moderne*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe*. Hg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 4. Stuttgart 1978, sowie Jeffrey-M. Perl, *The tradition of no return. The implicit history of modern literature*, Princeton N.J. 1984.

¹³ SW III Dramen 1, S. 401.

Hofmannsthal konstatiert das ›Vorübergehen‹ ohne Bedauern und versagt sich jede Wertung des Verlorenen. Nicht nur das ›Abwägen‹ wird obsolet, sondern auch die Gewichtung des Verfehlten generell, und Vokabeln wie ›Verlust‹ und ›Verfehlen‹ treffen die Sache nicht, obwohl der Gedanke, eine Lebensauffassung zu verfehlen und an einer möglichen Liebe vorüberzugehen, sicher keine Marginalien betrifft. Hofmannsthal sieht neben der typischen Problematik des Handelns im Fin-de-siècle auch die Schwierigkeit des Urteilens. Aus der Unmöglichkeit, sich zu entscheiden, entsteht jene indifferente Haltung, die der junge Hofmannsthal mit manchen seiner frühen Dramenfiguren teilt, vor allem mit dem Pagen aus dem ›Tod des Tizian‹. Als ›Prolog‹, zugleich *dramatis persona* und *Figuration des Textes*¹⁴, spricht der Page über das noch zu spielende Drama, charakterisiert es und kündigt es zugleich an:

Wie man zuweilen beim Vorübergehen
Von einem Köpfchen das Profil erhascht, –
Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,
Man kann sie nicht, man hat sie kaum gesehen
(Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt,
Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie doch) –
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 gesehn,
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.¹⁵

Unverbindlich und zufällig wie jenes Vorübergehen und gleichsam im Modus des Konjunktivs stellt das noch zu spielende (oder: zu lesende)¹⁶

¹⁴ In den Erläuterungen zum ›Tod des Tizian‹ findet sich der Hinweis auf den Prolog zu Mussets ›Les marrons du feu‹ (vgl. Anm. 13, S. 389) als mögliches Vorbild für den ›Prolog‹ des Stückes von Hofmannsthal: gleichwohl ist das Gewicht der Texte verschieden und tendiert eindeutig zugunsten Hofmannsthals. Die eigens genannte Jugend des Autors sowie die Figur des Desiderio könnten allerdings den ›Tod des Tizian‹ beeinflusst haben (Vgl. Alfred de Musset, *Poésies complètes*. Edition établie [...] par Maurice Allem. Paris 1957, S. 19).

¹⁵ Tod des Tizian (Anm. 13) S. 40.

¹⁶ Das lyrische Drama, dem Peter Szondi eine Darstellung widmete, ist nur bedingt für die Bühne geeignet; diese generelle Aussage wäre für die verschiedenen Autoren zu differenzieren: so mag sie weniger für Maeterlinck gelten als für Hofmannsthal und Mallarmé, wengleich

Stück das Leben dar. Der Prolog malt die flüchtig wahrgenommene Erscheinung im Imaginären aus, »vielleicht ganz falsch«, aber »richtig« im Sinne der Seele. Gerade die Flüchtigkeit der Erscheinung wirkt wie ein impliziter Appell an die Phantasie, deren analytische Kraft¹⁷ die fragmentarische Satzstruktur hervorrufen mag. Vielfache Brechungen zerlegen die Syntax bis zur Verrätselung des Aussagesinns, und das Spiel mit den verschiedenen Ebenen der Vorstellung und der Erinnerung vermittelt kaum ein klares Bild dessen, was der Prolog zu kennzeichnen sucht – des Stückes selbst. Dieses steht im Zeichen der Flüchtigkeit wie die Vorüberfahrende und schildert eher Eindrücke auf die Seele als das unverrückbare Dasein der Realität. Die flüchtige äußere Erscheinung hinterläßt ihre Spuren im Raum der Imagination und zugleich in einem Bereich der Seele, oder offenbar empfänglich ist für eine verinnerlichte, auf ein fremdes und unbekannt bleibendes Objekt bezogene Erotik.

Das frühe Datum der zitierten Tagebuchnotiz von Hofmannsthal schließt einen Zusammenhang aus, der sich bei der Entstehung und Veröffentlichung von »Der Tod des Tizian« aufdrängt: Die Begegnung mit Stefan George fand erst im Dezember 1891 statt und kann somit die Gedanken Hofmannsthal nicht beeinflusst haben.¹⁸ Jene Denkfigur »wer weiß – man hätte«, die auch im »Tod des Tizian« das Vorübergehen jeglicher Wertung entzieht, bringt Hofmannsthal selbst in einer späteren, nach der Begegnung mit George entstandenen Notiz mit Horaz

dieser seine Hérodiade ursprünglich für die Bühne bestimmt hatte (vgl. Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt a. M. 1975 [Studienausgabe der Vorlesungen, 4], S. 104 f.) Vieles spricht beim »Tod des Tizian« für seine Qualität als Lesedrama – die fast unbewegliche Szenerie (als Warten auf den Tod), die beim bloßen Hören kaum zu entscheidende Syntax und Metaphorik, vor allem aber die eigentliche »Handlung« selbst, die den innerlich dramatischen Vorgang einer Sprachfindung darstellt. Daß »Der Tod des Tizian« dennoch 1901 bei einer Totenfeier für Böcklin aufgeführt wurde, daß Hofmannsthal sogar einen Fortgang der Handlung konzipierte (vgl. den Brief an Walther Brecht vom 20. Januar 1929, SW III Dramen 1, S. 386), spricht nicht gegen den primär lyrisch-verinnerlichten Charakter des Fragments.

¹⁷ »Elle décompose toute la création«, schreibt Baudelaire (*Œuvres Complètes. Texte établi [...] par Claude Pichois*. 2 vol. Paris 1975. Vol. II, S. 621), der die Imagination als analytische, aber auch synthetische Kraft versteht und sie mit einer ähnlichen Ambiguität versieht wie seine Kunsttheorie schlechthin. Vgl. hierzu infra S. 249f.

¹⁸ Am 21. Juli schreibt Hofmannsthal an George: »Im Tod des Tizian wird Ihnen ein bekanntes Detail entgegnetreten: ich meine das Bild des Infanten.« SW III Dramen 1, S. 375. Hofmannsthal wollte das Stück in der Allgemeinen Theaterrevue veröffentlichen, überläßt es aber doch Stefan George für die »Blätter für die Kunst«.

»Vorübergehen«: ein Motiv der Moderne 239

und dem Stoizismus in Verbindung; er fügt zitierend hinzu: »Im Vorübergehen«. ¹⁹ Jenes eigenartige Insistieren auf dem »Vorübergehen«, vielleicht eine frühe Nietzsche-Reminiszenz ²⁰, muß in Anbetracht der Belesenheit des Schülers Hofmannsthal noch keine gewichtige Fährte legen, sondern könnte sich als *quantité négligeable* erweisen, von deren Bedeutungslosigkeit das Motiv des Vorübergehens selbst Zeugnis gäbe... Dennoch: die Häufung überrascht, schreibt sich doch die zitierte frühe Aufzeichnung nicht nur im Prolog zum »Tod des Tizian« fort, sondern auch in dem Stefan George gewidmeten Gedicht »Einem, der vorübergeht«. ²¹

Du hast mich an Dinge gemahnet
Die heimlich in mir sind,
Du warst für die Saiten der Seele
Der nächtige flüsternde Wind.

Und wie das rätselhafte,
Das Rufen der atmenden Nacht,
Wenn draußen die Wolken gleiten
Und man aus dem Traum erwacht.

Zu blauer weicher Weite
Die enge Nähe schwillt
Durch Zweige vor dem Monde
Ein leises Zittern quillt.

Mit seinen Reflexionen über die Flüchtigkeit und das Vorübergehen steht der junge Hofmannsthal, wie schon angedeutet, in einer »modernen« Tradition. »A un passant« nennt Victor Hugo eines der Gedichte aus den »Oden und Balladen« ²², »A une passante« heißt ein Sonett aus Baudelaires »Fleurs du mal«. ²³ Sollte Hofmannsthal nach und nach das Gewicht dieses Motivs für das Selbstverständnis der Moderne entdeckt

¹⁹ So zitiert in SW II Gedichte 2, S. 286.

²⁰ Zur Beschäftigung des jungen Hofmannsthal mit Nietzsche vgl. die Erläuterungen zum »Tod des Tizian« in SW III Dramen 1, S. 397 f.

²¹ Hugo von Hofmannsthal, SW II Gedichte 2, S. 60. Hier findet sich auch der Hinweis auf Baudelaires »A une passante« sowie Hugos »A un passant« als mögliche Vorbilder für das Gedicht Hofmannsthals. (S. 286).

