

Leseprobe

# Literarische Pantomimen

Eine Anthologie stummer Dichtungen

Herausgegeben von Hartmut Vollmer



Literarische Pantomimen

Eine Anthologie stummer Dichtungen

Herausgegeben von Hartmut Vollmer

AISTHESIS VERLAG

---

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2012  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-954-5  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhalt

Vorwort .....	7
Hermann Bahr: Die Pantomime vom braven Manne .....	17
Richard Beer-Hofmann: Pierrot Hypnotiseur .....	23
Arthur Schnitzler: Der Schleier der Pierrette .....	58
Frank Wedekind: Die Kaiserin von Neufundland .....	74
Hugo von Hofmannsthal: Der Schüler .....	105
Paul Scheerbart: Kometentanz.....	116
Karl von Levetzow: Die beiden Pierrots.....	140
Hermann Bahr: Das schöne Mädchen .....	150
Robert Walser: Der Schuss.....	156
Paul Scheerbart: Sophie.....	160
Max Mell: Die Tänzerin und die Marionette .....	162
Arthur Schnitzler: Die Verwandlungen des Pierrot .....	167
Friedrich Freksa: Sumurûn.....	182
Hugo von Hofmannsthal: Amor und Psyche .....	196
Hugo von Hofmannsthal: Das fremde Mädchen .....	199
Karl Vollmoeller: Das Mirakel.....	205
Carl Einstein: Nuronihar .....	217
Felix Salten: Das lockende Licht.....	228
Lion Feuchtwanger: Pierrots Herrentraum.....	245
Carl Hauptmann: Eine Pantomime.....	263
Arthur Sakheim: Galante Pantomime .....	267
Louisemarie Schönborn: Der weiÙe Papagei .....	274
Textnachweise .....	279

## Vorwort

Die hier vorgelegte Sammlung pantomimischer Dichtungen versteht sich als – notwendige – Komplettierung meiner umfassenden, 2011 erschienenen Untersuchung über die Gattung der literarischen Pantomime.<sup>1</sup> Viele der dort analysierten Werke werden nun in der vollständigen Textfassung des Erstdrucks vorgestellt und ermöglichen so eine unmittelbare Begegnung mit einem zweifellos entdeckenswerten, originellen Genre moderner Literatur.

Wie die vorliegende Anthologie bezeugt, haben sich namhafte Autoren um 1900 mit der Pantomime beschäftigt und beachtliche pantomimische Dichtungen verfasst. Formal-stilistisch und inhaltlich-thematisch lassen sich hier interessante Parallelen und Differenzen feststellen. Deutlich wird dabei, dass viele Autoren mit ihren pantomimischen Stücken ästhetisch experimentierten und neue künstlerische Gestaltungsformen erprobten – in einer Zeit der vielfach diagnostizierten und diskutierten Sprachkrise, der Entwicklung psychoanalytischer Theorien, der propagierten Autonomie einer ‚absoluten‘ Kunst und der postulierten Vitalisierung und Popularisierung der Kunst sowie einer intendierten Reformierung des Theaters. Zum einen orientierten sich die Pantomimenautoren bei ihren ‚literarischen Experimenten‘ durchaus noch an traditionellen, vor allem dramatischen und epischen Stilformen, an bekannten Themen und Figuren, zum anderen fanden sie in der konzentrativen, reduktiven Stilisierung der Pantomime gesuchte ästhetische Formen der Abstraktion. Nicht selten weisen die pantomimischen Texte Redepartien auf, dialogische und monologische Passagen, die der stummen pantomimischen Kunst zu widersprechen scheinen und offenbar Zeugnis dafür geben, sich vom Sprechtheater nicht gänzlich lösen und bei den Interaktionen der Bühnenfiguren auf die verbale Kommunikation nicht völlig verzichten zu können. Sprachliche Kommentare der auftretenden Akteure versuchten überdies, der Befürchtung, dass das Publikum das stumme Spiel nicht verstehen könnte, entgegenzuwirken. Viele Sprechpassagen sind allerdings nur in der schriftlichen Form der Pantomime relevant und hier wie der übrige Text als Bühnenanweisungen zu betrachten, die einem tieferen Verständnis dienen und bei der Aufführung pantomimisch umzusetzen sind. Arthur Schnitzler hat in einer Fußnote zu seiner 1910 veröffentlichten und uraufgeführten Pantomime *Der Schleier der Pierrette* explizit darauf hingewiesen: „Auch was im Text dialogartig gebracht ist“, heißt es dort, „wird selbstverständlich [!] nur pantomimisch ausgedrückt.“

