

Leseprobe

Hartmut Vollmer

Die literarische Pantomime

Studien zu einer Literaturgattung der Moderne



Hartmut Vollmer

Die literarische Pantomime

Studien zu einer Literaturgattung der Moderne

AISTHESIS VERLAG

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2011

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 2011
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-839-5
www.aisthesis.de

Inhalt

A. Einleitung	7
I. Vorbemerkungen	7
II. Die Entwicklung der pantomimischen Kunst von der Antike bis zum 19. Jahrhundert – Kurzer historischer Abriss	11
B. Die literarische Pantomime um 1900.....	21
I. Sprachkrise und Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen Die Pantomime als Kunstgenre der Moderne	21
II. Überlegungen zu einer Theorie und zur Gattung der literarischen Pantomime	29
1. Die Pantomime zwischen Tanz und Sprechtheater Hugo von Hofmannsthal's Essay Über die Pantomime.....	29
2. Die versprachlichte Wortlosigkeit	38
III. Analysen literarischer Pantomimen	47
1. Das modernisierte Erbe der Commedia dell'arte	47
a) Die Figur des Pierrot und der marionettenhafte Mensch	47
b) Hermann Bahr: Die Pantomime vom braven Manne	54
c) Richard Beer-Hofmann: Pierrot Hypnotiseur	66
d) Arthur Schnitzler: Der Schleier der Pierrette / Die Verwandlungen des Pierrot	77
e) Hugo von Hofmannsthal: Der Schüler	111
f) Karl von Levetzow: Pierrots Leben, Leiden und Himmelfahrt / Die beiden Pierrots	136
g) Lion Feuchtwanger: Pierrots Herrentraum.....	156
h) Louisemarie Schönborn: Der weiße Papagei	167
2. Phantastische und märchenhafte, mythische und mystische Pantomimen	174
a) Frank Wedekind: Die Flöhe oder Der Schmerzenstanz / Die Kaiserin von Neufundland / Bethel	176

b) Richard Dehmel: Lucifer	207
c) Paul Scheerbart: Kometentanz / Geheimnisse / Sophie.....	222
d) Robert Walser: Der Schuß	245
e) Hermann Bahr: Der liebe Augustin / Das schöne Mädchen / Der Minister	258
f) Max Mell: Die Tänzerin und die Marionette	268
g) Friedrich Freksa: Sumurûn – Max Reinhardt, Grete Wiesen- thal und die ‚neue‘ Pantomime	282
h) Hugo von Hofmannsthal: Amor und Psyche / Das fremde Mädchen / Die Biene / Die grüne Flöte	311
i) Karl Vollmoeller: Das Mirakel / Eine venezianische Nacht / Die Schießbude.....	381
j) Carl Einstein: Nuronihar	432
k) Felix Salten: Das lockende Licht	446
l) Carl Hauptmann: Eine Pantomime.....	454
m) Arthur Sakheim: Galante Pantomime	460
n) Richard Beer-Hofmann: Das goldene Pferd	472
IV. „Die stumme Kunst und die Kunst des Schweigens“	
Die Pantomime und der Stummfilm	484
1. Affinitäten und Differenzen	484
2. Béla Balázs' filmtheoretische Studie Der sichtbare Mensch und die proklamierte Rückwendung zur visuellen Kultur.....	491
3. Ludwig Rubiners Stück Der Aufstand als Exempel einer Kino-Pantomime.....	494
C. Ausblicke – Schlussbemerkungen	498
Literaturverzeichnis	506
Personenregister	533

A. Einleitung

I. Vorbemerkungen

Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je seinen Beruf, Worte zu machen, verlassen könnte.

(Hugo von Hofmannsthal)¹

Das Thema dieser Untersuchung mag befremdlich, ja geradezu paradox erscheinen. Die Pantomime, eine bekanntermaßen stumme, sprachlose Kunstform: eine literarische Gattung? Wie kann die pantomimische Kunst denn Literatur sein, unter der von und durch Sprache konstituierte Texte zu verstehen sind? Lässt sich eine nonverbale Kunstform mit wissenschaftlicher Sprache überhaupt untersuchen und als sprachliches, literarisches Kunstwerk analysieren, das als ein spezifisches Literaturgenre zu definieren und zu kategorisieren ist? Die vorliegende Studie wird darauf Antwort geben, dabei die scheinbare Paradoxie der Themenstellung auflösen und wesentliche Aspekte und Kriterien dieses wenig bekannten und von der Literaturwissenschaft noch nicht gebührend beachteten literarischen Genres herausarbeiten.

Befragt man heutige literaturwissenschaftliche Handbücher, Lexika, Sachwörterbücher der Literatur nach der Pantomime als literarische Form oder Gattung, wird man zumeist keine oder kaum befriedigende Antworten erhalten. In Heike Gfrereis' Band *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*² beispielsweise taucht die Pantomime als eigener Terminus gar nicht auf; ebensowenig in Günther und Irmgard Schweikles *Literatur Lexikon*³ oder in Horst Brunners und Rainer Moritz' *Literaturwissenschaftliches*

-
- 1 Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnung aus dem Jahr 1896. In: Hofmannsthal: *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Reden und Aufsätze III, 1925-1929*, Buch der Freunde, *Aufzeichnungen 1889-1929*. Hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1980, S. 414.
 - 2 Heike Gfrereis (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar 1999.
 - 3 Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007.

Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik⁴. In Gero von Wilperts Sachwörterbuch der Literatur finden wir die Definition: „völlig unlit[erarische] Theater- oder Tanzvorführung als Darstellung ep[isch]-dramat[ischer] Szenen; mim[ischer] Ausdruck von Eindrücken, Gefühlen, Gedanken usw. nur in stumme[m] Gebärden- und Mienenspiel, meist zu Chor- oder Musikbegleitung bei vereinfachend-stilisierter Handlungsgestaltung, Grenzform zur Tanzkunst.“⁵ Auf eineinhalb Spalten folgt dann ein historischer Überblick über die Entwicklung der Pantomime, doch einen Hinweis auf pantomimische Texte, auf deutschsprachige literarische Pantomimen sucht man vergeblich. Wie denn auch, wird man konsequenterweise konstatieren müssen, wenn dieses Genre von vornherein als „völlig unliterarische Theater- und Tanzvorführung“ definiert ist. – In Otto F. Bests Handbuch literarischer Fachbegriffe⁶ werden zwar am Schluss einer kurzen Erläuterung der Pantomime⁷ die Titel zweier pantomimischer Stücke aufgeführt („Carl Einstein, Nuronihar (1913); Hofmannsthal, Die grüne Flöte (1916); u.a. [!]“), von einer eigenständigen Gattung der literarischen Pantomime ist aber auch hier nicht die Rede. Dies gilt ebenso für Edmund Stadlers mehrseitigen, informativen Artikel über die Pantomime im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.⁸ In der 2003 erschienenen Neubearbeitung des Reallexikons (Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft) bleibt es im Pantomimen-Artikel von Heide Eilert symptomatischerweise bei der lapidaren Bemerkung: „Führende Schriftsteller der Zeit (Schnitzler, Hofmannsthal, Vollmoeller, Marinetti) verfaßten eigene Pantomimen- oder Ballett-Libretti“.⁹

-
- 4 Horst Brunner/Rainer Moritz (Hg.): Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. 2., überarb. u. erw. Aufl. Berlin 2006.
 - 5 Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbess. u. erw. Aufl. Stuttgart 2001, S. 584.
 - 6 Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarb. u. erw. Ausg. Frankfurt/M. 1994, S. 382f.
 - 7 Ebd.: „auf absolutem mimischen Ausdruck beruhendes, sprachloses szenisches Spiel; meist verbunden mit Musik u. Tanz; schon in Antike gepflegt, später von Einfluß auf Entstehung der Ballettkunst; im 18. Jh. erneuert; Basis von Stummfilm, Element im Theater Brechts, P. Weiss' sowie in Theater des Expressionismus u. absurdem Theater.“
 - 8 Edmund Stadler: Pantomime. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3. Hg. v. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. Berlin, New York 2¹⁹⁷⁷, S. 1-7.
 - 9 Heide Eilert: Pantomime. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3. Hg. v. Jan-Dirk Müller in Zusammenarbeit mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt u. Klaus Weimar. Berlin,

Einen ersten umfassenderen literarhistorischen Überblick über die dichterischen Pantomimen um 1900 gibt Peter Sprengel auf vier Seiten in seiner Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Im Kontext einer Betrachtung von Dramenformen dieser Zeit widmet er ein Kapitel der Commedia dell'arte und Pantomime.¹⁰ Sprengel verweist hier auf „eine nicht unbeträchtliche Zahl von Pantomimen, die aus dem Figuren- und Motivarsenal der Maskenkomödie schöpfen“¹¹, und führt einige pantomimische Werke mit kurzen inhaltlichen Bemerkungen an.¹² Genredefinitorische Explikationen, die die ästhetische Bedeutung der Pantomime in der literarischen Moderne aufzeigen, bietet aber auch diese Darstellung nicht.