²² Victor Hugo, Œuvres poétiques. I: Avant l'exil 1802–1851. Ed. établie [...] par Pierre Albouy. Paris 1964, S. 521 f. Als Vorbild für Hofmannsthals »Einem, der vorübergeht« kämen in erster Linie der Titel (als männliche Form im Gegensatz zur weiblichen bei Baudelaire) sowie die nächtliche Szenerie in Betracht.

²³ Charles Baudelaire (Anm. 17) I, S. 92f.

haben? Damit wäre er der heutigen Forschung um einiges voraus. Nur gleichsam von ihrem Ende aus, den vielen Formen ihrer Trivialisierung, fand die »passante« eine knappe und verkürzende Darstellung.²⁴ Dieser Tatbestand ist kaum verwunderlich, denn das Motiv der Vorübergehenden situiert sich im Weichbild der Moderne. Entsprechend mutet Hofmannsthals Wort »zuweilen beim Vorübergehen« weniger dramatisch an als Arndts eingangs zitierte Diagnose von der Zeitflucht, und doch konvergieren beide Aussagen in der Erfahrung der sich entziehenden Zeit. Wo alles vergeht, hat auch das Glück keine Dauer, sondern wird in die Fliehkraft der Zeit einbezogen. Dennoch: allein im Rahmen der generellen Zeitflucht verstanden, könnte das literarische Motiv der Vorübergehenden nur auf mehr oder minder poetische Weise illustrieren, was Geschichtswissenschaft und Soziologie längst zur *communis opinio* machten.²⁵ Daß die »passante« nicht nur vorübergeht, sondern auch aus der Zeitflucht einen Ausweg bahnt, sollen die kommenden Überlegungen zeigen.²⁶ Dabei wird zu bedenken sein, ob nicht der »passante« kraft ihres Motivcharakters²⁷ eine Signalfunktion für den prekären, immer von Flüchtigkeit bedrohten Status der Moderne zukommt.

²⁴ Walter Grasskamp, *Trivialität und Geschichtlichkeit. Das Motiv der Passantin. Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zum ästhetischen Werturteil*. Aachen 1981.

²⁵ Reinhart Koselleck, »Neuzeit«. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe. In: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 300–348.

²⁶ Vollständigkeit des Materials im Sinne einer Motivgeschichte ist nicht Ziel der folgenden Darstellung. Da es um solche Momente aus dem historischen Kontinuum geht, die für Hofmannsthals Verständnis des »Vorübergehens« von Belang sind, wird die Behandlung einiger Stadien der Motivgeschichte verzichtet; dies betrifft z.B. Pétrus Borels Erzählung »Dina la belle Juive« aus »Champavert« (1833) sowie die ähnlich angelegte Novelle »Mélancolique villégiature de Mme de Breyves« aus Marcel Prousts »Les plaisirs et les jours« (1896).

²⁷ Wenn die literaturwissenschaftliche Terminologie das Motiv als Inhaltselement, ja sogar als »eine von der besonderen Ausbildung abstrahierte Grundsituation, die auch anderweitig auftritt« definiert (Art. »Motiv« im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. von Paul Merker und Wolfgang Stammler. 2. Aufl. Berlin 1965), so verkennt sie damit dessen poetologische Dynamik. Eine bisher so weit ich sehe noch nicht erfolgte Orientierung des literarischen Motivs an der Musik, wo der Terminus »Motiv« die kleinste Kompositions-Einheit und zugleich das elementare Arbeitsmaterial bildet, könnte das Motiv aus seiner Statik befreien. Dynamische Konzeptionen des Motivs leiten sich im allgemeinen aus der Märchenanalyse Propps her und verfehlen deshalb die Bedeutung eines solchen »kleinsten Bausteins« für nicht-narrative Texte. Die Problemstellung, insbesondere im Bereich der Komparatistik, ist zu weit gefächert, als daß sie im gegebenen Rahmen mit der wünschenswerten theoretischen Durchdringung verfolgt werden könnte. Gleichwohl soll aus der Praxis vergleichender

Das ›passante‹-Motiv verdankt seine Entstehung einem historischen Augenblick. Als die moderne Großstadt literaturfähig wird und, erstmals in Frankreich, einen eigenständigen Diskurs hervorbringt²⁸, taucht so gleich das Motiv der Vorübergehenden auf. Bereits zu Beginn von Louis-Sébastien Merciers »Tableau de Paris« findet sich folgende Beobachtung aus dem Leben der Großstadt: »On passe à côté les uns des autres sans se connaître. Telle femme qui conviendrait à tel homme, et qui feroit son bonheur, en est coudoyée rudement, et n'en est même pas appercue«.²⁹ Von einer ›Poesie‹ des Motivs kann hier nicht die Rede sein. Das »Tableau de Paris« stellt sich die Aufgabe, Paris in seiner ganzen Komplexität, und das bedeutet für Mercier: in seiner Widersprüchlichkeit und seinen sozialen Kontrasten darzustellen.³⁰ Die ›passante‹ paßt kaum zu dieser Intention, fügt sich aber in ein Konzept ein, das Mercier im Vorwort zu seinem Werk programmatisch entfaltet. Die moderne Großstadt ist dem Wandel der Zeiten und der historischen Veränderung weitaus dramatischer unterworfen als jeder andere menschliche Lebensraum. Alle nur möglichen Darstellungen der Großstadt sind Momentaufnahmen; freilich mit dokumentarischem Anspruch³¹, da sich die Geschichte der modernen Metropolen in einem Augenblick konzentriert und mit dem nächsten schon verändert. Ihr Rhythmus ist staccatohaft und jenem »pas saccadé« vergleichbar, in welchen die *laterna magica* zu Beginn von Prousts »A la recherche du temps perdu« die kontinuierliche Bewegung auflöst.³² Für Mercier wäre die einzig adäquate, die allein mögliche Geschichte der modernen Großstadt eine »suite saccadée« von gigantischen »tableaux«. Damit erreicht die frühe, noch pragmatische Darstellung von Paris zugleich die Signatur der Modernität. Ihrem *eo ipso* flüchtigen und veränderlichen

Textanalyse am Beispiel der ›passante‹ hervorgehen, welche nicht zuletzt erkenntnisleitende Dynamik einem Motiv inhärent sein kann.

²⁸ Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, Brennpunkt der Welt. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830, Berlin 1991.

²⁹ Hier und im folgenden zitiert nach der Ausg. Amsterdam 1783. 12 vol. vol. I, S. 176.

³⁰ Mercier entwickelt eigens eine Kontrast-Ästhetik: Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, Brennpunkt der Welt (Anm. 28) S. 62 ff.

³¹ »Si vers la fin de chaque siècle un Ecrivain judicieux avoit fait un tableau général de tout ce qui existoit autour de lui; [...] cette suite formeroit aujourd'hui une galerie curieuse d'objets comparatifs«. Louis-Sébastien Mercier, Tableau de Paris (Anm. 25) vol. I (XIII) (Préface).

³² Marcel Proust, A la recherche du temps perdu. Ed. par Jean-Yves Tadié. 4 vols. Paris 1987–89, hier vol. I, S. 9.

Gegenstand eilt die Thematisierung der Großstadt notwendig hinterher – kaum vollendet, ist sie schon überholt und damit »unmodern«. Doch dieses Gesetz der Großstadt, aus dem Mercier das Postulat immer neuer dokumentarischer Momentaufnahmen ableitet, steht im Zeichen der Perfektibilität: Wandel bedeutet Veränderung zum Besseren. Eine »sentimentalische« Sicht der Geschichte mit dem Bewußtsein eines Verlustes oder gar der Sehnsucht nach dem Verlorenen ist Mercier fremd. Aus dieser Perspektive erklärt sich die Nüchternheit, mit der Mercier über »jene Frau« spricht, die das Glück »jenes Mannes« bedeuten würde. Mercier scheint die Begegnung zweier Menschen, die an ihrem Glück buchstäblich vorbeigehen, als Paradigma für die Anonymität der Großstadt zu betrachten, und es bedarf nur eines Beispiels, um eine allgemeine Gesetzmäßigkeit zu veranschaulichen: »On passe à côté les uns des autres sans se connaître.«

Doch was als Exemplum gedacht war, geht in seinem Zweck nicht auf. Im Konkreten erscheinen die Anonymität der Großstadt und die Indifferenz ihrer Bewohner weitaus gravierender, als es die allgemeine Formulierung der Regel ahnen ließ. Die wenngleich nicht personenbezogene Aggression (»coudoyer rudement«) und der Verzicht darauf, den anderen überhaupt wahrzunehmen, deuten an, daß ein individuelles Schicksal von anderer Qualität ist als jenes allgemeine Gesetz. Im sozialen Raum der Großstadt stellen die Menschen Distanz her, wo die Natur Nähe schuf. Indem es menschliche Verhaltensweisen zur Anschauung bringt, hebt das »passante«-Motiv gerade jene Distanz auf, aus der es ursprünglich hervorging – es schafft Nähe zur Erfahrung des Lesers. Entgegen der allgemeinen Formulierung von (großstädtischen) Gesetzmäßigkeiten vermag der Leser, mit Einzelheiten des Verhaltens konfrontiert, im anderen sich selbst zu erkennen.