Viele pantomimische Handlungen und Figuren zeigen eine traditionelle Verbundenheit besonders durch den Bezug auf die *Commedia dell'arte* (bzw. die *Comédie italienne*), die für die historische Entwicklung der Pantomime sehr bedeutend war. Die genretypischen *Commedia*-Figuren, insbesondere der schelmisch-freche Arlecchino, sein weibliches Pendant, und oft seine Geliebte, Colombina sowie sein verträumter Gegenspieler Pierrot, der im 19. Jahrhundert vor allem durch den berühmten französischen Mimen Jean Gaspard Deburau eine große Popularität erfuhr, dienten den modernen Pantomimenautoren um 1900 als beliebte Protagonisten. Der Pierrot fungierte in paradigmatischer Weise als eine Kunst-Figur und als eine Personifikation des heimatlosen Künstlers und des sozialen Außenseiters, der in Lebens- und Liebesturbulenzen verwickelt war und doch abseits, jenseits, auf der Position des distanzierenden, ewig sehnsüchtigen, melancholischen Beobachters blieb. Paul Landau betonte 1910, dass „die Gestalt des Pierrot heute zur eigentlichen Verkörperung der Pantomime aufgewachsen“ sei; „ihre höchste künstlerische Vollendung“ habe diese Figur „durch die Pantomime erfahren“.<sup>2</sup> Der Pierrot konnte sich deshalb zu einer – sowohl beim Publikum als auch bei den Künstlern – beliebten ‚Figur der Seele‘ entwickeln, weil er durch Wortverzicht und äußere Farblosigkeit allein durch seine Gebärden sprach und damit den Blick des Zuschauers auf sein Inneres, auf seine nonverbalen Emotionen, seine psychischen Stimmungen und Befindlichkeiten lenkte und Traum-Bilder projizierte.

Dass es gerade in Wien um 1900 zu einer Blütezeit der literarischen Pantomime kam und sich progressive, die moderne Literatur repräsentierende Dichter – wie Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten und Arthur Schnitzler –, die sich im Kreis des ‚Jungen Wien‘ zusammenfanden, dieser Kunstform zuwandten, ist zum einen mit dem traditionellen Hintergrund des Wiener Volkstheaters, das im frühen 19. Jahrhundert der Pantomime einen weiteren historischen Höhepunkt verschaffte, und dessen Affinität zur *Commedia dell'arte* und zu märchenhaft-phantastischen Zauberspielen zu begründen. Zum anderen aber auch, und das erscheint entscheidend für das Interesse der fortschrittlichen, modernen Autoren, mit der bereits erwähnten Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen, die fundamntiert wurde von einer erheblichen Sprachskepsis, wie sie sich paradigmatisch in Hofmannsthals 1902 erschienenem *Chandos-Brief* manifestierte.

Auch das um 1900 neben der zunehmenden Sprachkritik sich verstärkende Interesse an der Psyche des Menschen, an rätselhaften seelischen, unbewussten Phänomenen und Vorgängen und an ihrer analyti-

schen Deutung, erklärt, warum gerade zu dieser Zeit vermehrt pantomimische Texte entstanden. Pantomimen wie Richard Beer-Hofmanns *Pierrot Hypnotiseur*, Arthur Schnitzlers *Der Schleier der Pierrette* und *Die Verwandlungen des Pierrot* oder Hugo von Hofmannsthals *Der Schüler* stellen die zur Entstehungszeit dieser Werke heftig diskutierten psychischen und psychologischen Phänomene wie Persönlichkeitsspaltung, halluzinatorische Erscheinungen oder Hypnose gezielt in den Mittelpunkt des stummen Spiels. Die Bildhaftigkeit und Symbolträchtigkeit der Pantomime, die durch den Sprachverzicht gewonnen werden, dienen einer Visualisierung des Unbewussten, des Außer- und Vorsprachlichen, des Traumhaften oder auch Traumatischen, dem Sigmund Freud um 1900 tiefenpsychologisch auf den Grund ging.

Hermann Bahr hatte in seinen programmatischen Schriften *Zur Kritik der Moderne* (1890) und *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) Kriterien für den Begriff einer Moderne vorgelegt, die dadurch gekennzeichnet sei, dass sie sich nicht mehr deterministisch an der äußeren Wirklichkeit, den „Sachenständen“, und ihrer naturalistischen Abbildung orientiere, sondern dass sie die „Seelenstände“, die psychischen und emotionalen Realitätsbegegnungen zur Prämisse ästhetischer Gestaltung erhebe. In Bahrs Schrift *Die Überwindung des Naturalismus* findet sich signifikanterweise auch ein Kapitel über die Pantomime. Diese sei nach der „allgemeine[n] Empfindung“, so der Autor, der selber einige pantomimische Stücke verfasste, „von allen überlieferten Formen der alten Litteratur“ „die einzige“, „welche sich der moderne Geschmack mit Behagen gefallen lassen könne“; „von allem Alten“ sei „die Pantomime allein mit unserer neuerungstollen Laune verträglich“.<sup>3</sup> Bahr begründete den gegenwärtigen (in Frankreich zu beobachtenden) Publikumserfolg der Pantomime damit, dass sich diese Kunstform mit der vom Naturalismus geforderten Fixierung auf die Wirklichkeit „vortrefflich“ vertrage; sie habe mit der „täglichen Straßenwirklichkeit rings um uns nichts zu schaffen“, ihre „einzige Heimat“, in der ihr beliebter Protagonist, der Pierrot, auftrete, sei vielmehr „das Phantastische“.<sup>4</sup> Und der Verfasser resümierte, dass „unser Trieb auf das Phantastische, dessen täglich begehrllicherer Hunger gegen die Alleinherrschaft des Naturalismus täglich grimmiger revoltiert“, „von der Pantomime allein heute befriedigt“ werde.<sup>5</sup>