Eine derart defizitäre Gattungsdefinition der literarischen Pantomime spiegelt sich ebenso in der bisherigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung wider. Lediglich Analysen zu einzelnen pantomimischen Werken bekannter Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler oder auch Carl Einstein liegen vor.¹³ In Karl Günter Simons Monographie Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten¹⁴ wird das Genre der literarischen Pantomime ebensowenig berücksichtigt wie in Hans Bollmanns Dissertation Untersuchungen zur Kunstgattung

New York 2003, S. 8-11, hier S. 10. In der artikelleitenden Definition der Pantomime heißt es so auch, die literarische pantomimische Form oder Gattung ignorierend: „Pantomime ist (1) die Darstellung einer Empfindung, Situation, Szene oder Handlung durch ein Repertoire ausschließlich mimischer, gestischer und/oder tänzerischer Ausdrucksmittel. Es handelt sich also um eine theatrale Gattung, deren Sujet nur durch Mienenspiel und Körperbewegungen (mit und ohne Maske) präsentiert wird. (2) heißt Pantomime der Darsteller, der sich während einer Vorführung ausschließlich dieser Ausdrucksmittel bedient. – Im Tanz wie in der Redekunst kommt der Pantomime vor allem veranschaulichende, verdeutlichende Funktion zu, sie verfügt deshalb über ein reiches Repertoire konventionalisierter und somit auch einem breiten Publikum verständlicher Gesten.“ (S. 8).

- 10 Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004, S. 458-465, zur Pantomime S. 461-465.
- 11 Ebd., S. 461.
- 12 Vorgestellt werden u.a. Karl von Levetzows Die beiden Pierrots, Arthur Schnitzlers Die Verwandlungen des Pierrot und Der Schleier der Pierrette, Richard Beer-Hofmanns Pierrot Hypnotiseur, Hugo von Hofmannsthals Der Schüler, Paul Scheerbarts Kometentanz und Karl Vollmoellers Das Mirakel.
- 13 Vgl. das Literaturverzeichnis dieser Arbeit, S. 519ff.
- 14 Karl Günter Simon: Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten. München 1960.

Pantomime.¹⁵ Im Kontext „einer zunehmend semiotisch orientierten Tanz- und Theaterwissenschaft“¹⁶ und neuerer kulturwissenschaftlicher Erforschungen von ‚Körperzeichen‘ und ‚Körperkunst‘ werden die Kunstform der Pantomime und bisweilen auch einzelne pantomimische Stücke zwar durchaus beachtet¹⁷, ohne allerdings textuelle pantomimische Werke auf eine Gattungsspezifität zu überprüfen.

Die vorliegende Studie wird zunächst die historische Entwicklung der pantomimischen Kunst skizzieren, anschließend eine Theorie der literarischen Pantomime evolvieren und gattungsspezifische Kriterien¹⁸ anführen, danach – im Mittelpunkt der Arbeit – ausgewählte deutschsprachige pantomimische Texte untersuchen, die, zwischen Anfang der 1890er- und Anfang der 1920er-Jahre entstanden, einen wichtigen Beitrag im Entwicklungsprozess einer dezidiert sprachkritischen und mit traditionellen ästhetischen Formen brechenden und experimentierenden literarischen Moderne darstellen. Abschließend soll die Affinität der Pantomime zum (Stumm-)Film, jener in ihren Anfängen ästhetisch heftig umstrittenen ‚Kunstform im technischen Zeitalter‘, betrachtet werden.

15 Hans Bollmann: Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime. Diss. Hamburg 1968. Hier wird allerdings auf wichtige theoretische Äußerungen von Lessing, Sulzer, Engel, Goethe und Hofmannsthal ausführlicher eingegangen.

16 Eilert [Anm. 9], S. 10.

17 Vgl. die Literaturangaben bei Eilert, ebd., S. 10f.

18 Dass bei den pantomimischen Texten bisweilen alternierend die Genrebegriffe des Librettos und des Szenariums Verwendung finden, rechtfertigt sich zwar durch die vergleichbare, nicht-autonome Textart, die Gattungsspezifität der literarischen Pantomime bleibt hierbei jedoch unberücksichtigt und wird verwischt. Dies dokumentiert sich in dem traditionellen definitorischen und konnotativen Verständnis der beiden genannten Genres, nach dem das Libretto vorrangig und in engerem Sinn als „Textbuch eines zur Vertonung bestimmten dramatischen Werkes“ zu betrachten ist (vgl. Christoph Nieder: Libretto. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2. Hg. v. Harald Fricke in Zusammenarbeit mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt u. Klaus Weimar. Berlin, New York 2000, S. 416-420, hier S. 416), das Szenarium (bzw. Szenario) eine „[k]urze Beschreibung strukturierter Abläufe“, einen „Übersichtsplan für eine theatrale Handlung“ bezeichnet, z.B. „den überblicksartigen Szenen- und Gestaltungsverlauf eines Balletts oder einer Pantomime“ liefert (vgl. Katja Schneider: Szenario. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3 [Anm. 9], S. 564-566, hier S. 564f.) – d.h. die Pantomime bedient sich des Szenariums, um – oft als erste Textfassung – einen skizzierten Handlungsüberblick zu bieten.

II. Die Entwicklung der pantomimischen Kunst von der Antike bis zum 19. Jahrhundert – Kurzer historischer Abriss

Die historische Betrachtung der Pantomime verweist diese Kunstform bereits früh in einen literarischen, theatergeschichtlichen Kontext. Zurückverfolgend zu ihren Anfängen, lässt sich die Pantomime geradezu als „Urform des Theaters“ erkennen¹⁹, in der Naturvölker und antike Kulturen in Kombination mit dem Tanz oder mit der Rede bzw. dem Gesang eines Chores Götterverehrungen (etwa bei Dionysos-Feiern im antiken Griechenland) und mythologische Darstellungen inszenierten. Dem griechischen Wortursprung nach bedeutete Pantomime ‚alles nachahmend‘; dieses mimetische Prinzip der Darstellung entsprach dem Kernbegriff der aristotelischen Poetik, der Mimesis, der postulierten Nachahmung menschlicher Handlungen und der tatsächlichen und möglichen bzw. wahrscheinlichen Wirklichkeit. Für die pantomimische Darbietung bedeutete dies vor allem, durch Masken (die schützten und abstrahierten, also entindividualisierten) und Körperbewegungen, durch inszenierte Gebärden Charaktere bzw. Charaktereigenschaften, Lebenssituationen und menschliche Verhaltensweisen, Naturelemente und -vorgänge nachzugestalten. Die Schulung einer mimischen und gestischen Technik war hierzu eine wesentliche Voraussetzung.²⁰

Während die Pantomime im griechischen Theater oft als Einlage in den Pausen der Tragödien und Komödien von den Mimen aufgeführt wurde, erlebte sie ihren ersten Höhepunkt als selbständiges Schauspiel in der römischen Kaiserzeit. Im Augusteischen Zeitalter verhalfen um 22 v. Chr. die Mimen Pylades und Bathyllus der pantomimischen Kunst zu großer Popularität²¹, so dass sie sich, tragische und komische Elemente

19 Vgl. Stadler [Anm. 8], S. 1.

20 Lukian sollte später in seiner Betrachtung der pantomimischen Tanzkunst dezidiert darauf verweisen, dass dem Pantomimen, „wie dem Redner, nichts Nötigers“ sei „als die Deutlichkeit“; „und er muß es durch Studium und Übung auf einen so hohen Grad bringen, daß wir alles, was er uns zeigt, ohne einen Ausleger begreifen“ (Lukian: Von der Tanzkunst. In: Lukian: Werke in drei Bänden, Bd. 2. Übers. v. Christoph Martin Wieland. Hg. v. Jürgen Werner u. Herbert Greiner-Mai. Berlin, Weimar 1974, S. 425-458, hier S. 446).