Die von Mercier geschaffene Gattung des »Tableau de Paris« lebt auch jenseits der aufklärerischen Prägung, mit der ihr Initiator sie versah, fort. Als Paul de Kock 1825 seine »Petits tableaux de Paris« veröffentlicht³³, hat die Gattung ihre ursprüngliche moralische Strenge aufgegeben und sich mit Elementen des Pittoresken angereichert. In diesem Kontext gewinnt das Motiv der »passante« an Lebensfülle und

³³ Paul de Kock, *Petits tableaux de mœurs ou macédoine critique et littéraire*. Paris 1825, S. 112.

Anschaulichkeit. Aus der Allgemeinheit des Mercierschen »on« und der unpersönlichen Deixis »tel homme«, »telle femme« wird bei Kock der Appell an die individuelle Erfahrung des Lesers: »Ne vous est-il jamais arrivé, lecteur [...], de recontrer un séduisant objet qui sur-le-champ captivait vos regards [...].«³⁴ In einem einzigen langen Satz wird diese Frage mit immer neuen Details versehen, bis sie schließlich als rein rhetorisch erscheint und des entsprechenden Satzzeichens gar nicht mehr bedarf – am Ende steht ein Punkt. Um den Leser zu der erwarteten, affirmativen Antwort zu bewegen, spezifiziert Kock die Situationen, in denen es zu solchen Begegnungen kommen kann: »[...] par un beau matin ou un beau soir, par un grand soleil ou un brillant clair de lune, enfin dans une de vos promenades [...].«³⁵ Anstelle des gefühlsmäßig neutralen Raumes, in dem Mercier die Begegnung stattfinden ließ, schildert Kock den situativen Kontext, naturbezogen und von Muße geprägt. Während die beiden Menschen bei Mercier einander nicht einmal wahrnehmen, ereignet sich bei Paul de Kock eine Begegnung der Augen: »[...] vos yeux avaient, en passant, rencontré ceux de cet objet charmant qui, de son côté, vous avait remarqué.«³⁶ Nachdem das »seduisant objet« den Blick gefangengenommen hatte (»captiver«), empfinden beide eine »douce sympathie« füreinander. Das Verbum »séduire« gewinnt in der Folge des Textes seine ursprüngliche Bedeutung zurück: Er folgt dem Rhythmus ihrer Schritte, gleichläufig und analog. Im Gegensatz zur Verwendung des Motivs bei Mercier fehlt in der Variante Paul de Kocks der schicksalhafte Aspekt. Mit Sympathie, aber ohne Betroffenheit schildert Kock ein »fait divers«. Erst das Ende der Episode wirft ein Licht auf ihre tatsächliche Bedeutung: Die Pflichten sind es, »affaires« und »soins plus sérieux«, die den bis dahin müßigen Spaziergänger von seinem »objet charmant« trennen.

Ist das Motiv der Vorübergehenden in seinen Anfängen mit Paris und dessen typisch großstädtischer Erfahrung verbunden, so spricht einiges dafür, daß es sich bald von seinen pragmatischen Kontexten emanzipiert. Wenn Mercier das Faktum der Anonymität konstatiert und Paul de Kock eine angenehm-marginale Episode schildert, verfehlen beide das im Kern existentielle Gewicht des Ereignisses. Hofmannsthals

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

indifferente Haltung gegenüber dem ›Vorübergehen‹, wie sie sich in den frühen Auszeichnungen artikuliert, erfaßt, die Zeiten überspannend, wenngleich wohl ohne entsprechende Textkenntnis des jungen Autors, die anfängliche ›Randexistenz‹ des Motivs. Erst in seinen fiktionalen Erscheinungsformen gewinnt das Motiv der ›passante‹ an Tiefe, was wiederum auch für die entsprechenden Texte Hoffmannsthal's gilt – den Prolog vom »Tod des Tizian« und das Gedicht »Einem, der vorübergeht«. In Nervals Gestaltung des Motivs, dem Gedicht »Une allée du Luxembourg« von 1832³⁷, rückt der großstädtische Rahmen in die Ferne:

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau:
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde
Dont le coeur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclairait!

Mais non, – ma jeunesse est finie...
Adieu, doux rayon qui m'as lui.
Parfum, jeune fille, harmonie...
Le bonheur passait, – il a fui!

Der Text, liedhaft und schlicht³⁸, zeigt keine Spuren der Erschütterung, die, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, bei Mercier mit dem Motiv der ›passante‹ verbunden war. Nerval verlegt die Szene in einen naturhaften Rahmen, der zugleich eine gewisse Nähe zum großstädtischen Getriebe suggeriert. Zwischen »elle a passé« und »le bonheur passait« spielt sich, wie die Tempusformen unterstreichen, ein Geschehen in der Zeit ab, das den Zeitverlust selbst interpretiert. Das ›Vorübergehen‹ steht schon im Modus des Vergangenseins. Nervals Variante des ›passante‹-Motivs ist ein Gedicht des Abschieds; das ›adieu‹ gilt nicht nur dem jungen Mädchen, sondern auch und vor allem der eigenen Illusion.

³⁷ Gérard de Nerval, *Œuvres. Texte établi [...] par Albert Béguin et Jean Richer*. 2 vols. Paris 1952. vol. I, S. 42.

³⁸ Das (volks-)liedhafte Element spielt in der Lyrik Nervals, nicht zuletzt wegen der engen Bindungen des Autors an Deutschland, eine bedeutende Rolle; vgl. Friedrich Wally, *Die Beziehung von Wort und Musik in Theorie und Dichtung bei Gérard de Nerval*. Diss. Wien 1974.

Deutete Paul de Kock den männlichen Blick auf die vorübergehende Frau an, so ist es bei Nerval umgekehrt das Mädchen, das nicht nur – im Imaginären – das ›Ich‹ anschaut, sondern auch dessen ›tiefe Nacht‹ erhellt. Gemäß der platonischen Licht- und Erkenntnismetaphorik führt jener ›Strahl‹ der Augen beim sprechenden Ich zur Einsicht in das eigene Alter: Dieses Bewußtsein ist schmerzlich und fatal. Bei Nerval wird die ›passante‹ zur Figur des Verzichts. Dennoch: was faktisch die Unmöglichkeit einer Liebeserfüllung impliziert, bedeutet Gegenwart des anderen im Bewußtsein und vor allem im Text. Nerval überwindet die ursprüngliche Belanglosigkeit des Motivs, indem er nicht primär eine Begegnung darstellt, sondern die aus ihr hervorgehenden Wünsche und Reflexionen des sprechenden Ich. So gewinnt die unterschwellige Erotik der Szene, aller Resignation zum Trotz, Gegenwart im Gedicht.

Allerdings: die Zerrissenheit des Diskurses in der letzten Strophe und die durch Gedankenstriche angedeuteten Denk- und Sprechpausen zeigen einen Text am Rande des Schweigens. Aus dem episodischen ›passante‹-Motiv Merciers und Kocks wird bei Nerval eine Reflexion auf das sprechende Ich und eine Infragestellung der Identität des Diskurses. Die moderne Großstadt, in den pragmatischen Texten übermächtig präsent, rückt bei Nerval in die Ferne und klingt nur im Namen des Parks an. Zu ihren unverrückbaren Gesetzen gehören das Davoneilen der Zeit und, als Folge hiervon, die Eile ihrer Bewohner. Das erbarungslose Vergehen der Zeit gewinnt bei Nerval eine existentielle Dimension. Weder die Anonymität der ›Vorübergehenden‹ noch deren Eile bedingt den Verzicht auf Glück, sondern der kreatürliche Prozeß des Alterns. Damit hat die Großstadt ihre konstituierende Rolle für das ›passante‹-Motiv scheinbar aufgegeben. Dennoch ist sie, in Nervals Kunst des Hintergrundes, notwendige Bedingung dafür, daß der Zeitverlust in dieser Schärfe zur Sprache kommen kann. Das unpoetische »mais non« erinnert in seiner umgangssprachlichen Einfachheit an die pragmatische Parisdarstellung, zu deren zentralen Kunstmitteln die Kontrastierung gehörte. Auch der »refrain nouveau« verweist, vor dem situativen Hintergrund von Paris, auf das großstädtische Bedürfnis nach Neuheit. Obwohl Paris als Großstadt nicht in Erscheinung tritt, bildet es doch die Voraussetzung dafür, daß der Kontrast der Zeiten in dieser Schärfe und gleichsam schockartig zum Bewußtsein kommen kann. Gleichwohl: die romantisch-liedhafte Form des Nervalschen Gedichts

sucht die Spannung zu mildern und die Gegensätze von Jugend und Alter zu versöhnen. Wie das Mädchen singt, so ist auch das Gedicht ein Lied – freilich eines der Resignation. Im Charakter des Textes klingt das Geschehen selbst nach, und der Textverlauf reproduziert den Prozeß der Erkenntnis, den die zufällig-flüchtige Begegnung mit der ›passante‹ auslöst. Bei Nerval ist das Vorübergehen Gegenstand der Klage, aber auch der poetologischen Reflexion.