Bahrs Ausführungen dokumentieren, dass die Pantomime u.a. als ‚ästhetische Gegenform‘ zum Naturalismus, als Demonstration einer künstlerisch erschaffenen, ‚phantastischen‘ Wirklichkeit und als Manifestation einer ‚Seelenkunst‘ für die Autoren der literarischen Moderne bedeutend wurde.

Dichterisch und theoretisch beschäftigte sich so auch Hugo von Hofmannsthal intensiver mit der Pantomime. In seinem schon genannten Chandos-Brief hat Hofmannsthal das dezidierte Zeugnis einer tiefen Sprachproblematik gegeben. Die dort vom fiktiven Briefschreiber Philipp Lord Chandos bekundete Klage über den Verlust der „Fähigkeit“, „über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“, und über den Zerfall der „abstrakten Worte“ in „modrige Pilze“<sup>6</sup> weckt in Chandos das Verlangen nach einer neuen Sprache, die darauf gründet, „mit dem Herzen zu denken“<sup>7</sup>, nach einer Sprache, in der auch die „stummen Dinge [...] sprechen“ können.<sup>8</sup> Diese reklamierte ‚Sprache des Herzens‘ und der ‚stummen Dinge‘ ist die Sprache der Poesie, die sich über die Prosa des Alltäglichen hinwegsetzt und eine eigene, poetische Wirklichkeit vorstellt, in der die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen freier Phantasie und empirischer Realität aufgehoben sind.

Tiefe Zweifel an der Aussage- und Bezeichnungskraft der geläufigen Sprache formulierte Hofmannsthal bereits einige Jahre vor dem Chandos-Brief – und auch vor Fritz Mauthners dreibändigem Werk Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 1901/02 – in der 1895 verfassten Rezension einer Monographie über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer, die ihn konstataren ließ: „Die Leute sind es [...] müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt.“<sup>9</sup> Und Hofmannsthal verwies auf die sprachlichen Fesseln, in denen der Mensch gefangen sei: „Denn für gewöhnlich stehen nicht die Worte in der Gewalt der Menschen, sondern die Menschen in der Gewalt der Worte. Die Worte geben sich nicht her, sondern spinnen alles Leben von den Menschen ab“.<sup>10</sup> Angesichts des Dilemmas, dass „beinahe niemand mehr imstande“ sei, „sich Rechenschaft zu geben, was er versteht und was er nicht versteht, zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt“, sei „eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler“<sup>11</sup> – zu denen auch die Pantomime zu zählen ist.

Als ästhetische Alternativen zu der unzulänglichen Sprache sah Hofmannsthal demnach den Tanz, das Ballett und eben auch die Pantomime, die durch die Bewegungen des Körpers, durch Gebärden ‚sprechen‘, Seelenzustände, Emotionen und Affekte artikulieren und dem Sinnverlust der Worte mit ursprünglichen und unmittelbaren Formen menschlichen Ausdrucks begegnen. Bereits ab den frühen 1890er-Jahren verfasste Hofmannsthal Ballett- und Pantomimen-Dichtungen; 1911 beschäftigte er sich auch essayistisch mit der pantomimischen Kunstform (Über die Pantomime).<sup>12</sup>

Hofmannsthal versucht in seinem Essay das Wesen und die Bedeutung der pantomimischen Kunst durch einen Vergleich mit dem Tanz und durch eine Differenzierung zur Wort-Kunst, zum Sprechtheater herauszustellen. Dabei betont er als kardinales Kriterium dieser ästhetischen Gattung deren ursprüngliche Funktion in einem zeremoniellen, religiösen Kontext, der „die erfülltesten Momente des Daseins“ offenbart habe.<sup>13</sup> Hierin zeige die Pantomime eine Verbundenheit mit dem (kultischen) Tanz. Das enge Verhältnis dieser beiden sprachlosen ästhetischen Formen körperlichen Ausdrucks sieht Hofmannsthal darin, dass in jedem Tanz, auch in den „primitivsten Formen“, „ein darstellendes, pantomimisches Element“ zu finden sei; das „Pantomimische andererseits wäre undenkbar, ohne daß es durch und durch vom Rhythmischen, rein Tanzmäßigen durchsetzt wäre“.<sup>14</sup> Kernsatz des Essays ist die Proklamierung der pantomimischen Fähigkeit, „einen Gemütszustand zusammen-[zu]fassen, darin ein Verhältnis zu umgebenden Personen, gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte, auszusprechen, etwas an den Tag zu geben, was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden“.<sup>15</sup>