21 „Die Beliebtheit, ja geradezu Leidenschaft der römischen Gesellschaft für Pantomimus-Aufführungen und Pantomimus-Darsteller war so groß, daß

aufnehmend, schon bald „zur ersten Gattung des röm[ischen] Theaters“ entwickelte.²²

Über die mittelalterlichen Gaukler, Jongleure und Akrobaten, die Jokulatoren, die das Erbe der römischen Mimen und Pantomimen publikumsunterhaltend weitertrugen, sowie über die mittelalterlichen Mysterienspiele, die sich pantomimischer Elemente bedienten, führte der nächste Höhepunkt in der Geschichte der pantomimischen Kunst ins 16. Jahrhundert, zur *Commedia dell'arte*, der italienischen Stegreif- und Typenkomödie. Ihr Personal, die *Vecchi* (die Patriarchen), die *Zanni* (die Diener) und die *Innamorati* (die Liebenden), stellte beliebte Protagonisten für pantomimische Aufführungen. Zu den wichtigsten, zumeist mit Halb- oder Teilmaske auftretenden Figurentypen zählten der schelmische Diener *Arlecchino*, sein weibliches Pendant, und oft seine Geliebte, die kokette Dienerin *Colombina*, der pedantisch-gelehrte und geschwätzige *Dottore*, der ältliche venezianische Kaufmann *Pantalone* und der prahlerische *Capitano* (der später in der Figur des *Scaramouche* eine Variante fand). Die auf Improvisationskunst basierende *Commedia dell'arte* war europaweit erfolgreich, und ihre Figuren und Stoffe, die bevorzugt von turbulenten Liebesverwicklungen und von Konflikten zwischen den Generationen und den unterschiedlichen sozialen Schichten handelten, wirkten noch in den folgenden Jahrhunderten nach, besonders einflussreich auf die stumme Bewegungskunst der Pantomime. Diese Affinität zur pantomimischen Kunst ergab sich dadurch, dass in der *Commedia dell'arte* das artistische Spiel, die körperliche Aktion über das Wort dominierte und repräsentative Typenfiguren auftraten, die von ihren Affekten und Trieben beherrscht wurden. Ihre entindividualisierenden Masken und Kostüme akzentuierten die Akteure (die Darsteller waren häufig auch Akrobaten und Tänzer) als theatrale Kunstfiguren, die durch übertriebene, drastische Gesten und Gebärden, durch clowneske mimische Szenen, die *Lazzi*, die Tragik der Wirklichkeit in ein komödiantisches Schau-Spiel verwandelten.

berühmte Tänzer, sowie sie sich auf der Straße zeigten, sogleich von einem Ehrengeloge der angesehensten Männer und vornehmsten Jünglinge umgeben waren.“ Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*. 2., verbess. u. erg. Aufl. Salzburg 1966, S. 174.

- 22 Stadler [Anm. 8], S. 1. – „Pylades war der ausgesprochene Tragödien-Pantomime. Bathyllus hingegen wurde zum Abgott der römischen Damen in seinen wollüstigen mythologischen Liebespantomimen.“ Kindermann [Anm. 21], S. 173; generell zur römischen Pantomime dort S. 172-177.



Arlequino



Colombina



Dottore



Pantalone

Typenfiguren der Commedia dell'arte; Illustrationen von Maurice Sand

In Frankreich prägte sich mit der *Comédie italienne* bzw. dem *Théâtre italien* eine eigene Variante der *Commedia dell'arte* aus, die später, im 19. Jahrhundert, vor allem durch den berühmten Mimen Jean Gaspard Debureau (1796-1846) nicht mehr den witzig-frechen Arlecchino, sondern die einsam-melancholische Figur des Pierrot, einen Nachfolger des italienischen Pedrolino und Pagliaccio, in den Mittelpunkt der Handlung rückte. Auf diese Figur wird bei der Betrachtung der literarischen Pantomimen um 1900 später noch näher einzugehen sein.

Im deutschsprachigen Raum setzte man sich im 18. Jahrhundert zunehmend im Rahmen einer ästhetischen Theorie mit der Pantomime auseinander, wobei sich deutliche Tendenzen zeigten, eine normative Poetik, wie sie von Johann Christoph Gottsched mit seinem Versuch einer *Critischen Dichtkunst* (1730) konstituiert wurde (einer Schrift, die sich u.a. gegen die Stegreifkunst der *Commedia dell'arte* richtete), zu durchbrechen und für freiere Kunstformen zu öffnen.²³ Zu nennen sind hier besonders Arbeiten von Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer und Johann Jakob Engel. Lessings Fragment *gebliebene*, 1751 verfasste Abhandlung von den Pantomimen der Alten hielt den erfolgreichen pantomimischen Darbietungen im Kindertheater Filippo Nicolinis, den „stummen Possenspiele[n]“²⁴, die wahre, antike Kunst der Pantomime entgegen. Konkreter Anstoß für seine Schrift war die 1749 in Hamburg anonym erschienene, von Johann Mattheson verfasste Abhandlung von den Pantomimen, *Historisch und critisch ausgeführt*, in der die – sehr positiv beurteilten – pantomimischen Erfolge der Kindertruppe Nicolinis zum Anlass genommen wurden, die Bedeutung und die Gestaltungen der Pantomime in der Antike zu betrachten.²⁵

23 Zur Pantomime im 18. Jahrhundert in Frankreich, England und Deutschland vgl. Heide Eilert: „...allein durch die stumme Sprache der Gebärden“: Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert. In: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Jörg Schönert. Göttingen 1999, S. 339-360. Überdies Janina Hera: *Der verzauberte Palast*. Aus der Geschichte der Pantomime. Berlin 1981. Zum Einfluss der *Commedia dell'arte* in Deutschland vgl. Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien*. Stuttgart 1965; Günther Hansen: *Formen der Commedia dell'arte in Deutschland*. Emsdetten 1984.

24 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Abhandlung von den Pantomimen der Alten*. In: *Lessing: Werke*, Teil 13. Hg. v. Eduard Stemplinger. Berlin u.a. [1925], S. 37-44, hier S. 37.

25 „Es scheint“, so Mattheson im Vorbericht seiner Abhandlung, „als wenn dem Hrn. Nicolini die Ehre vorbehalten ist, diese für verlohren gehaltene

Johann Georg Sulzers Definitionsversuch in seiner Allgemeinen Theorie der Schönen Künste (1771-74) stellte die Pantomime als „stummes Spiel“ (auch im Sprechtheater) und als „Geberdenkunst“ heraus. Die Bedeutung der stummen Gebärde ergab sich hier aus einer Kontrastierung mit dem sprachlichen Ausdruck:

In gar vielen Fällen sind die Geberden eine so genaue und lebhaftere Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennt, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt, so lebhaft, vielweniger so schnell ausdrücken, als die Geberden. Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther wirken kann.²⁶

Mit der Gebärdensprache, als Äußerung der Seele, Artikulation der Empfindungen und Sprache der Pantomime, beschäftigte sich umfassend auch Johann Jakob Engel in seinen 1785/86 veröffentlichten Ideen zu einer Mimik. Engel differenzierte dabei zwischen der malenden und der ausdrückenden Gebärde, der genauen, nachahmenden Abbildung eines Objekts und dem Ausdruck einer inneren Empfindung. Bemerkenswerterweise reflektierte der Verfasser im Kontext seiner Erörterung der Pantomime über eine Rezeptionsproblematik, mit der sich später die ‚modernen‘ Autoren literarischer Pantomimen massiv auseinandersetzen hatten – mit der Frage nämlich, inwieweit eine sprachlose Darbietung überhaupt zu verstehen ist. Um beim Publikum ein Verständnis der

Kunst, wieder herzustellen. Die äusserste Staffel des Neuen, des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen seiner Schaubühne, setzen die Zuschauer durch die unerwarteten Verwandlungen des Möglichen ins Wirkliche, in Erstaunen, und die Tänze, die Musick, und die prächtigen Auszierungen und sehenswürdigen Mahlereyen, so mit dem besten Geschmacke geschildert sind, und das Lob aller Kenner erhalten, belustigen die Sinne und den Verstand auf eine angenehme Art.“ [Johann Mattheson:] Abhandlung von den Pantomimen, Historisch und kritisch ausgeführt. Hamburg 1749, unpag. Vorbericht. – Neben Nicolinis pantomimischem Kindertheater waren weitere Kindertruppen, die Pantomimen aufführten, im 18. Jahrhundert sehr erfolgreich, so die Ensembles von Franz Sebastiani und Felix Berner (vgl. dazu Stadler [Anm. 8], S. 2f.).

- 26 Johann Georg Sulzer: Geberden. In: Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, Teil 2. Neue vermehrte zweite Aufl. Leipzig 1792, S. 314-318, hier S. 314; der Artikel Pantomime in: Teil 3. Leipzig 1793, S. 647-649.

stummen Handlung erreichen zu können, sei die Pantomime gezwungen, so Engel, sich an bekannten Stoffen zu orientieren und diese (mit eingeschränkten Mitteln) nachzuspielen: „[W]as nicht verstanden wird, kann nicht gefallen, nicht rühren, kann keine der ästhetischen Wirkungen hervorbringen, die man sich bey Werken schöner Künste zum Zweck setzt.“²⁷ Die Pantomimenautoren um 1900 konnten sich damit freilich nicht begnügen, sahen sie doch eine wesentliche Intention und Möglichkeit pantomimischer Darstellung darin, gerade dem ‚Fremden‘, Rätselhaften der menschlichen Existenz Ausdruck zu verschaffen. – Darauf wird später genauer und ausführlicher zurückzukommen sein.