Als Baudelaire das Motiv der ›passante‹ aufgreift, hat die Begegnung mit der Unbekannten ihre Kontingenz verloren. Dennoch bleiben in dem Sonett »A une passante« Spuren des Ursprungs zurück; auch bei Baudelaire steht das Motiv der Vorübergehenden im situativen Rahmen der Großstadt, und das Gedicht selbst ist Teil der »Tableaux Parisiens«³⁹:

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 nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais 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!

An diesem Gedicht ist, fast hundertfünfzig Jahre nach seinem Erscheinen und im Spiegel fortgesetzter Erfahrung großstädtischen Lebens, auf den ersten Blick wenig Überraschendes: der ohrenbetäubende Straßenlärm, die flüchtige Erscheinung einer Unbekannten, die exzentrische oder mit dem Wort Baudelaires: ›extravagante‹ Reaktion des blasierten Großstadtdichters mit gleichwohl blankliegenden Nerven (›crispé comme un extravagant‹). Und doch gibt einiges zu denken, nicht zuletzt

³⁹ Zu diesem Kontext und seiner poetologischen Bedeutung für »A une passante« vgl. Karlheinz Stierle, Baudelaires ›Tableaux parisiens‹ und die Tradition des ›Tableau de Paris‹. In: *Poetica* 6, 1974, S. 285–322, bes. S. 315 ff.

die zitierte Wendung selbst. Walter Benjamin hatte bei seiner Interpretation von »A une passante« an dieser Stelle besondere Schwierigkeiten:

Was den Körper im Krampf zusammenzieht [...] das ist nicht die Beseligung dessen, von dem der Eros in allen Kammern seines Wesens Besitz ergreift: es hat mehr von der sexuellen Betroffenheit, wie sie einen Vereinsamten überkommen kann.⁴⁰

Benjamin wendet den Vorgang ins Psychologische, genauer noch: ins Physiologische, so als handelte es sich bei »A une passante« um ein Stück erotischer Lyrik – in jenem larviert sexuellen Sinne, der dem Begriff anhaftet.⁴¹ Ob »crispé« wirklich nur die Extravaganz des Vereinsamten und die deshalb so schlagartige »sexuelle Betroffenheit« meint, wird fragwürdig, sobald der Text in einem größeren kunsttheoretischen Kontext betrachtet wird. Eben dies unterläßt Benjamin, so daß der Einwand von Hans Robert Jauß, Benjamin habe die Modernität Baudelaires verkannt, gerade an dieser Stelle seine Schärfe behauptet.⁴² Das Gedicht verfügt über Tiefenschichten, die sehr leicht übersieht, wer sich auf das unmittelbare Geschehen und den bloßen Wortlaut beschränkt. Für Kurt Reichenberger ist »A une passante« offenbar ein schlüssiges Beispiel für vulgärererotischen Voyeurismus:

Das leichte Anheben des Kleides hat genügt, dem Dichter ein wohlgeformtes Bein sichtbar werden zu lassen. Versiert in der fachmännischen Beurteilung weiblicher Reize hat er mit schnellem Blick seine (sic!) klassische Form erfaßt und läßt sich eine gönnerhafte Bemerkung nicht entgehen.⁴³

Einer solchen Deutung wäre zu gönnen, sie möchte sich in ihrer Geschmacklosigkeit selber richten. Gleichwohl ist sie bezeichnend für die Schwierigkeit einer Interpretation, die auf Baudelaires Kunsttheorie

⁴⁰ Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders., Schriften I, 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 605–654, hier S. 623.

⁴¹ Die auf Baudelaire bezogenen Aufzeichnungen des Passagenwerkes sind, ihrer Fragmentarität zum Trotz, der Besonderheit dieses Baudelaire-Gedichts weitaus dichter auf der Spur: »Baudelaire führt die Figur der sexuellen Perversion, die ihre Objekte auf der Straße sucht, in die Lyrik ein. Das Kennzeichnendste aber ist, daß er das mit der Zeile »crispé comme un extravagant« in einem seiner vollkommensten Liebesgedichte tut [...]« Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann (Gesammelte Schriften V, 1) 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1982. Bd. I, S. 343.

⁴² Hans Robert Jauß, Literarische Tradition (Anm. 5) S. 57 ff.

⁴³ Kurt Reichenberger, Die schöne Unbekannte. Realismus und Symbolhaftigkeit in den »Fleurs du mal«. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 71, 1961, S. 129–147, hier S. 134.

glaubt verzichten zu können. Für Walter Benjamin läßt sich, was das Sonett zu verstehen gibt, in einem Satz zusammenfassen: »[...] die Erscheinung, die den Großstädter fasziniert – weit entfernt, an der Menge nur ihren Widerpart, ihr feindliches Element zu haben, wird ihm durch die Menge erst zugetragen.«⁴⁴ Diese Interpretation bewegt sich im Bereich des Anekdotischen. Das Besondere am vermeintlich Banalen rückt nicht in den Blick, weil Benjamin auf der Ebene des Thematischen verharrt und die Erscheinung der Frau allein im Zusammenhang mit der historisch-flüchtigen Großstadterfahrung sieht. Benjamins epochale Entdeckung des Historischen in Baudelaires Parisdichtung vergißt, daß auch die Großstadt der Geschichte unterliegt. Das Momenthaft-Zeitgebundene aber sucht Baudelaire offenbar in ein Allgemeines eingehen zu lassen. Das Gedicht »A une passante« entfaltet seine Brisanz nicht durch seine Erotik, sondern erst im Horizont von Baudelaires Theorie der Modernität.

Der Gebrauch des Wortes »modern«, fanalhaft schon im Titel des Essays über Guys, folgt bei Baudelaire einem klaren Begriffsverständnis. Das gleichsam entschuldigend verwendete Nomen »modernité«⁴⁵ versteht Baudelaire mit einem deutlichen Inhalt: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent [...]«⁴⁶ Flüchtliges, Vergängliches und Zufälliges situiert sich zunächst jenseits ästhetischer Urteile und kann auch nicht, da es zu allen Zeiten existiert, auf die jeweilige Gegenwart beschränkt werden. Baudelaires Modernitätsbegriff ist ein – fast möchte man sagen: realistischer – Tribut an die Vergänglichkeit. Das Schöne, für Baudelaire mit dem Kunstschönen identisch, enthält ein »élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tour ensemble, l'époque la mode, la morale, la passion.«⁴⁷ Doch ist die Modernität für Baudelaire nur die eine Hälfte der Kunst und des Schönen »dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.«⁴⁸ Während die eine Seite des Schönen, die Modernität, mit vielen Bestimmungen versehen wird, ist die andere, das Ewige, wie von Sprachlosigkeit gezeichnet. Doch das

⁴⁴ Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire (Anm. 36) S. 623.

⁴⁵ »[...] quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité [...]« Charles Baudelaire, Œuvres complètes (Anm. 17) vol. II, S. 694. Zum Modernitätsverständnis generell vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Modern, Modernität, Moderne. (Anm. 8)

⁴⁶ Charles Baudelaire, Œuvres Complètes (Anm. 17) vol. II, S. 695.

⁴⁷ Ebd. S. 685.

⁴⁸ Ebd. S. 695.

Schweigen Baudelaires offenbart eine Tiefenschicht des Schönen, die jenseits der Sprache liegt. Die Transzendenz des Ewigen impliziert ein Transzendieren sprachlicher Möglichkeiten – allerdings nur im theoretischen Diskurs: Die poetische Praxis gibt dort Antworten, wo die poetologische Reflexion nur Fragen hinterläßt.