Im Dualismus des Individuellen und des Allgemeinen, des Persönlichen und des Allgemeinmenschlichen entdeckt Hofmannsthal nun den bedeutenden Wesenszug der Pantomime. Er konzediert zwar, dass der „Aufbau“ der Pantomime „schematisch“ bleibe, „den Figuren muß das Individuelle mangeln, welches nicht anders als durch die Sprache zu geben ist“, doch dieser Mangel sei nur „scheinbar“, denn in der sprachbefreiten, „reinen Gebärde“ werde „das begrenzte Individuelle, das fratzenhaft Charakteristische abgestreift“: „In reinen Gedanken tritt die Persönlichkeit vermöge ihrer Hoheit und Kraft hervor, nicht eben allen sogleich faßlich. So tritt in reinen Gebärden die wahre Persönlichkeit ans Licht und über die Maßen reichlich wird der scheinbare Verzicht auf Individualität aufgewogen.“<sup>16</sup> „Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich.“<sup>17</sup>

Bemerkenswert an Hofmannsthals essayistischer Explikation der pantomimischen Kunst ist zum einen die massive Kritik an einer Sprache, die zwar Individualität und Persönlichkeit konstituiert, sich aber zugleich als ein Medium der Täuschung und Unwahrheit darstellt; zum anderen ist die Akzentuierung einer „reinen Gebärde“ zu nennen, die auf die ‚täuschende‘ Sprache verzichtet, sich von ihr befreit hat, um die „wahre Persönlichkeit“ sichtbar zu machen. Wenn die Pantomime – nach Hofmannsthals Worten – „schematisch“ verfährt, so ist hier eine Abstrakti-



on, eine entpersönlichende Verallgemeinerung, eine intendierte Allgemeingültigkeit gemeint, die als reduktive Konzentration auf das Wesentliche, Elementare zu verstehen ist.

Die Entwicklung des pantomimischen Werks Hugo von Hofmannsthal, von der Orientierung an der Commedia dell'arte in den frühen, ab 1893 entstandenen Entwürfen über die Visualisierung innerer, schaurig-mysteriöser Konflikte in seinem 1901 erschienenen Stück *Der Schüler* bis zu den späteren, um 1910 in Zusammenarbeit mit der Tänzerin Grete Wiesenthal verfassten Werken einer vom Sprechtheater sich nun konsequent abkehrenden ‚reinen‘ Gebärdenkunst (zu denen auch die Stücke *Amor und Psyche* und *Das fremde Mädchen* zählen und in deren Kontext der Essay *Über die Pantomime* verfasst wurde) und schließlich zu den in den 1920er-Jahren erarbeiteten pantomimischen Projekten im Rahmen des Salzburger Großen Welttheaters, dokumentiert exemplarisch die differenten Gestaltungsformen des Genres. Diese Entwicklung der pantomimischen Dichtungen Hofmannsthal korrespondiert mit modernen ästhetischen Tendenzen, die in eine Propagierung ‚absoluter Kunst‘ münden, welche sich von einer Wirklichkeitsdeterminierung gelöst hat und autonome ‚Weltprojektionen‘ vorstellt.

Zur Gattung der literarischen Pantomime ist generell festzustellen, dass sie sprachlich die Wortlosigkeit inszeniert, d.h. die auftretenden Figuren bleiben – jedenfalls in den ‚reinen‘ pantomimischen Formen – stumm, ihre Handlungen, ihre Bewegungen, ihre Gebärden, ihre Gestik und Mimik sind ihnen allerdings textlich zugeschrieben. Durch den Entzug der Worte dominieren die körperlichen Ausdrucksformen. Der Autor einer literarischen Pantomime substituiert die verbale Kommunikation durch sprachlose, körperlich-visuelle Dialoge. So erscheint der pantomimische Text wie extensive Bühnenanweisungen, die nun aber nicht, wie bei Wort-Dramen, als szenische Bemerkungen und Beschreibungen in den Sprechtext eingefügt werden, sondern die das gesamte Stück gestalten und ausfüllen.