Lessings, Sulzers und Engels Schriften stellen fraglos wichtige – in der terminologischen Präzisierung allerdings nicht immer luzide – Versuche dar, die pantomimische Kunst theoretisch zu bestimmen und ästhetisch zu etablieren. Prononciert wurde dabei die Auffassung, dass die pantomimische Gebärde als Darstellungsform des Emotionalen, der Gemütsbewegungen und der Leidenschaften dem Wort überlegen sei. Diese theoretischen Betrachtungen korrespondierten mit den im 18. Jahrhundert sich verstärkenden Bemühungen um eine Reformierung des Schauspiels, und zwar durch Bezugnahme auf die Pantomime. In Friedrich Ludwig Schröders 1771 gegründeter Hamburger Schule der deutschen Schauspielkunst stand beispielsweise die Pantomime gleichberechtigt neben der Sprache (wobei gewiss bemerkenswert ist, dass Schröder seine Theatertätigkeit als Pantomime begonnen hatte!). Derartige Tendenzen sind auch in England²⁸ und in Frankreich²⁹ zu beobachten.

27 J[ohann] J[akob] Engel: Ideen zu einer Mimik, Teil 1. Berlin 1785, S. 45.

28 Vgl. Aaron Hills 1746 erschienenen Versuch über die Schauspielkunst, in dem die zentrale Bedeutung der Gebärdensprache herausgestellt wurde, oder den schauspielerischen Erfolg David Garricks, der – wie Friedrich Ludwig Schröder – als Pantomime seine Bühnenkarriere begann. Schon im frühen 18. Jahrhundert sorgten vor allem John Weaver und John Rich mit ihren Bühnenwerken und theoretischen Schriften (Weaver) für eine Renaissance der Pantomime.

29 Wo Denis Diderot die Pantomime als wichtiges Element für jedes Drama postulierte; vgl. dazu Frank Ulrich Nickel: Pädagogik der Pantomime. Die Mehrperspektivität eines Phänomens. Weinheim 1997, S. 215-222. Auch die theaterreformerischen Schriften von Pierre Rémond de Sainte-Albine (*Le Comédien*, 1747) und Francesco Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750) sind hier zu nennen. In seiner Abhandlung über die Schauspielkunst betonte Riccoboni: „Das allerachtungswürdigste Stück bei einem Schauspieler ist das stumme Spiel, und nur wenige besitzen es wohl. Es müssen sich alle Leidenschaften, alle Bewegungen der Seele, alle Veränderungen der Gedanken auf sei-

Der junge Goethe verwendete in seinem 1777 erschienenen ‚großen Schautück mit Gesang und Tanz‘ *Lila die pantomimische Kunst* für die wortfreien szenischen Darstellungen; 1782 schrieb er sein dreiaktiges pantomimisches Ballett *Der Geist der Jugend*, das eine märchenhafte Welt mit zauber- und geisterhaften Gestalten vorstellte, auf Sprech- und Gesangstext allerdings nicht verzichtete.³⁰ Dem Weimarer Dichter sollten viele namhafte Dramatiker folgen, die pantomimische Spielelemente als sprachlose, allein durch Körpergebärden, Mimik und Gestik erzielte Ausdrucksformen in ihre Bühnenwerke integrierten. Und so konstatierte Friedrich Hildebrand von Einsiedel in seinen 1797 anonym publizierten Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst: „Sprache und Pantomime sind die Mittel [...] deren sich der Schauspieler bedient, um eine dramatische Dichtung zu einer theatralischen Darstellung zu machen.“ „Die Pantomime im eigentlichen Verstande, ist der äußerliche körperliche Ausdruck der inneren geistigen Regungen.“³¹

Dieses wachsende Interesse an der Pantomime im 18. Jahrhundert ging konform mit einer „Neubewertung des Körpers als ‚fühlbar-gewordene[r] Seele‘ [Herder]“ und einer „revolutionäre[n] Einsicht in die leib-seelische Ganzheit des Menschen“, die „den Blick für die Zusammenhänge zwischen ‚Äußerlichem‘ und ‚Innerem‘ geöffnet und nicht zuletzt

nem Gesichte abmalen, wenn er will, daß die Zuschauer einen lebhaften Anteil an der Vorstellung nehmen sollen.“ Francesco Riccoboni: *Die Schauspielkunst (L'Art du théâtre, 1750)*. Übers. v. Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard Piens. Berlin 1954, S. 95. – Auch im Rahmen einer Reform des Balletts wurde der Pantomime durch Jean Georges Noverre (*Lettres sur la danse, et sur les ballets, 1760*) eine neue, kardinale Bedeutung zugewiesen; vgl. dazu u.a. Matthias Sträßner: *Tanzmeister und Dichter. Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre*. Lessing, Wieland, Goethe, Schiller. Berlin 1994.

30 In seinen späteren Regeln für Schauspieler (1803) verwies Goethe auf die große Bedeutung des Gebärdenspiels, wobei er betonte: „Für den Anfänger ist es von großem Vortheil, um Gebärdenspiel zu bekommen und seine Arme beweglich und gelenksam zu machen, wenn er seine Rolle, ohne sie zu recitieren, einem andern bloß durch Pantomime verständlich zu machen sucht; denn da ist er gezwungen, die passendsten Gesten zu wählen.“ Johann Wolfgang Goethe: *Regeln für Schauspieler*. In: *Goethes Werke (Weimarer Ausgabe)*, Abt. 1, Bd. 40. Weimar 1901, S. 139-168, hier S. 162.

31 [Friedrich Hildebrand von Einsiedel:] *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst*. Leipzig 1797, S. 45 u. 62. – Vgl. dazu auch: Heide Eilert: „... und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran schuld.“ Über den Anteil des ‚stummen Spiels‘ an der Ausbildung einer ‚realistischen‘ Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: *Begegnung der Zeiten. Festschrift für Helmut Richter zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Regina Fasold u.a. Leipzig 1999, S. 37-48.

Spezialdisziplinen wie Physiognomik (Lavater) oder Pathognomik (Lichtenberg) entstehen“ ließen.³²

Zu einem nächsten Höhepunkt gelangte die Pantomime dann in den Wiener Vorstadttheatern des frühen 19. Jahrhunderts, wo sich besonders sog. Zauberpantomimen, die Märchenmotive und übersinnlich-geisterhaftes Geschehen, häufig mit ‚Maschinen- und Flugwerken‘, zur Vorstellung brachten, größter Beliebtheit erfreuten und sich als ‚Volkskunst‘ etablierten. Diese Entwicklung spiegelte sich auch in den bedeutenden, zwischen Zauberposse und Lokalstück hervortretenden Werken der Autoren-Schauspieler Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. Eine dominante Stellung für die pantomimischen Aufführungen auf den Wiener Vorstadtbühnen nahm das Leopoldstädter Theater ein, wo unter der Direktion von Karl Friedrich Hensler (1759-1825) Anfang des 19. Jahrhunderts ein Pantomimenensemble gegründet wurde.³³