Die extravagante Verspannung des stillgestellten Ich, bei der die Betrachtung von »A une passante« zunächst innegehalten hatte, signalisiert die Präsenz des Dauerhaften in der Bewegtheit. Während die Frau vorübergeht und das dynamische Moment der Moderne repräsentiert, ist das sprechende Ich verkrampft und bewegungslos. Dennoch ergibt sich zwischen den Figuren eine heimliche Korrespondenz: Beide sind, die Frau im Blick des »Ich«, dieses selbst durch die Anspannung, aus dem Großstadtgetriebe herausgehoben, individualisiert und in der Anonymität ausgezeichnet. Man könnte insistieren und sagen: Sie sind gezeichnet. Der Versuch, diese Besonderheit der Erotik (oder der Sexualität) zuzuordnen, verkennt deren kunsttheoretische Implikation. Während der Bewegungsablauf (»Soulevant, balançant le feston et l'ourlet«) die Flüchtigkeit und die »Modernität« der Frau unterstreicht – auch ohne den sich aufdrängenden Gedanken der »Mode«⁴⁹ – bedeutet der Hinweis auf die »jambe de statue« Festigkeit und Dauer: die »andere Seite« des Schönen. Als Signal für die kryptische Tiefenschicht der Kunst – »l'éternel et l'immuable« – ist die »jambe de statue« gleichsam Allegorie dessen, was sich aus dem Alltäglich-Zufälligen heraushebt und sich nur in der Kunst ereignen kann.⁵⁰ Der Satz: »Fugitive beauté [...] ne te verrais-je plus que dans l'éternité?« beschreibt nicht, wie Benjamin meint, die Liebe auf den letzten Blick (der im übrigen zugleich der erste und einzige wäre); er zeichnet vielmehr den Prozeß des »tirer l'éternel du transitoire« nach.⁵¹ Im flüchtigen Moment einer Liebe, die sich der

⁴⁹ Baudelaires »Peintre de la vie moderne« enthält auch Gedanken zur Mode; vgl. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Anm. 17) vol. II, S. 684 ff.: Im Anblick von Modedarstellungen entwickelt Baudelaire seine Konzeption des Kunstschönen aus dem »élément éternel« und dem »élément relatif«.

⁵⁰ Reichenberger weist mit Recht darauf hin, daß Baudelaires Gedicht gegen Ende, vor allem in seiner Metaphorik von Licht und Erweckung zu neuem Leben, eine gewisse Verwandtschaft mit »mystischer Seinserfahrung« aufweise. (Die schöne Unbekannte [Anm. 44] S. 136).

⁵¹ Bei Baudelaire heißt es über Constantin Guys: »[...] il tire l'éternel du transitoire.« *Œuvres complètes* (Anm. 17) vol. II, S. 694.

Ewigkeit gewiß ist, überträgt Baudelaire den idealtypischen Schaffensprozess des »Peintre de la vie moderne«⁵² auf den eigenen Text und wohl auch auf sich selbst als »poète de la vie moderne«. Obschon die Verszeile »O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!« gleich zwei elliptische Sätze enthält, die aus dem Kontext herausgebrochen scheinen, erfüllt Baudelaire gerade hier das Postulat klassischer Verbindlichkeit. Trotz der flüchtigen Begegnung entsteht eine beide Personen verbindende Gewißheit – er ist sich sicher, daß sie es wußte. Gleichwohl: die Liebe steht grammatisch im Konjunktiv, einem schon damals ungebräuchlichen zudem, und die Sicherheit des Wiedersehens erscheint nicht nur im Konditional (»Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?«), sondern zudem eingerahmt durch das scheinbar resignierende »ne...que«. Abgesehen davon, daß die Ewigkeit ontologisch eine größere Würde hat als der Moment, signalisiert der Text selbst eine Dauer jenseits des kontingenten Geschehens. »A une passante« ist das Gedicht einer Liebe auf den einzigen Blick, deren Spur sich dem Gedächtnis eingepreßt hat.⁵³ Aus der Erinnerung evoziert Baudelaire ein Ereignis, das in der Sprache – mehr noch: in der »klassischen« Form des (Liebes-) Sonetts aufgehoben und dadurch immer erneut aktualisierbar ist.

Angesichts der Erinnerungspoetik dieses Gedichts verwundert es nicht, daß Proust es in seinem Baudelaire-Essay zitiert – mit dem charakteristischen Lapsus, daß er »O toi que j'eusse aimée« ohne das stumme End-E schreibt...⁵⁴ An diesem Vers demonstriert Proust die Meisterschaft Baudelaires, durch den Stil ein ganzes poetisches Universum entstehen zu lassen. Wäre das die einzige Proustsche Reminiszenz an Baudelaires »passante«, bedürfte das Zitat keines weiteren Kommentars. An einer Schlüsselstelle von »A la recherche du temps perdu« jedoch erinnert sich der Erzähler an »A une passante«. Als Swann ein ihm unbekanntes Musikstück hört und in diesem ein wiederkehrendes Thema identifiziert, klingt auch das »passante-Motiv an: »Elle (sc. la petite phrase) lui avait proposé des voluptés particulières [...] et il avait

⁵² Die Essays dieses Titels sind Bestandteil des Salons von 1859 (vgl. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* [Anm. 17] vol. II., S. 683–724).

⁵³ Vgl. hierzu die detailgenaue und einfühlsame Studie von Hans-Jost Frey, *Über die Erinnerung bei Baudelaire*. In: *Symposium* 33, 1979, S. 312–330.

⁵⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*. Edition établie [...] par Pierre Clarac. Paris 1971, S. 258.

éprouvé pour elle comme un amour inconnu.«⁵⁵ Ist diese unbekannte Liebe nicht die Liebe zur Unbekannten, die nur glücklicher Konstellationen bedarf, um sich auf eine bestimmte Person zu richten?

[...] il (sc. Swann) était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande.⁵⁶

Noch bevor Swann Odette begegnet – jener Frau, deren Bild die »petite phrase« präfiguriert –, scheint das Schicksal von »un amour de Swann« besiegelt: In Baudelaires »passante«-Gedicht war die Flüchtigkeit der Begegnung unabdingbare Voraussetzung für die Ewigkeit gewesen; konkrete Dauer hatte sie ihrer Natur nach nicht. Nachdem Swann die Sonate identifiziert und sie während seiner Beziehung zu Odette immer wieder gehört hat, verliert sie ihren Charme. Als die musikalische Qualität des Werkes in den Hintergrund tritt, der Kunstcharakter der Sonate verlorengeht, weist sie nur noch auf Swanns jeweilige seelische Befindlichkeit hin: »sensibilité« hat die »beauté nouvelle« eingeholt.

Diese Wendung des »passante«-Motivs in die persönliche Liebespsychologie einer Romanfigur mag sich darstellen wie ein Verlust. Modernitätsbewußtsein und Kunsttheorie werden offenbar einer erotischen Kasuistik geopfert. Gleichwohl gibt Prousts Verschiebung dem Motiv einen neuen Schwerpunkt. Erstmals in ihrer Geschichte verweist die »passante« auf die Kunst – nicht theoretisch wie bei Baudelaire auf das Kunstschöne, sondern auf ein (im Rahmen der Romanfiktion entworfen) Werk der Musik, die Sonate für Violine und Klavier von Vinteuil.⁵⁷ Hofmannsthal kannte Proust nicht, konnte ihn nicht kennen in jener frühen Zeit und nahm auch später nur am Rande Notiz von »A la recherche du temps perdu.«⁵⁸ Dennoch verbindet beide, als ferne Wahlverwandschaft⁵⁹, die Musikalisierung des »passante«-Motivs. Die Flüchtigkeit des Vorübergehens überträgt Proust ebenso wie Hofmanns-

⁵⁵ Marcel Proust, *Recherche* (Anm. 32) vol.I, S. 206.

⁵⁶ Ebd. S. 207.

⁵⁷ Zur Bedeutung der Musik für Prousts Romankonzeption vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, *La voix (voie), de la petite phrase*. Über die Sprache der Musik bei Marcel Proust. In: Marcel Proust. *Sprache und Sprachen*. Hg. von Karl Hölz. Frankfurt a. M. 1991, S. 171–191.

⁵⁸ Über die charakteristischen »Lücken« der Hofmannsthalschen Belesenheit vgl. Peter Por, Valéry und Hofmannsthal. Interpretation eines Mißverständnisses. In: *HF 9: Hofmannsthal und Frankreich*. Hg. von Wolfram Mauser. Freiburg i. Br. 1987, S. 135–162, bes. S. 137.

thal auf das Verklingen von Musik, nicht ohne damit den Moment einer Begegnung als erfüllten Augenblick zu vertiefen.