Der pantomimische Text deskribiert Szenerie, Figuren und Geschehen auf der Bühne, er dirigiert die Aktionen der Personen, schreibt ihnen Bewegungen, Haltungen und Gesten vor, dramatisiert die stumme Handlung, doch die Wirkung des Geschehens und seiner Akteure stellt sich erst – unmittelbar, intensiv – in der Aufführung, auf der Bühne ein, wenn die Zuschauer aufgefordert werden, die wortlose Körpersprache zu verstehen. Pantomimische Texte sind folglich auf ihre Performanz und ihre Rezeption hin angelegt. Der Rezipient eines pantomimischen Stücks ist indes, eben weil ihm die Sprache als Medium und Schlüssel des

Verstehens fehlt, ungleich stärker als beim Sprechtheater aufgerufen, in der Rolle des Zuschauers aktiv zu werden, das Fehlende sich deutend zu erarbeiten, inszenierte Leerstellen imaginär zu füllen und damit zu einer eigenen, neuen Kreativität zu finden. Der Text der Pantomime (der optischen Kunstform) gibt lediglich den Rahmen vor, in dem die stumme Darstellung Bilder entwirft. Er konstruiert – sowohl für den Darsteller als auch für den Zuschauer bzw. Leser – einen Spielraum der Imagination und Interpretation.

Sprachlose Zeichen, stumme Gebärden, Haltungen und Bewegungen des Körpers, besonders der Arme und Hände, der mimische Ausdruck des Gesichts, symbolhafte Gesten sind nur zu verstehen, wenn sie allgemein Bekanntes im Akt des Wiedererkennens oder auch Neuentdeckens darstellen. Dass die Pantomime oft simplifizierend, auf das Wesentliche reduzierend und abstrahierend verfährt und immer wieder auch kolportagehaft erscheinende Situationen extremer Erfahrungen menschlicher Existenz und affektive Handlungen als archetypische stumme Dramen inszeniert, resultiert aus der Intention, ein möglichst breites Verstehen zu erreichen und unabhängig von sprachlichen und sozialen Grenzen in tiefste menschliche Bereiche zu gelangen, wo ein kollektives Empfinden und Erkennen möglich ist.

Pantomimische Dichtungen intendieren eine Ästhetisierung der Körperlichkeit und Emotionalität, eine – etwa von Frank Wedekind immer wieder geforderte – Versinnlichung der Kunst, die auf Unmittelbarkeit, Intensität, Konzentration und Authentizität zielt.

Die Pantomime übte auf viele moderne Dichter um 1900 besonders deshalb eine große Faszination aus, da sie sich als ein adäquates Medium erwies, die gravierenden Veränderungen der Erlebniswirklichkeit, Erfahrungen, Zustände und Vorgänge jenseits der Sprache publikumswirksam zu visualisieren, ohne dass der Dichter sich radikal seines ‚Instrumentes‘, der Sprache, zu entledigen hatte. Die Pantomime bot die Möglichkeit, die Grenzen konventioneller Ausdrucksformen mit einer anderen, körperlichen Sprache zu erweitern und zu durchbrechen und in Bereiche des Unsagbaren und Unbeschreiblichen vorzudringen. Leben war somit ästhetisch zu transzendieren, zugleich konnte die Bühne als sinnlicher Ort und körperlicher Raum zu einer Revitalisierung des Theaters beitragen.

Es sind vor allem zwei Themenbereiche, denen sich die literarischen Pantomimen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts zugewandt haben: zum einen dem bereits genannten traditionellen und nun z.T. modernisierten (psychologisierten) Stoff der *Commedia dell'arte* bzw. der *Comédie italienne*; zum anderen phantastischen, märchenhaften, mythi-

schen und mystisch-okkultistischen Geschichten. Gemeinsam sind beiden Pantomimentypen, die sich durchaus auch miteinander verflechten können, die Öffnung und Entgrenzung der empirischen Realität durch die künstlerisch-imaginative Gestaltung.

In Kombination mit Musik und Tanz und durch den Einsatz szenographischer Mittel (Licht, Farben) konnte die literarische Pantomime die Idee einer Fusion der Künste zu einem ‚Gesamtkunstwerk‘ realisieren, das Richard Wagner schon Mitte des 19. Jahrhunderts propagiert hatte und das Anfang des 20. Jahrhunderts besonders von Max Reinhardt als Ziel ästhetischen Schaffens verfolgt wurde. – Der Autor einer Pantomime, als Textverfasser, hatte nun in eine künstlerische Kooperation zu treten, etwa mit Regisseuren, Komponisten, Choreographen, Bühnenbildnern und Schauspielern.

Max Reinhardt war einer der bedeutendsten Förderer der pantomimischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Schon in seinem 1901 mitbegründeten Kabarett Schall und Rauch hatte er ihr ein Forum verschafft; durch die Zusammenarbeit mit den Dichtern Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Freksa und Karl Vollmoeller sowie der Tänzerin Grete Wiesenthal inszenierte er aufsehenerregende pantomimische Stücke und erzielte mit dem im Dezember 1911 in London uraufgeführten, von Vollmoeller verfassten monumentalen Legendenspiel Das Mirakel den größten Publikumerfolg einer literarischen Pantomime.