-
- 32 Eilert: „...allein durch die stumme Sprache der Gebärden“ [Anm. 23], S. 356f. – Vgl. dazu auch Erika Fischer-Lichte: *Entwicklung einer neuen Schauspielkunst*. In: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Hg. v. Wolfgang F. Bender. Stuttgart 1992, S. 51-70, sowie Claudia Jeschke: *Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: ebd., S. 85-111.
- 33 Als erfolgreiche Pantomimen des Leopoldstädter Theaters, deren Verfasser zumeist pantomimische Schauspieler waren, seien genannt: Philipp Hasenhut: *Harlekin, der Scherenschleifer* (1803), *Harlekin, der Bettelstudent und Die Geister im Wäschekasten, oder der reisende Schneider* (1804); Franz Kees: *Harlekin auf der Insel Liliput, oder das Laternenfest der Chineser und Das bezauberte Kaffeehaus, oder Pierrot als Marquer auf Reisen* (1806); Karl Hampel: *Der Zauberhut* (1812), *Harlekin, der Apothekerjunge, Harlekins Schutzgeist und Die Unterhaltung in der Ukraine* (1813), *Fee Zenobia, oder die Zauberruinen und Der siegende Amor* (1814) sowie *Die Zauberpyramiden, oder Harlekins Treue an seinem Herrn* (1816); Paolo Rainoldi: *Der betrogene Vormund* (1813), *Nina und Robert, oder der Räuber wider seinen Willen* (1814), *Harlekin und Colombine auf den Alpen, oder die bezauberten Bilder und Perseus und Andromeda, oder Harlekin als Adler* (1815), *Der Tiger im Zaubergebirge, oder die komische Spiegelszene und Die zänkische Gattin, oder die Auswanderer* (1817), *Der Teufel in allen Ecken* (1818), *Columbines und Harlekins Entführung, oder der Zaubertempel* (1820), *Der goldene Fächer, oder Harlekin als Schmetterling* (1821), *Der Zaubervogel und Der Raubritter, oder Harlekin als Pavian* (1823), *Die Zauberbirn* (1824), *Der Zauberkuckuck, oder die Probe der Treue* (1825) sowie *Der erste Mai im Prater* (1826); Karl Schadetzky: *Der Sieg der Amazonen, oder Harlekins Hochzeit* (1820), *Die Zauberschere, oder der Raub der Colombina* (1823), *Harlekins Geburt, oder das Zauberhorn und Die goldene Maultrommel, oder Pierrot als Milchweib* (1830), *Das Zaubermosaik und Die zufriedengestellten Nebenbuhler* (1831), *Der vertauschte Talisman, oder Pierrot als Zauberer*

Wesentlich für die Wiener Pantomimen mit ihrer Verflechtung von barockem Zauberspiel und burleskem Maskenscherz war der Bezug auf die *Commedia dell'arte* bzw. *Comédie italienne*, der sich bereits dezidiert in den Titeln der Stücke dokumentierte. Die Gestalt des Harlekin (*Arlecchino*), die an die besonders durch Josef Anton Stranitzky im 18. Jahrhundert popularisierte komische Figur des Wiener Hanswurst anknüpfte³⁴, spielte hier eine kardinale Rolle. Im Mittelpunkt der meisten Stücke stand die aus der *Commedia dell'arte* bekannte Liebesgeschichte von Harlekin und Colombine. Als Gegenspieler Harlekins trat oftmals der *Pierrot* in Erscheinung.

Zusammenfassend schreibt Otto Rommel über diese pantomimischen Stücke, die nach einem erfolgreichen, in den 1840er-Jahren schließlich verbrauchten Schema dargeboten wurden:

Die Motive der Verkleidungsposse, des Tierstückes und des Zauberstückes fließen unterschiedslos in der Pantomime zusammen. Auch wenn sie nicht ausdrücklich als Zauberpantomime bezeichnet wird, arbeitet sie stets mit Maschinen, Flugwerken und Tänzen. Ihr Wesensmerkmal ist, daß der Mensch zu einem Spielball überpersönlicher Mächte wird und die Komik entwickelt, die immer entsteht, wenn der Mensch zur Marionette herabsinkt.³⁵

(1836) sowie *Die goldene Zaubermuschel, oder Amors Schelmereien* (1839); Adolf Bäuerle: *Harlekin als Taschenspieler* (1827); Johann Fenzl: *Der Zauberdrahe, oder das magische Zauberkabinett* (1831), *Der verwandelte Harlekin, oder die Versöhnung in Amerika* (1832), *Pierrots Abenteuer, oder der schützende Amor* (1833), *Harlekin und Pierrot auf Reisen, oder der Koloss von Rhodos* (1834), *Pierrot als Witwer, oder der verwandelte Elephant* (1836), *Harlekin als Adept, oder Pierrot im Feuer vergoldet* (1837), *Harlekin als Lehrjunge in Vulkans Schmiede, oder das Durcheinander in der Theatergarderobe* (1840), *Harlekins und Pierrots silberne und goldene Hochzeit, oder die Zauberguirlande* (1841) sowie *Der kleine Teufel, oder der gefesselte Harlekin* (1843). – Vgl. dazu Astrid Monika Heiss: *Die Pantomime im Alt-Wiener Volkstheater*. Diss. Wien 1969; ein Verzeichnis der Pantomimen dort S. 174-198; sowie Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien 1952, S. 723-725; Stadler [Anm. 8], S. 4f.

34 Vgl. zum Wiener Hanswurst Rommel [Anm. 33], S. 190-336. – Als ein Vorfahre des Hanswurst ist der englische Pickelhäring des 17. Jahrhunderts zu betrachten.

35 Rommel [Anm. 33], S. 724.

Am Ort dieser Popularität der Pantomime, in Wien, wird im Folgenden die Entwicklung der pantomimischen Kunst zu einer literarischen Gattung der Moderne umfassend zu untersuchen sein.



Josef Anton Stranitzky als Wiener Hanswurst

III. Analysen literarischer Pantomimen

1. Das modernisierte Erbe der Commedia dell'arte

In der Typisierung ihrer Figuren und der Schematisierung der Handlung weist die Commedia dell'arte Stilzüge auf, die dem inszenierten Geschehen und seinen Akteuren eine repräsentative Bedeutung verleihen. Dass die Figuren der Commedia dell'arte traditionell-bekannt Typen vorstellten, erleichterte dabei ein breiteres Verstehen auch als stumme Personen, die durch ihre Bewegungen, ihre Gebärden aktionsreiche, die Sinne ansprechende Aufführungen arrangierten. Sowohl die Figurentypen und Handlungsschemata als auch das Primat improvisierter – d.h. spontan-affektiver – Aktionen und die Dominanz der effektvollen Visualität gegenüber dem gesprochenen Wort, die etwa in bunter Kleidung und Maskierung sowie possenhaft-grotesken Gebärden und Gesten zum Ausdruck kam, boten sich den Pantomimen als sinnlich wirksame Gestaltungsmuster an.

a) Die Figur des Pierrot und der marionettenhafte Mensch

Die Faszination, die besonders der in der Comédie italienne populär werdende Pierrot in diesen tragisch gefärbten Stegreifkomödien auf die Autoren der pantomimischen Stücke zur Zeit des Fin de siècle ausübte¹¹⁰, lag darin begründet, dass er in paradigmatischer Weise eine Kunst-Figur und eine Personifikation des heimatlosen Künstlers und des sozialen Außenseiters darstellte, der in Lebens- und Liebesturbulenzen verwickelt war und doch abseits, jenseits, auf der Position des distanzierten Beobachters blieb. In reinem weißen Gewand, mit bleichem, leichenfahlem Gesicht, war er geprägt von statisch-maskenhaften Zügen tiefer Melancholie. Der stille, stumme Pierrot figurierte die Einsamkeit des ewig

110 Vgl. dazu A. G. Lehmann: Pierrot and Fin de siècle. In: *Romantic Mythologies*. Hg. v. Ian Fletscher. London 1967, S. 209-223; sowie Claudia Girardi: Pierrot-Dichtungen im deutschen Sprachraum um 1900. In: *Literaturvermittlung um 1900. Fallstudien zu Wegen ins deutschsprachige kulturelle System*. Hg. v. Florian Krobb u. Sabine Strümper-Krobb. Amsterdam, New York 2001, S. 93-111.

sehnsüchtigen Träumers und die resignative Trauer des immerwährenden Verlierers, der zugleich aber die Macht besaß, das enttäuschende Leben und die scheiternde Liebe in ein ästhetisches Spiel zu verwandeln und den Zauber der Poesie zu schenken. So wurde der Pierrot geradezu „zum Sinnbild aller Poesie, zum lebendigen vielgestaltigen Symbol der Sehnsucht in allen ihren Verkörperungen“, wie Karl von Levetzow 1905 in der Schaubühne konstatierte.¹¹¹ Levetzow selber hatte schon 1902 die ‚tragische Pantomime‘ Pierrots Leben, Leiden und Himmelfahrt sowie das pantomimische Stück Die beiden Pierrots, das bereits im September 1901 in Ernst von Wolzogens Überbrettel aufgeführt worden war¹¹², publiziert – auf diese beiden Werke wird später noch ausführlicher zurückzukommen sein.