Der Wirkungskreis des ›passante‹-Motivs hat die meisten seiner Schwerpunkte in der französischen Literatur. Wenn die ›Vorübergehende‹ auch in deutschsprachigen Texten thematisiert wird, bleibt eine explizite oder unterschwellige Beziehung zu Frankreich bestehen. Die dichterischen Anfänge von Stefan George stehen im Zeichen der modernen französischen Literatur. George weiß die Erneuerung der Lyrik, die sich vor allem im Kreis um Mallarmé vollzieht, nach Deutschland zu vermitteln. Aus Paris kommend, lernt er in Wien den jungen Hofmannsthal kennen, und in den Gesprächen zwischen dem Dichter aus der rheinischen Provinz und dem Bürger einer europäischen Metropole geht es vorrangig um die moderne Literatur Frankreichs. Für deren Kenntnis in Deutschland setzt sich, neben dem unermüdlischen Oppeln-Bronikowski, auch Stefan George ein: Er übersetzt Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Régnier und legt eine ›Umdichtung‹ von Baudelaires »Fleurs du mal« vor.⁶⁰ Daß die Übersetzung eines lyrischen Textes anders ausf llt als das Original, versteht sich.⁶¹ Dennoch entspringen nicht alle Abweichungen Georges von Baudelaires Original-Texten der persönlichen Poetik des Übersetzers, zumal nicht in »Einer Vorübergehenden«⁶²; Versma  und Reimzwang mögen die ›Frau‹ zum »Weib«, die ›Hand‹ zum »Finger« gemacht und schließlich die ›Ewigkeit‹ der »Wesenheit« zugeordnet haben – doch das sind Vermutungen. Sicher ist, daß Georges ›Passante‹-Fassung vielfach eher die dichterische Phy-

⁵⁹ Diese ersp rte wohl als erster Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel. In: Ders., Gesammelte Schriften 10,1: Kulturkritik und Gesellschaft 1. Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1977, S. 197–237, hier S. 203 f.

⁶⁰ Stefan George, Werke. Ausgabe in zwei Bnden. München und Düsseldorf 1958. Bd. II, S. 235 f.

⁶¹ Ob Margot Melenk in ihrer Untersuchung »Die Baudelaire-Übersetzungen Stefan Georges«, München 1974, diese Alterität immer adäquat erfaf t, scheint mit nicht sicher. Wenn sie z. B. bei George »einen eigenen, positiv definierten Stilwillen« vermißt (S. 109), steht diese Aussage m. E. in flagrantem Gegensatz zu dem unmittelbaren Eindruck bei einer parallelen Lektüre von Original und Übersetzung. Margot Melenks Beobachtungen treffen auf die ›Umdichtung‹ von »A une passante«, die im übrigen nicht behandelt wird, gar nicht zu. Ferner ist die Arbeit so » bersetzungstechnisch« ausgerichtet, daß die besondere Affinität Georges zu Baudelaire, aus der die deutsche Übersetzung der »Fleurs du mal« erst hervorging, nicht zur Sprache kommen kann. Vgl. ergänzend Bruno Adriani, Baudelaire und George. Berlin 1939, bes. S. 16 f.

⁶² Stefan George, Werke (Anm. 62) Bd. II, S. 309 f.

siognomie des Übersetzers zeigt als diejenige des Autors. Die Bewegtheit des Baudelaire-Gedichts wird von George stillgestellt. Aus »une femme passa« wird »erschien ein Weib«, und die »fugitive beauté« kristallisiert sich zur »schönen wesenheit« – ein Zufall? Wo sich bei Baudelaire Bewegung, Vergänglichkeit und sprachliche Einfachheit begegnen – in der Zeile: »Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais« – ist Georges Version statisch: »Du bist mir fremd. Ich ward dir nie genannt.«

George blendet sowohl die moderne Großstadt als auch das Okkasionele der Begegnung aus.⁶³ Bei Baudelaire ging die Würde der Erscheinung konstrativ aus der Banalität des Umfeldes hervor. Die Vertrautheit zweier Menschen, die einander gar nicht kennen, führte zu einer Sprache, die gerade dort schlicht war, wo sie das Persönlichste ausdrückte: »O toi que j'eusse aimée. . .«. Was Baudelaire fast beschwörend sagte, gerät George zur einfachen Anrede: »Dich hätte ich geliebt – dich die's erkannt.« Zum »Erkennen« ist gar keine Zeit; auch faßt das große Wort nicht die intuitive Sicherheit jenes Wissens. George legt in die Begegnung selbst jene existentielle Bedeutung hinein, die sie doch erst in der poetischen Reflexion gewinnt. Der Vorgang ist typisch; denn was sich auf der Ereignisebene bei Baudelaire vollzieht, sucht George zu verschleiern. Damit schwindet der Prozeß, in dessen Verlauf aus einem sexuellen Impuls eine erotische Betroffenheit und schließlich eine Seelenverwandtschaft wird, bei George aus dem Blick. Dieser Prozeß aber steuert die Dynamik des Baudelaire'schen Gedichts. George muß sie fixieren, weil er ihren initialen Impuls verkennt oder verdrängt.

Georges eigene Version des »passante«-Motivs bestätigt den Eindruck, daß George plastisch stillstellt, was Baudelaire als Bewegung des Begehrens gestaltet hatte.⁶⁴

Nun rufen lange schatten mildre gluten
Und wallen nach der lippen kühler welle
Die glieder die im mittag müde ruhten -
Da kreuztest unter säulen du die schwelle.

⁶³ Das Thema der modernen Großstadt spielt für die Konstituierung der Moderne in Deutschland eine weitaus geringere Rolle als in Frankreich; vgl. Michael Pleister, *Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthal*. Hamburg 1982, bes. Kap. VI.

⁶⁴ Walter Benjamin bezeichnet Georges »Von einer begegnung« zutreffend als »Kontrastgedicht« zu Baudelaire's »A une passante«; Walter Benjamin, *Passagen-Werk* (Anm.41) S. 343.

Die blicke mein so mich dem pfad entraften
Auf weisser wange weisser schläfe sammt
Wie karg und scheu nur wagten sie zu haften -
Der antwort bar zur kehrung ja verdammt!

An süssem leib im gang den schlanken bogen
Sie zur umarmung zaubertoll erschauten.
Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen
Eh sie in deine sich zu tauschen trauten.

O dass die laune dich zurück mir brächte!
Dass neue nicht die alten formen stören!
Wie ward es mir gebot für lange nächte
Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören!

Umsonst, ein steter regen bitterer lauge
Benetzt und bleicht was mühevoll ich male.
Es geht ... wie war dein haar und wie dein auge?
Es geht und stirbt in bebendem finale.⁶⁵

Ob es sich bei diesem Gedicht überhaupt um eine Variante des ›passante‹-Motivs handelt, scheint zunächst nicht sicher. Was zum Grundbestand des Motivs gehört, die moderne Großstadt, kommt bei George gar nicht zur Sprache: »die grossen Städte sind nicht wahr«, hatte Rilke im »Stundenbuch« geschrieben⁶⁶, und der im Unbestimmten belassene Kontext dieser ›Begegnung‹ erinnert eher an südliche Landschaften als an die modernen Städte. Ungewißheit und Ambivalenz charakterisieren den Text insgesamt, der trotz seiner scheinbar großen Distanz zu den Konstituenten des Motivs am ›Vorübergehen‹ festhält. Nicht mehr die andere Person, der man begegnet, geht vorüber; bei George sind es die Blicke der Sprecherinstanz selbst, die ›fortziehen‹. Verfuhr der Text Baudelaires metaphorisch, indem er das zeitlich-kontingente Geschehen in den Gedanken einer unhinterfragbaren und dauerhaften Verbundenheit umdeutete, arbeitet George metonymisch: Aus den Säulen wird »der schlanke Bogen«, aus der larvierten Erotik entsteht ›der lippen kühle welle‹. »Es geht«, am Ende des Gedichts verdoppelt, scheint die einzige, ferne Reminiszenz an die Gestaltung des Motivs bei Baudelaire zu sein. Dennoch: dieses ›gehen‹ meint eher ein

⁶⁵ Stefan George, Werke (Anm. 62) Bd.I, S. 22f.

⁶⁶ Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 1. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1962, S. 352.

Vergehen als ein Vorübergehen – das Bild, von der Sprecherinstanz nächstlich beschworen, verwischt sich unter Tränen und verschwindet. Selbst das Bestreben, Vergänglichkeit festzuhalten, fällt dieser anheim, und hier ereignet sich das eigentliche ›Vorübergehen‹. Ob auf dem Papier oder vor dem inneren Augen (der Text läßt es offen) – der Versuch der Fixierung wird weggewischt durch den »regen bitterer lauge«. Das Vorbeigehen, bei George als Vergehen interpretiert, betrifft nicht primär die konkrete Erfahrung – wenngleich auch sie in den Vorgang involviert ist –, sondern deren Umsetzung in Kunst.