Bemerkenswerterweise ist in theatergeschichtlichen Diskussionen um eine Reformierung des Schauspiels immer wieder Rekurs genommen worden auf die Pantomime. Der russische Regisseur Wsewolod Meyerhold stellte 1912 fest:

Jetzt wenden sich die meisten Regisseure der Pantomime zu und ziehen diese Art von Drama dem in Wort gefaßten vor. Mir scheint, das ist kein Zufall. Hier handelt es sich nicht nur um eine Frage des Geschmacks. Nicht nur, weil in der Pantomime ein eigenartig bezaubernder Reiz liegt, bemühen sich die Regisseure, das Genre zu kultivieren. Bei der Erneuerung des alten Theaters erscheint es dem zeitgenössischen Regisseur notwendig, mit der Pantomime zu beginnen, weil sich in diesen stummen Stücken den Schauspielern und Regisseuren die ganze Kraft ursprünglicher Elemente des Theaters – die Kraft der Masse, der Geste, der Bewegung und der dramatischen Handlung erschließt.<sup>18</sup>

Max Reinhardt konstatierte 1916:

Die persönliche Kunst des einzelnen Schauspielers gewinnt immer mehr an Bedeutung. Er bringt mimisch seine Auffassung in das Stück hinein;

er versucht, dessen Psychologie zu verdeutlichen, zu kommentieren. Es ist also die Pantomime in immer stärkerem Maße auf unsere Bühne vorgedrungen.<sup>19</sup>

Die ‚Modernität‘ der Pantomime zeigte sich überdies in dem neuen ästhetischen Medium des (Stumm-)Films, der in bedeutsamer Weise pantomimische Elemente aufgenommen hat, eben weil er – sieht man von eingblendeten Texttafeln ab – wegen eingeschränkter technischer Möglichkeiten bis Ende der 1920er-Jahre auf Sprache notgedrungen zu verzichten hatte.<sup>20</sup>

„Die Pantomimen dürften ihrer Kürze wegen in den meisten Fällen den Wortdramen vorzuziehen sein“, bemerkte Paul Scheerbart zu seiner ‚Ehestands-Pantomime‘ Sophie: „Die Pantomimen rücken zudem das dramatische Element in eine neue Beleuchtung, sodass schon dieser wegen die alte Wortfassung in den meisten Fällen baldigst aufzugeben wäre.“

Die Vorzüge der pantomimischen Reduktion und Konzentration betonte auch Alfred Döblin; die Pantomime erziele den „künstlerisch beste[n]“ Ausdruck, weil dieser „der knappste und zugleich konzentrierteste ist; weil er dem Grundwillen der Kunst entspricht: Reduktion auf die sachlichste Formel. Überfluß ist der Tod der Kunst“.<sup>21</sup>

Auch unter diesen Aspekten stellte sich die Pantomime für die ‚modernen‘ Autoren als ein „verlockender Versuch“ dar, wie es Richard Beer-Hofmann programmatisch formulierte, „einmal auf das Wort zu verzichten, ein Geschehen – in Aufbau und Führung – so zu erfinden, daß es durch Tun, Gebärde, Mimik, Spiel schöner durchgebildeter Körper, Licht, Farbe, Musik sinnfällig und fesselnd würde“.<sup>22</sup>

Die vorliegende Anthologie mag Zeugnis geben für die ‚sinnfällige‘ und ‚fesselnde‘ Wirkung pantomimischer Dichtungen. Sie soll überdies eine Textgrundlage für Schulen und Universitäten bieten, die eine imaginationsfördernde und kreativitätsanregende Auseinandersetzung mit einer ungewöhnlichen literarischen Gattung ermöglicht.<sup>23</sup>