Ebenfalls in der Schaubühne machte Paul Landau 1910 in einem Essay über Pantomime und Pierrot darauf aufmerksam, dass „die Gestalt des Pierrot heute zur eigentlichen Verkörperung der Pantomime aufgewachsen“ sei; „ihre höchste künstlerische Vollendung“ habe diese Figur „durch die Pantomime erfahren“.¹¹³ Wichtig ist hierbei Landaus Hinweis, dass der berühmte pantomimische Pierrot Jean Gaspard Debureau (dem Marcel Carné ein Jahrhundert später mit seinem Film Die Kinder des Olymp, 1945, ein wundervolles cineastisches Denkmal setzte) zuerst in der 1823 im Pariser Théâtre des Funambules aufgeführten Pantomime Pierrot somnambule als „mondsüchtiger Hanswurst“, „voll grotesken Humors und heimlicher Trauer“, aufgetreten sei¹¹⁴, wie er denn überhaupt sein „höchstes Talent“ entfaltet habe, „indem er der burlesken äußerlichen Tragik eine tief innerliche Seelenstimmung gegenüberstellte“.¹¹⁵

Wie bereits erwähnt, entwickelte sich in Frankreich seit dem frühen 18. Jahrhundert mit der Comédie italienne bzw. dem Théâtre italien eine eigene Variante der Commedia dell'arte, in deren Rahmen sich auch die Pantomime weiter etablieren konnte. Jean Gaspard Deboraus überaus erfolgreiche Auftritte im frühen 19. Jahrhundert¹¹⁶, die von seinem Sohn

111 Levetzow: Zur Renaissance der Pantomime [Anm. 84], T. 1, S. 130.

112 Vgl. Hermann Bahr: Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903. Berlin 1903, S. 161-163.

113 Paul Landau: Pantomime und Pierrot. In: Die Schaubühne, Jg. 6, Nr. 48, 1.12. 1910, S. 1240-1248, hier S. 1240.

114 Ebd., S. 1245.

115 Ebd., S. 1246.

116 Vgl. dazu Jules Janin: Debureau. Erzählung über das Drei-Groschen-Theater um die Geschichte des Französischen Theaters fortzusetzen (1832). Übersetzt u. hg. v. Antje Ruge u. Lydia Billiet. Berlin 1977; Janina Hera: Der verzauberte Palast [Anm. 23], S. 154ff.

Charles und von Paul Legrand später fortgesetzt wurden¹¹⁷, ließen die melancholische Pierrot-Figur, statt des gerissenen Spaßvogels Arlecchino, immer stärker in den Mittelpunkt der Pantomimen rücken.¹¹⁸ Diese durch Deburau bewirkte steigende Popularität des Pierrot fand ihren Niederschlag auch in den Dichtungen fortschrittlicher französischer Autoren wie Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Théophile Gautier, Jules Laforgue oder Jean Richepin. Auch der 1884 veröffentlichte Lyrikzyklus *Pierrot lunaire* des Belgiers Albert Giraud ist hier zu nennen; das Werk erschien 1893 in der deutschen Übertragung von Otto Erich Hartleben, die von Arnold Schönberg 1912 vertont wurde.



Jean Gaspard Deburau



Charles Deburau

117 Zu den Nachfolgern Deburaus in Frankreich vgl. Hera: *Der verzauberte Palast* [Anm. 23], S. 201-219.

118 Vgl. zur historischen Entwicklung des Pierrot: Oscar Geller: *Pantomime. In: Bühne und Welt*, Jg. 9, 2. Halbjahr, 1908/09, S. 683-688; Robert F. Storey: *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton 1978; Thomas Kellein: *Pierrot – Melancholie und Maske*. München 1995 (der Pierrot in der bildenden Kunst).

Durch den französischen Ästhetizismus, dessen Maxime des l'art pour l'art ein neues, antinaturalistisches Kunstverständnis manifestierte, wurde auch unter den deutschsprachigen Dichtern des Fin de siècle ein neues Interesse an der Pantomime und ihrem Protagonisten, dem Pierrot, geweckt. Rainer Hank hat in diesem Zusammenhang auf die besondere Rolle Théophile Gautiers hingewiesen, dessen Versstück *Pierrot* posthume im Dezember 1847 uraufgeführt wurde und der in theoretischen Schriften die ästhetische Bedeutung der Pantomime definierte.¹¹⁹ Gautiers Verständnis der pantomimischen Kunst als „disposition d'âme“, mit ihrer „Abfolge reiner Bilder“¹²⁰, stellt unschwer einen Bezug her zu den Dichtern des ‚Jungen Wien‘ und zu der von ihnen postulierten ‚Seelenkunst‘, die der naturalistischen Ästhetik und dem künstlerischen Prinzip einer mimetischen Abbildung der Realität den Kampf ansagte.¹²¹

Der Pierrot konnte sich deshalb zu einer – sowohl beim Publikum als auch bei den Künstlern (Dichtern, Malern, Musikern) – 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. So verwundert es auch nicht, dass die modernen, zeitgenössischen Pierrots etwa in den Pantomimen Arthur Schnitzlers und Richard Beer-Hofmanns, wo sie in „eleganter Sommeranzug“¹²² oder als alternder, berühmter Wissenschaftler¹²³ auftreten, mit aktuell diskutierten psychischen und psychologischen Phänomenen in Beziehung gesetzt werden, beispielsweise mit dem Wesen einer Persönlichkeitsspaltung, mit halluzinatorischen Erscheinungen oder mit der Hypnose. Exemplifiziert werden diese Phänomene im Rahmen des von der *Commedia dell'arte* bekannten, nun aber modernisierten, psychologisierten Handlungsmus-

119 Vgl. Rainer Hank: *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns*. Frankfurt/M., Bern, New York 1984, S. 238f.; überdies von Brincken: *Tours de force* [Anm. 40], S. 117-122.

120 Hank: *Mortifikation und Beschwörung* [Anm. 119], S. 238.

121 Zur pantomimischen Kunst im Frankreich des 19. Jahrhunderts vgl. umfassend von Brincken: *Tours de force* [Anm. 40].

122 Arthur Schnitzler: *Die Verwandlungen des Pierrot*. In: Schnitzler: *Die Dramatischen Werke*, Bd. 1. Frankfurt/M. 1962, S. 106f.

123 Richard Beer-Hofmann: *Pierrot Hypnotiseur*. In: Beer-Hofmann: *Schlaflied für Mirjam. Lyrik, Prosa, Pantomime und andere verstreute Texte*. Hg. v. Michael Matthias Schardt. Oldenburg 1998, S. 61-115.

ters einer amourösen Dreiecksgeschichte, die bei den modernen Autoren zumeist tragisch endet. Als Antagonist Pierrots erscheint hier vor allem Arlecchino, den Pierrot in der Geschichte der Commedia dell'arte zwar aus dem Zentrum des Bühnengeschehens verdrängen konnte, dem er jedoch in den Handlungen der pantomimischen Stücke um 1900 permanent unterliegt. Arlecchino, bereits äußerlich mit seiner bunten Kleidung als deutliche Kontrastfigur Pierrots auftretend, ist durch seine perfiden Charakterzüge besonders im Liebeswerben um die sinnlich-verlockende Colombine bzw. Pierrette erfolgreich. Selbstbewusst, herrisch, lautstark, rücksichtslos und brutal, verkörpert er als Gegenspieler des introvertierten Träumers und stillen Melancholikers Pierrot das Bild eines triebgeleiteten Machismo. In Konfrontation mit einer weiblichen Dämonisierung, in der sich die Machtgewinnung einer ‚neuen‘, selbstbewussten Frau um 1900 als Projektion männlicher Ängste manifestierte und die in Wedekinds Figur der Lulu eine repräsentative, zum Typus des ‚Vamp‘ oder der ‚Femme fatale‘ modellierte Gestalt fand, wurde zugleich ein theatralischer Rahmen geschaffen für den die patriarchale Welt beunruhigenden und bedrohenden ‚Kampf der Geschlechter‘.

Die aktionsreichen Liebesdramen werden pantomimisch gestaltet als ein Spiel körperlicher Regungen und Bewegungen, welche tiefe Seelenkonflikte zum Ausdruck bringen, die triebhaft-sinnliche Natur des Menschen offenbaren und die Akteure wie Puppen erscheinen lassen. Besonders die hypnotische Verwandlung des Menschen (dazu gehören auch Personenbegegnungen, in denen die Figuren sich plötzlich seltsam magisch vom anderen gebannt fühlen und ihm willenlos verfallen) in eine Marionette erklärt ganz augenfällig die enge Beziehung dieses literarisierten Themas zu pantomimischen Darstellungsformen. Wie an den Fäden geführte sprachlose Puppen treten die pantomimischen Figuren oftmals in Erscheinung, wobei die Frage nach den Lenkern ihrer Aktionen, ihrer Bewegungen und Gebärden, sowohl zum Künstler (dem ‚Figurenschöpfer‘) als auch zu metaphysischen und psychischen Bereichen weist. Schon Heinrich von Kleist hat bekanntlich in seiner berühmten Betrachtung *Über das Marionettentheater* (1810) die rätselhafte Relation zwischen dem „Mechanismus“ der Puppen und dem „Innern der Figur“, zwischen „Maschinist“ und „Tänzer“, zwischen „Gliedermann“ und „Gott“ erörtert: in einem Dialog zwischen dem Ich und einem Herrn C., einem „ersten Tänzer der Oper“, der sein Interesse am Marionettentheater be-

zeichnenderweise u.a. damit begründet, „daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen“ mache.¹²⁴

Theoretische Überlegungen zur pantomimischen Kunst haben sich mit der Frage nach dem Ursprung und dem Mechanismus von Bewegungen und Gebärden immer wieder beschäftigt und gerade in der Sprachabkehr die Möglichkeit erkannt, physisch-psychische Vorgänge in direkterer, vom sprachlichen Bewusstsein nicht zensierter Weise beobachten zu können.