Nun ist die Bildhaftigkeit der Lyrik Georges in der Forschung bekannt und insofern auch in diesem Gedicht nicht überraschend.⁶⁷ Doch was als typisch für George erscheint, wird schon bei Baudelaire mit dem Motiv der ›passante‹ verbunden: »Je brûle de peindre«, schreibt er in dem Prosagedicht »Désir de peindre«, »celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite [...]«. ⁶⁸ Selbst in dem für George so charakteristischen Bereich des Visuellen und Pikturalen hinterläßt Baudelaire seine Spuren. Lenkte dieser in »A une passante« den Blick auf seine Kunsttheorie, so zentriert George die Aufmerksamkeit im Verfahren des Textes selbst. Die emphatische Wendung vom »bebenden Finale«⁶⁹ rückt die Vollen- dung des Bildes und das Ende des Gedichts in auffallende Simultaneität. Während die Sprecherinstanz vorbeigeht, die unbekannte Person die Schwelle kreuzt, das Bildnis vergeht, bleibt der Text. Die Referenz auf die Bildenden Künste verfestigt gleichsam das Gedicht und untermauert dessen intendierte Dauer. Jene Begegnung und ihr Festhalten im Bild verweisen schließlich auf den Anspruch des Textes, dauerhaft zu werden. Georges Gedicht fixiert die flüchtige Realität und rettet das Vergängliche im Medium der Kunst.

⁶⁷ Paul Gerhard Klussmann resümiert treffend: »Die ihm eigentümliche Art des Schauens und Gestaltens hatte [...] einen unverkennbar bildhaften und plastischen Charakter. Wie er das Wort als greifbares Gebilde erfaßt und seinen Versen und Strophen die architektonisch klare Kontur gab, so eignet auch seinen dichterischen Bildern vielfach etwas Standbildartiges oder Gemäldehaftes.« Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Künstlers in der Moderne. Bonn 1961, S. 69.

⁶⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Anm. 17) vol. I, S. 340.

⁶⁹ Allenfalls hier besteht eine Verbindung zur Musik, indem der Terminus ›Finale‹ – in der Oper und in großen Orchesterwerken gleichermaßen – ein emphatisches, ›erlösendes‹ Ende bezeichnet und nicht selten den Höhepunkt des Werkes markiert.

Unmittelbar in den Tagen der Begegnung mit George in Wien, Dezember 1891, notiert Hofmannsthal, beide hätten ein »Gespräch über die andere Kunst«⁷⁰ geführt, und unter dem Datum des 21. Dezembers präzisiert er: »Stefan George. (Baudelaire Verlaine Mallarmé Poe Swinburne) ›Unsere Classiker waren nur Plastiker des Stils, noch nicht Maler und Musiker.«⁷¹ Die Stelle ist aufschlußreich. Offenbar brachte George Nachricht von der modernen Dichtung Frankreichs und entwickelte Gedanken über eine ›andere Kunst‹; doch war er es, der den Plastikern des Stils die Maler und Musiker entgegenhielt? Wie sehr das Malerisch-Bildhafte Georges Gedicht »Von einer Begegnung« prägt, war schon ausgeführt worden; von einer musikalischen Qualität der Lyrik Georges mag man freilich nicht sprechen, weder für den behandelten Text noch für sein Werk insgesamt. Anders bei Hofmannsthal. Das Gedicht »Einem, der vorübergeht«, Stefan George gewidmet, wurde diesem wahrscheinlich an dem Abend übergeben, als das Gespräch über die ›andere Kunst‹ stattfand: Sollte Hofmannsthal seinen Text im Kontext dieses Kunstverständnisses situiert haben, zumal in den Tagen der Begegnung auch Georges 1890 erschienene »Hymnen« zur Sprache kamen, die das oben analysierte Gedicht enthalten? Der Titel »Einem, der vorübergeht« erregte trotz seines deutlichen Anklanges an Baudelaire's »A une passante« Georges Mißfallen: »aber bleibe ich für Sie nicht mehr als ›einer der vorübergeht?‹« schreibt er Hofmannsthal, die tiefere Bedeutung der Widmungszeile fremdartig verkennend.⁷² Sollte der literarisch gebildete George die Baudelaire-Reminiszenz überhört, die Beziehung zur Platonischen Mäeutik übersehen haben? Kaum. Was George an diesem Gedicht verstörte, liegt wahrscheinlich auf einer anderen Ebene. In der aktuellen Sprechsituation des Textes ist die Begegnung bereits Vergangenheit, nicht anders als bei Nerval, Baudelaire und George selbst. Aber: der andere kommt als Person nicht vor, sein

⁷⁰ Michael Winkler ist der Auffassung, mit der ›anderen Kunst‹ sei diejenige der Übersetzung gemeint; mir scheint, dies greife zu kurz: Hofmannsthal, George, and poems by Baudelaire: »Herrn Stefan George, einem, der vorübergeht.« In: *Modern Austrian Literature* 16,2, 1983, S. 37–43, hier S. 39. Die von Winkler im weiteren aufgezeigten Verbindungen – so zwischen »o schöne wesenhait« und »o mein Zwillingbruder« bzw. zwischen »ein hoffen – ein ahnen – ein schwanken« und »A une passante« sind mir ebenfalls nicht einleuchtend.

⁷¹ A, S. 93 und S. 94.

⁷² BW George (1953) S. 8. Allerdings unterzeichnet er einen Brief an Hofmannsthal mit »Einer, der vorübergeht« – ironisch, gekränkt? (Vgl. ebd. S. 13).

Bild ist gleichsam verweht, und nur seine Wirkung auf die Ich-Instanz ist Anliegen des Gedichts. Diese ›Egozentrik‹ – genauer: der auf das sprechende Ich bezogene Logozentrismus – kommuniziert nicht mit dem ›passant‹, sondern überträgt den gleichwohl tiefen Eindruck jener Begegnung auf die Natur. Die Projektion verliert viel von ihrer Befremdlichkeit, wenn die bei Hofmannsthal vollzogene Veränderung des Adressaten berücksichtigt wird. Hatte George seine Version des Vorübergehens geschlechtlich indifferent gestaltet, so spricht Hofmannsthal explizit ›einen, der vorübergeht‹ an. Von hier aus wird die Wendung in den Innenraum der Sprecherinstanz verständlich und angesichts des sozialen Kontextes des jungen Hofmannsthal sogar unabdingbar. Doch auch unabhängig von den persönlichen Problemen, die aus der Begegnung zwischen George und Hofmannsthal erwachsen, besitzt die transponierte Erotik – auf die Natur oder in den Innenraum gewendet – eine poetische Logik. Die Saiten der Seele, an die Äolsharfe erinnernd⁷³, geraten durch den Vorübergehenden in Schwingung wie vom Wind in der Nacht. Obwohl jener, der die inspirierende Bewegung vollführt, im Verlauf des Textes scheinbar in Vergessenheit gerät, was George wohl intuitiv erfaßte, setzt der Diskurs den Bewegungsimpuls fort und läßt ihn langsam ausklingen. So reproduziert der Text das Sich-Entfernen dessen, den er anspricht. Alles Gesagte ist, nicht zuletzt syntaktisch, mit dem Angesprochenen verbunden (›Du warst... und wie...‹), der nicht nur eine solipsistisch geprägte Innenschau auslöst, sondern auch das Gedicht selbst hervorruft, ja gleichsam erschafft. Wie sich der Text aus der Anrede generiert, verdeutlicht *ein* Wort, das einzige, das poetisch abweicht und dadurch die ent-automatisierte Wahrnehmung unterstreicht: *nächtig*.⁷⁴ Offenbar kommt es Hofmannsthal darauf an, eine temporale Relation (der Wind *in* der Nacht) in eine kausale zu übersetzen: der *nächtige* Wind, dessen fremdartiges Epitheton zugleich *nächtig* assoziiert, wird von der Nacht hervorgebracht und trägt deren Wesenszüge. Hatte das sprechende Ich in Georges »Begegnung« nachts

⁷³ Vgl. hierzu August Langen, Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung. In: Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau [...]. Hg. von Christoph-Helmut Mahling. Basel, Paris usw. 1966, S. 160–191. Auf Hofmannsthals Gedicht geht der Autor, der mit Mörke seine Betrachtung beschließt, nicht ein.

⁷⁴ Der Text hat als eine unter seinen zahlreichen Varianten, welche die intensive Arbeit des jungen Hofmannsthal an diesem Gedicht belegen, die Variante »nächtlich« (vgl. SW II Gedichte 2, S. 282).

das Bild der flüchtig geschauten Person nachzumalen versucht, macht Hofmannsthal die Nacht selbst zum Bild der Person. Georges metonymische Relation zwischen dem anderen und der Nacht wird bei Hofmannsthal zu einer metaphorischen. Indem das sprechende Ich – ähnlich wie Gianino im »Tod des Tizian« – das geheimnisvolle Rufen der Nacht vernimmt, aber offenläßt, ob es ihm folgt, entsteht in der für Hofmannsthal so typischen, »schwebenden« Weise⁷⁵ eine indirekte Verbindung mit dem Angesprochenen, der vorübergeht. Die Begegnung ist ähnlich wie bei George im Text bewahrt, jedoch »verborgen« und »heimlich«. Manches an Hofmannsthals Gedicht mag George befremdet haben; fremd ist ihm gewiß auch die Musikalität der Sprache, die eher an Nerval und Verlaine als an Baudelaire erinnert. Hofmannsthals Gedicht muß, um zu der ihm eigenartigen Wirkung zu kommen, nicht nur gelesen, sondern vor allem: gesprochen werden. Erst durch das Rezitieren realisiert sich der Klangcharakter der Sprache, und nur dann entfaltet das Gedicht seine Bedeutung: Dieser Text selbst ist es, den der Vorübergehende den »Saiten der Seele« entlockte.