## Anmerkungen

- 1 Hartmut Vollmer: Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne. Bielefeld 2011.
- 2 Paul Landau: Pantomime und Pierrot. In: Die Schaubühne, Jg. 6, Nr. 48, 1.12. 1910, S. 1240-1248, hier S. 1240.
- 3 Hermann Bahr: Pantomime. In: Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Dresden, Leipzig 1891, S. 44-49, hier S. 46.
- 4 Ebd., S. 47.
- 5 Ebd., S. 48.
- 6 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. 31: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt/M. 1991, S. 45-55, hier S. 48f.
- 7 Ebd., S. 52.
- 8 Ebd., S. 54.
- 9 Hugo von Hofmannsthal: Eine Monographie. „Friedrich Mitterwurzer“ von Eugen Guglia. In: Hofmannsthal: Gesammelte Werke, Bd. 8: Reden und Aufsätze I, 1891-1913. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1979, S. 479-483, hier S. 479.
- 10 Ebd., S. 480.
- 11 Ebd., S. 479.
- 12 Vgl. Hofmannsthal: Über die Pantomime. In: Hofmannsthal: Reden und Aufsätze I [Anm. 9], S. 502-505.
- 13 Ebd., S. 503.
- 14 Ebd., S. 502.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S. 504.
- 17 Ebd., S. 505.
- 18 Wsewolod E. Meyerhold: Balagan (1912). In: Meyerhold: Schriften, Bd. 1 (1891-1917). Berlin 1979, S. 196-220, hier S. 202.
- 19 Reinhardt über seine Kunst. Ein Interview (1916). In: Max Reinhardt: Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hg. v. Hugo Fetting. Berlin 1989, S. 368-372, hier S. 370f.
- 20 Vgl. dazu ausführlicher Vollmer: Die literarische Pantomime [Anm. 1], S. 484ff.
- 21 Alfred Döblin: Pantomime. „Die vier Toten der Fiametta“. Von William Wauer und Herwarth Walden (8.7.1911). In: Döblin: Kleine Schriften I. Olten, Freiburg/Br. 1985, S. 103-107, hier S. 104; Erstdruck: Der Sturm, Jg. 2, 1910/11, Nr. 67, S. 531f.
- 22 Richard Beer-Hofmann: Das goldene Pferd. In: Beer-Hofmann: Schlaflied für Mirjam. Lyrik, Prosa, Pantomime und andere verstreute Texte. Hg. v. Michael Matthias Schardt. Oldenburg 1998, S. 116.
- 23 Vgl. dazu meine Untersuchung Pantomimisches Lernen im Deutschunterricht. Ein Beitrag zur Förderung des sinnlichen Verstehens. Baltmannsweiler 2012.

Hermann Bahr

*Die Pantomime vom braven Manne*

Personen

PANTALON

ARLEQUIN

PIERROT

SCARAMOUCHE

COLOMBINE

DIE POLIZEI

[Musikalische] Motive

Das Motiv der Colombine, von der treuen Liebe. Ein heiterer, herzlicher, schlichter Walzer, etwa im Geiste der Lannerschen, wenn er unbegleitet und rein erscheint; aber gerne preziös, geziert und eitel, mit koketten Pirouetten, und als ob er sich selber nicht ernst nähme und ironisieren möchte, dass man das Vertrauen verliert; aber auf einmal wieder in lieben Tönen reiner Einfalt, rührend und fromm, dass man sich immer noch einmal betrügen lässt. Veränderlich wie Schillerseide.

Das Motiv des Pantalón, von der leeren Tasche. Derb, im Tone des Volkes, wie irgendein Lied vagierender Burschen. Neben der Colombine ist es das Platte, Bürgerliche, Gemeine.

Der Ruf des Arlequin. Ein paar jähe, freche Töne, unverschämt hinauf, wie eine Trompete von Hoffart und von Dünkel. Grell und brutal, wie roter Mohn.

Das Motiv des Pierrot, vom guten Kerl. Dumpf, mühsam und beladen, wunschlos ergeben ohne Trost und Hoffnung, aus schleimigem Grau getönt und mit erstaunten, heimlichen Fragen, die nicht begreifen. Es klingt wie der müde, geduldige Trott von spanischen Eseln.

Das Motiv des Scaramouche, von der Polizei. Ein langsamer, holpriger, altväterisch gravitätischer Marsch, landstürmisch und invalide. Im Tone des „Immer langsam voran“.

Das Vorspiel mischt diese Motive, gesellt und trennt sie wieder. Jedes wird erst für sich gezeigt, dann an den anderen verglichen, der Reihe nach. Endlich der steife, hölzerne Marsch der Polizei, das Motiv des Scaramouche. Daneben verklingt der Tag, die Arbeit schweigt, die Stadt beruhigt sich vom Lärm. Man hört die Läden schließen, das stille Gebet der letzten Glocken und den Zapfenstreich. Und schwere, feierliche große Akkorde der Rast und der Nacht, unter welchen das Motiv des Scaramouche nur noch wie ein winziger Käfer kriecht.

Der Vorhang auf. Die Bühne ist, mit zierlichen schmalen Wegen und, unter Kastanien und Linden, mit heimlichen Bänken bedeckt, eine heitere Promenade vor der Stadt, zu welcher hinten eine steile, breite Straße führt. Diese kommt aus der zweiten Kulisse links, geht eben quer nach der dritten Kulisse rechts, steigt hier steil quer nach der vierten Kulisse links, wendet sich scharf und verläuft immer steil bergan, nach hinten rechts; an der vierten Kulisse links, wo die Straße sich wendet, ist eine Laterne. Im Grunde Mauern und Türme der Stadt. Vorne links eine Bank unter der Linde. Rechts dichtes Gebüsch.

Abend; Frühling. Heller Nebel taut. Hinten verschwimmen fahl im Dunst die spitzen Zacken und schmalen Giebel der alten Stadt.

Aus der zweiten Kulisse links der Nachtwächter, mit einer Leiter. Er schreitet langsam die Straße entlang zur Laterne, legt die Leiter an und entzündet die Laterne. Dann geht er stadtwärts rechts oben ab.