Der englische Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig (1872-1966), dessen theaterreformerische Ideen u.a. auch bei Hugo von Hofmannsthal auf großes Interesse stießen¹²⁵, proklamierte in einem 1908 publizierten Essay die ‚Über-Marionette‘ als das Ideal einer neuen Schauspielkunst, die sich von dem ‚unkünstlerischen‘ Primat einer Naturnachahmung befreien müsse und eine eigene, antinaturalistische Welt zu schaffen habe, die von imaginärer Schönheit beseelt und von ‚symbolischer Gebärdensprache‘ ausgedrückt werde. Unverkennbar griff Craig hier die Postulate der ästhetizistischen Kunstautonomie auf. Die Über-Marionette als ‚Kunstfigur‘ und ‚symbolisches Geschöpf‘ trage den Abglanz verlorener Göttlichkeit:

124 Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M. 1990, S. 555-563, hier S. 556. In Kleists Dramen sind interessanterweise öfter pantomimische Elemente zu finden. 1811 führte Henriette Hendel-Schütz sogar eine Pantomime von Kleists Tragödie *Penthesilea* auf; vgl. dazu Hermann F. Weiss: Heinrich von Kleists „Penthesilea“ als Pantomime der Henriette Hendel-Schütz in den Jahren 1811 und 1814. In: *Wirkendes Wort*, Jg. 44, 1994, Nr. 2, S. 207-220.

125 Vgl. z.B. Hofmannsthals [Vorrede für das Werk E. Gordon Craigs] von 1906, die mit der Feststellung einsetzt: „Die theatralischen Künste sind auseinandergefallen und vereinigen sich nur mehr in merkwürdigen seltenen Individuen, die am seltensten uns Deutschen angehören. Nach dem sinnlichen Reiz wahrhaftigen Tanzes, wie nach dem pathetischen, ruft ein sehnlisches Verlangen und bleibt ungestillt. Wir bewunderten auf der Variété-Bühne Künstler, deren leibliches *imprévu*, deren mimische Gewalt einem aristophanischen Stück das schönste Leben eingehaucht hätten, während sie sich hier an platten und kurzatmigen Erfindungen in einer gemeinen Umgebung verschwendeten. Uns an Aufzügen zu erfreuen, wird uns weder auf der Straße noch im Theater zuteil.“ (In: Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I* [Anm. 56], S. 494f., hier S. 494). – Vgl. dazu auch Oswald von Nostitz: Hugo von Hofmannsthal und Edward Gordon Craig. Zu einem unbekanntem Hofmannsthal-Text. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1975, S. 409-430.

Die über-marionette wird nicht mit dem leben wetteifern, sie wird über das leben hinausgehen. Ihr vorbild wird nicht der mensch aus fleisch und blut, sondern der körper in trance sein; sie wird sich in eine schönheit hüllen, die dem tode ähnlich ist, und doch lebendigen geist ausstrahlen.¹²⁶

Derartige Überlegungen korrespondierten durchaus mit dem um 1900 neu erwachten Interesse an der Pantomime.¹²⁷ Die pantomimischen Bühnenakteure sind wie die ‚Über-Marionette‘ stilisierte und – in Anlehnung an die Commedia dell’arte – typisierte Kunstfiguren, die allein durch den Verzicht auf Sprache mit bildkräftiger Gestik und Mimik, mit symbolreichen Gebärden über eine naturalistisch gezeichnete Realität hinausgehen und seelische Projektionen entwickeln, die konstituiert werden von den visuellen Möglichkeiten des Außersprachlichen und Imaginären. Auf der Grundlage pantomimischer Regietexte werden die Figuren wie Marionetten mit Handlungsdirektiven über die Bühne geführt, um so ein Schau-Spiel sinnlicher Körperkunst zu inszenieren. Dabei erfüllt sich nicht nur, im Sinne Craigs, die Intention einer mit dem naturalistischen Prinzip einer Wirklichkeitsreproduktion brechenden Ästhetisierung des Lebens, in Form einer künstlerischen Befreiung und Nobilitierung der vom Naturalismus demonstrierten deterministischen Existenz, sondern auch das Bestreben nach einer Vitalisierung der Kunst durch die Fokussierung des emotionalen und affektiven, triebhaft-sinnlichen Menschen.

So stellte der russische Regisseur Wsewolod Meyerhold (1874-1940), der wie Craig und Reinhardt eine Reformierung des Theaters u.a. durch die Orientierung an nonverbalen Ausdrucksformen intendierte, 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 stum-

126 Edward Gordon Craig: Der schauspieler und die über-marionette (1908). In: Craig: Über die kunst des theaters. Berlin 1969, S. 51-73, hier S. 67.

127 Vgl. dazu Hans-Peter Bayerdörfer: Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters. In: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hg. v. Viktor Žmegač. Königstein/Ts. 1981, S. 191-216. – Sowie Hermann Bahr: Marionetten. In: Bahr: Wiener Theater (1892-1898). Berlin 1899, S. 440-448.

men 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.¹²⁸

Im Folgenden sollen wichtige literarische Pantomimen, die Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden sind, ausführlicher vorgestellt und analysiert werden. Insgesamt ist hierbei zu konstatieren, dass diese Werke, obwohl von namhaften Autoren verfasst, bislang nur wenig Beachtung gefunden haben¹²⁹, und umfassende Untersuchungen also ein Desiderat darstellen.

b) Hermann Bahr: *Die Pantomime vom braven Manne*

Seinen – bereits behandelten – Essay über die Pantomime schloss Hermann Bahr mit der Hoffnung, dass die Popularität dieser Kunstform in Frankreich auch auf deutschsprachigen Bühnen erreicht werde; „wie wäre es“, so fragte Bahr,

wenn wir einstweilen dem Beispiele der Pariser versuchsweise folgten und auch einmal unser Glück mit der Pantomime probierten? Ich denke sie mir von Liliencron geträumt, von dem genialen Hugo Wolf vertont, und Böcklin müßte ihre Bilder stellen – und nach sechs Wochen, ich wette, wären die drei ganz phantastisch riesige Millionäre, auf goldenen Stelzen der schauenden Bewunderung entrückt und von eifelgetürmtem Ruhme unter die seligen Engel entführt.¹³⁰

Schon kurz nach dieser erklärten Wunschvorstellung verfasste Bahr 1892 selber eine Pantomime und versuchte damit einen Beitrag zu leisten zum erhofften Erfolg und zur Etablierung dieser Kunstgattung in der deutschsprachigen Kultur. Bemerkenswert ist sicherlich Bahrs Auffassung der

128 Wsewolod E. Meyerhold: *Balagan* (1912). In: Meyerhold: *Schriften*, Bd. 1 (1891-1917). Berlin 1979, S. 196-220, hier S. 202.

129 Als Ausnahmen sind hier freilich Stücke Hofmannsthals und Beer-Hofmanns *Pierrot Hypnotiseur* zu nennen; vgl. das Verzeichnis der Forschungsliteratur in dieser Arbeit, S. 519ff.

130 Bahr: *Pantomime* [Anm. 38], S. 49.

Pantomime als ein ‚Gesamtkunstwerk‘, das Dichtung, Musik und bildende Kunst miteinander vereint. Hervorzuheben ist ebenso, dass der Dichter der zu erwartenden Pantomime – für den Bahr Detlev von Liliencron als bedeutenden modernen Autor auserwählt¹³¹ – das Werk zu ‚erträumen‘ habe. Dies korrespondiert wiederum mit dem Verständnis der Pantomime als ‚Seelenkunstwerk‘ und mit Bahrs Beobachtung, dass sie das Phantastische auf die Bühne bringe, wodurch sie gegen die „Alleinherrschaft des Naturalismus“ opponiere und so bei einem breiten Publikum die „Begierde nach dem Wahne, nach dem Traume, nach der Trunkenheit“ „allein heute“ befriedige.¹³²

Seine 1893 publizierte Pantomime vom braven Manne¹³³ beurteilte Bahr rückblickend allerdings, offenbar gemessen an seinem zuvor formulierten ästhetischen Anspruch, als ein misslungenes Werk. In einem Brief an Arthur Schnitzler vom 27. Oktober 1901 schrieb er darüber: „Die Pantomime finde ich sehr, sehr schlecht; ich habe sie nur abgedruckt, um den Berlinern mitzuteilen, dass ich schon 1892 ein[e] ‚pleine naturalisme‘ Pantomime gemacht habe (wie übrigens du und Hugo und Richard auch).“¹³⁴

Bahrs negative Beurteilung seiner Pantomime resultierte offensichtlich aus dem Bewusstsein, mit diesem Werk letztlich ein sehr konventionelles und traditionelles Stück verfasst zu haben, das die pantomimische ‚Heimat des Phantastischen‘¹³⁵ nur kulissenhaft streift und allzu sehr einer (naturalistischen) Zeichnung des äußeren Geschehens verhaftet bleibt. Vergleicht man dieses Werk mit den Pantomimen der im Brief genannten Dichterfreunde Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Schnitzler – die

131 Bahr veröffentlichte später, 1904, im Band Oesterreichische Dichter. Zum 60. Geburtstage Detlev von Liliencrons seine Pantomime Das schöne Mädchen.