Hofmannsthal scheint das »passante«-Motiv in ungreifbare Ferne zu rücken. Die inspirierte Innerlichkeit, aus deren Schwingungen der Diskurs entsteht, gibt der traditionellen Situation jener Begegnung mit der (oder: dem) Vorübergehenden keinen Raum mehr. Weder als Hintergrund noch als Ort des Ereignisses ist die Großstadt präsent – im Gegenteil wird sie durch eine beseelte Natur ersetzt. Baudelaires Paris-Thematik hat ihre für das Motiv konstitutive Bedeutung eingebüßt, und an jenem Ende der literarisch relevanten Motivgeschichte der »passante«, das mit Hofmannsthal erreicht zu sein scheint⁷⁶, bleibt vor deren Ursprüngen kaum eine Spur. Allerdings: der anfänglich pragmatische Kontext mit seiner impliziten Einsicht, daß der Moment jener Begegnung unwiederbringlich sei, erweist sich im Laufe der Motivgeschichte

⁷⁵ Die naturhafte, jedoch nur der künstlerischen Seele wahrnehmbare Musikalität bei Hofmannsthal knüpft von fern an die kosmischen Musik-Spekulationen von Novalis an; vgl. Barbara Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990, bes. S. 160 f.

⁷⁶ Rilkes Gedicht »Begegnung in der Kastanienallee«, 1908 in Paris entstanden, (vgl. *Sämtliche Werke* [Anm. 68] *Gedichte I*, S. 619 f.) thematisiert zwar eine Begegnung als erfüllten Augenblick, verzichtet aber auf das motivgeschichtlich konstitutive Element des Vorübergehens. Die weitere Entwicklung der »passante«, die immer größere Tendenz zur Trivialisierung zeigt, zeichnet Walter Grasskamp in seiner schon genannten Studie nach (Anm. 24).

als eine problematische Hypothek. Mercier konnte den Glücksverlust nur lakonisch konstatieren, Kock verharmloste ihn. In Nervals fiktionaler Gestaltung des Motivs rückt Paris in die Ferne, so als sei die Großstadt zwar notwendiger Hintergrund der existentiellen Problematik von Flüchtigkeit und Verzicht, nicht aber deren konstitutives Element. Allein Baudelaire vermochte die Pariserfahrung so in seinen Text zu integrieren, daß sie zur Bedingung für jene innere Verbundenheit der Einsamen wurde, die schließlich ihren Ort woanders hatte, im Bewußtsein des ›Ich‹ und in der Gewißheit der Ewigkeit. Die Rahmenbedingungen des Motivs werden entweder problematisiert wie bei Nerval oder poetisch funktionalisiert wie bei Baudelaire. Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu« bildete jene Nahtstelle, die den Kunstcharakter der ›passante‹ durch die Verbindung zu einer anderen Kunst, der Musik, neu definierte. Hofmannsthal geht noch einen, den entscheidenden, Schritt weiter: Die Begegnung mit dem Vorübergehenden wird Text und nicht nur das: Sie wird Klang. »Einem, der vorübergeht« zeichnet sich, im Kontext der Motivgeschichte betrachtet, durch eine deutliche Aussage zu einer der ›passante‹ inhärenten Problematik aus – wenngleich zugegeben sei, daß der Begriff ›Deutlichkeit‹ auf Hofmannsthal, zumal den jungen, nicht recht passen will. Gleichwohl ist evident, daß Hofmannsthal mit besonderer Klarheit erfaßt, wie bedenklich sich die Verbindung zwischen Modernität und bestimmten, zeitgebundenen Themen darstellt. Die Moderne, selbst der ›Zeitflucht‹ unterworfen, gerät um so mehr in deren Sog, je vergänglicher die Themen und Motive sind, die sie im künstlerischen Werk zum Ausdruck bringt. Damit nicht genug: sie läuft auch Gefahr, ihren notwendigen Anspruch auf Innovation im nur Thematischen zu verankern.⁷⁷ Vom Wandel der Welt, selbst Bedingung der Modernität, wird die Kunst so schnell überholt, daß die Aktualität von heute das Veraltete von morgen ist. Alles Äußerlich-Kontingente und damit auch jede faktisch gelebte Liebesbeziehung unterliegt der Gefahr, von der unerbittlichen Zeitflucht erfaßt zu werden. Deshalb enthält gerade das Motiv der ›passante‹ ein so

⁷⁷ Auf dieses Problem weist Anne Henry hin: *Aspects de la modernité proustienne*. In: *Avantgarde et modernité*. Paris et Genève 1988, S. 116–132: »La vraie modernité qui est évolution intuitive des déterminations historiques entrant nécessairement dans le domaine artistique n'est pas sous la dépendance des modes extérieures, du renouvellement apparent des sujets.« S. 87.

großes poetisches Potential: Seine nur gedachte, gefühlte und konsequent verinnerlichte Erotik entgeht äußeren Veränderungen und widersteht dem Vergehen der Zeit. Hofmannsthals Fassung der ›Vorübergehenden‹ ist der nach außen gestülpte Innenraum, die gleichsam freigelegte Seele. Diese Thematik einer Konstanz der durch flüchtige Begegnung mit dem anderen erweckten eigenen Natur wirkt wie ein Gegengewicht, das die Vergänglichkeit der Geschichte konterkariert. Durch ihre Flüchtigkeit ein Motiv der Moderne *stricto sensu*, hat die ›passante‹ dennoch als *cosa mentale* Bestand. Hofmannsthals Fähigkeit, auch und vor allem unterschwellige Problemstellungen zu erfassen – eine Begabung, vor der seine Bemerkungen über Stendhals »De l'Amour« trotz ihrer Spärlichkeit zeugen⁷⁸ –, manifestiert sich nicht zuletzt im Umgang mit dem tradierten Motiv der Vorübergehenden.

Von allen Varianten des ›passante‹-Motivs, die im Verlauf dieser Darlegungen analysiert wurden, zeigt die Hofmannsthalsche Fassung am deutlichsten die Problematik der Modernität. Zumal im gegenwärtigen, nach-modernen Zeitalter gewinnt Hofmannsthals »Einem, der vorübergeht« seiner leisen, ›heimlichen‹ Art zum Trotz, besondere Brisanz. Wie sehr die moderne Literatur ihre Autonomie und ihre Autoreferentialität betont, ist längst bekannt und bedarf keines weiteren Kommentars; warum sie Eigenständigkeit und Selbstbezug so dezidiert herausstellt, geht nicht zuletzt aus dem scheinbar indifferent-marginalen Motiv der ›passante‹ hervor. Gerade die Erfahrung von Flüchtigkeit schärft den Blick für eine (wenn nicht: *die*) Problematik der Moderne, und das Vergehen provoziert den Wunsch nach Beständigkeit. Während die Avantgarde auch das Kunstwerk als vergänglich versteht und es der Zeitflucht anheimgibt, bewahrt die ›klassische Moderne‹ den Glauben an dessen Dauer. Aus diesem Grunde transponieren alle hier betrachteten Texte die Erfahrung der Flüchtigkeit auf eine andere Ebene, mag es die Natur oder die Kunst sein – auf eine Ebene jedenfalls, die der Zeitflucht widersteht. Gerade die immanente Dynamik des Motivs führt zu jener ›anderen Hälfte‹ der Kunst und der Geschichte hin, die sich mit Vergänglichkeit nicht abfindet. In Hofmannsthals Gegenüberstellung

⁷⁸ Vgl. hierzu Angelika Corbineau-Hoffmann, *De l'amour – en dilettante. Spuren Stendhals im Wiener Fin-de-siècle*. In: *Stendhal und Österreich*. Hg. von Kurt Ringger, Rudolf Baehr und Christof Weiland, Tübingen 1989. *Stendhal-Hefte*, 3, S. 103–124, bes. S. 117ff.

von »enger Nähe« und »weicher Weite« klingt die Begrenztheit der Moderne, sofern sie thematisch fixiert ist, ebenso an wie die überzeitliche Dimension des Kunstwerks – als Wunsch, Glaube oder Wirklichkeit.