Das in den Tönen der Rast und der Nacht gedämpfte und verhüllte Motiv des Scaramouche wird lauter und näher. Rechts oben, vom Tore der Stadt her, kommt die Wache. Sechs Mann hoch hinter SCARAMOUCHE, langsam, gebrechlich, gravitatisch, schnaufend, ohne Schritt. Am Fuße des Berges, vor der Promenade, halten sie und rasten. Sie lehnen die schweren Gewehre weg und trocknen den Schweiß. Scaramouche gibt gemessen seine Instruktionen. Sie treten wieder ins Glied, Scaramouche zählt ab und teilt zwei Gruppen. Diese marschieren voreinander auf und präsentieren. Die eine geht rechts vorne, die andere, von Scaramouche geführt, links vorne ab. Der Marsch verklingt in die Akkorde der Rast und der Nacht, bis plötzlich aus ihnen, erst leise, bald heftiger, eine schmerzliche Klage wächst und schwillt, von Zorn, Verzweiflung, Sehnsucht, betrogener Hoffnung und verratener Liebe, die ringen und drängen und müssen doch alle zuletzt in das triviale, klägliche Motiv der leeren Tasche auslaufen.

PANTALON kommt aus dem Grunde der Promenade, düster, verhärtet, brütend. Er hält, zögert, versinkt in sich, schüttelt sich ratlos und

wandert wieder, ohne Trost. Vor der Linde vorne links ergrimmt er, hadert wild, wütet, ballt die Fäuste und tobt. Hier hat sie tausendmal mit ihm gesessen, hier hat sie ihm tausend Eide geschworen! So schön, so lieb und so falsch! Mit dem verfluchten Lumpen von Arlequin! Das Motiv der treuen Liebe und die höhnische Trompete des Arlequin. Er fällt auf die Bank und heult erbärmlich. Dann trocknet und schüttelt er sich und starrt dumpf hinaus. Er kann es noch immer nicht glauben, von ihr nicht glauben, die er so herzlich geliebt und die es ihm so herzlich vergolten. Er denkt an die keusche Güte ihrer schmalen, weichen Miene, an die sanfte Treue ihres frommen Blickes, an die liebe Unschuld ihrer hellen Rede. Er kann, er kann es nicht glauben! Aber sie ist ihm doch fort! Er hat doch den Brief! Er darf nicht zweifeln. Er holt den Brief und weint und wütet und zerknittert und glättet ihn gleich wieder ängstlich, weil es ja wenigstens ein Andenken ist. Das einzige, das ihm geblieben. Sonst hat er nichts mehr, nichts mehr auf der Welt. Ja – weil er kein Geld mehr hat! Er zeigt die leeren Taschen. Alles für sie verprasst und dann ist sie fort! So sind die Weiber! Was soll aus ihm jetzt werden, ohne sie, ohne Geld, ohne Mut, Freude und Hoffnung? Er sinnt lange ratlos auf der Bank unter der Linde.

Plötzlich, schrill zwischen die scheuen Klagen der irrenden Geigen, der freche Ruf des Arlequin. Rechts oben, vom Tore her, erscheinen ARLEQUIN und COLOMBINE. Pantalon springt hastig auf und will ihnen entgegen. Aber er wendet sich wieder und überlegt: Arlequin ist ja viel stärker; Arlequin wird ihn verhauen; dann wird er auch noch ausgelacht. Dann hat er sie erst recht nicht mehr, und noch immer kein Geld und obendrein Prügel. Er kriegt eine ohnmächtige Wut. Er tobt und windet sich und ballt die Fäuste. Wie sie in die Promenade treten, versteckt er sich hinter dem Gebüsche rechts und lauscht.

ARLEQUIN, bunt und üppig gekleidet, mit eitlen, prahlerischen Gesten, ein rechter Geck und Fanfaron. COLOMBINE, sehr schlank, sehr schmal, sehr zart, spitze, herbe, kindlich dürrtige Formen unter dem weiten, faltigen Gewande, der überlieferte Typus in einem neuen Stil zwischen englischem Rokoko und der Kate Greenaway. Sie kommen Hand in Hand die Straße herab, von einem langsamen, zierlichen Menuette geleitet: Arlequin leidenschaftlich, eindringlich und pathetisch, Colombine spröde und geziert. Er deklamiert von seiner Liebe. Sie liebt ihn ja auch. Er zieht sie heiß an sich. Sie widersteht verschämt. Er will sie küssen. Sie löst sich geschmeidig. Er bettelt und fleht und drängt. Sie beteuert ihre Liebe, aber auch ihre Tugend. Er wird gewaltsam. Sie entflieht. Er hascht sie. Sie weint. Er tröstet sie und schmeichelt ihr. Er will ihr ja doch