132 Bahr: Pantomime [Anm. 38], S. 48f.

133 In: Das Magazin für Litteratur (Berlin), Jg. 62, 1893, Nr. 6, S. 93-95.

134 Zitiert nach Donald G. Daviau: Hugo von Hofmannsthal's Pantomime: Der Schüler. Experiment in Form – Exercise in Nihilism. In: Modern Austrian Literature, Vol. 1, Nr. 1, Spring 1968, S. 4-30, hier S. 25, Anm. 3. Bahr nimmt in diesem Brief Bezug auf die pantomimischen Werke der ‚Jung Wiener‘ Freunde Hugo von Hofmannsthal (Der Schüler, 1901), Richard Beer-Hofmann (Pierrot Hypnotiseur, 1892) und Arthur Schnitzler (Bahr dürfte sich hier auf die pantomimische Urfassung von Der Schleier der Pierrette bezogen haben, die Schnitzler bereits im November 1892 den Freunden des ‚Jungen Wien‘ vorgetragen hatte; vgl. Schnitzlers Tagebucheintrag vom 15.11.1892, in: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879-1892. Hg. v. Werner Welzig u.a. Wien 1987, S. 393).

135 Vgl. Bahr: Pantomime [Anm. 38], S. 47.

später ausführlich zu analysieren sein werden –, so wird die kritische Selbsteinschätzung Bahrs verständlich. Die Handlung, obgleich den Anspruch existentieller Dramatik tragend, ist recht schlicht; die auftretenden Figuren erscheinen in der Orientierung an traditionellen Vorbildern der Commedia dell'arte schematisch und klischeehaft, ohne die inneren Konflikte, die psychischen Tiefen – mit psychologischem Blick des Autors – in komplexen ästhetischen Bildern, die weite Freiräume der rezeptiven Imagination öffnen, zur Darstellung zu bringen.

Pantolon ist von seiner Geliebten Colombine verlassen worden. Für seine Liebe hat er all sein Geld geopfert. Nun besitzt er nur noch „leere Taschen“ (134)¹³⁶ und ein gebrochenes Herz. Nachdem er Colombine am Frühlingsabend in Begleitung seines erfolgreichen, verhassten Nebenbuhlers Arlequin beobachtet hat, beschließt er, völlig verzweifelt, sich umzubringen; er erhängt sich an einer Laterne. Da erscheint Pierrot, der den Erhängten entdeckt, ihn losschneidet und ins Leben zurückbringt. Statt des erwarteten Dankes des Geretteten erntet Pierrot von Pantolon jedoch nur Beschimpfungen und einen Schlag ins Gesicht. Auch Arlequin und Colombine danken Pierrot keineswegs für seine gute Tat, sondern verprügeln ihn und liefern ihn der Polizei, unter Führung Scaramouches, aus: Der gute Mensch, der „brave Mann“, wird so am Ende als Bösewicht und Verbrecher bestraft.

Trotz der genannten ästhetischen (Selbst-)Kritik lassen sich dem Stück aber durchaus auch positive Aspekte abgewinnen, die vor allem auf die thematische Intention des Autors zu beziehen sind. Pantomimisch zeigt Bahr eine verkehrte Welt, in der das Gute nicht belohnt, sondern geächtet wird, in der alles nur Schein und Betrug ist und die Moral pervertiert wird. In der Zeit des *Fin de siècle*, der *Décadence* und der ‚Umwertung aller Werte‘ nach ‚Gottes Tod‘ (Friedrich Nietzsche) gewann die moralische Frage in einer immer unmoralischer sich darstellenden Welt eine große Aktualität, von der auch die Literatur tief geprägt wurde. So war die ‚Doppelmoral‘ der bürgerlichen Gesellschaft – was sich besonders auf erotische und sexuelle Bereiche bezog – ein zentrales Thema in den Werken der Autoren um 1900.

136 Zitiert wird hier wie im Folgenden nach: Hermann Bahr: Die Pantomime vom braven Manne. In: Bahr: *Wirkung in die Ferne und Anderes*. Wien 1902, S. 129-141 (die Zitate werden im Text – dies gilt auch für die anderen untersuchten pantomimischen Stücke – lediglich mit der in Klammern gesetzten Seitenzahl nachgewiesen); zuvor, 1893, veröffentlicht in: *Das Magazin für Literatur* [Anm. 133]; ebenfalls in: *Variété*. Ein Buch der Autoren des Wiener Verlages. Wien 1902, S. 26-33.

Die brüchigen, widersprüchlichen Charaktere in Bahrs Pantomime werden bereits in der einleitenden Vorstellung der „Motive“ verdeutlicht. Diese „Motive“ verstehen sich als Musikstücke, durch die die sprachlosen Figuren jeweils charakterisiert werden und die somit beim Publikum einen akustischen Wiedererkennungseffekt erzielen.

Generell ist zu konstatieren, dass der Einsatz von Musik in pantomimischen Stücken sehr beliebt war (und ist). Schon die Pantomimen der Antike bezeugen dies und offenbaren darin die bereits erwähnte enge Beziehung der Pantomime zum Tanz. Musik, als ‚Seelentöne‘, die auf die verbale Sprache verzichten können, vermag den Hörer unmittelbar anzu-rühren und seine Gefühle zu aktivieren, also sein Inneres zu öffnen. Diese direkte emotionale, sinnliche Wirkung der Musik entspricht erkennbar dem Wesen und der Intention der Pantomime. Deren optische Ausdrucks-kunst findet in der Musik eine akustische Illustration. Die Musik intensi-viert die körperliche Darstellung, fundamentiert die Rhythmik der Bewe-gungen. Friedrich Nietzsche hat die Musik als Kunst des Dionysischen (des Rausches) verstanden, die ihre Polarität in der bildlichen Kunst des Apollinischen (des Traumes) findet. Der apollinische Künstler gestalte mit bildnerischen Mitteln den „schöne[n] Schein der Traumwelten“¹³⁷, der „inneren Phantasie-Welt“¹³⁸, wohingegen der dionysische Künstler sich „unter den Schauern des Rausches“ als Naturwesen erfahre und darstelle, nun „nicht mehr Künstler“ sei, sondern „Kunstwerk“ werde.¹³⁹ Der hier manifestierte künstlerische Antagonismus von apollinischer Bildlichkeit und Plastizität und dionysischer Musik findet in der Pantomime (die in der Antike signifikanterweise u.a. bei Dionysosfeiern aufgeführt wurde) zu einer Synthese, indem der rauschhafte, affektive Mensch visualisiert, in bewegte, pantomimische Körperbilder gesetzt wird.

Im Unterschied zum Tanz bleibt die Musik in der Pantomime aller-dings immer nur „Beiwerk“, wie Karl Günter Simon bemerkt: „[D]er Rhythmus der Bewegung kommt aus dem Körper selbst und wird vom Pantomimen gesteuert – im Tanz dagegen wird die Bewegung von der Musik geführt, der Tänzer richtet sich nach ihr.“¹⁴⁰ Friedrich Bermann

137 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Nietzsche: Kritische Studienausgabe, Bd. 1 [Anm. 83], S. 9-156, hier S. 26.

138 Ebd., S. 27.

139 Ebd., S. 30.

140 Simon: Pantomime [Anm. 14], S. 69. – Demgegenüber erklärte Victor Lehmann in seiner Betrachtung der Pantomimenmusik, dass die Pantomime „aus dem Geiste der Musik“ „erschaffen“ sei, „der sie Antrieb und Bewegung verdankt, und ohne deren Beistand sie einem Spiel zwischen Taubstum-

(1880-1919), der u.a. Karl Vollmoellers 1912 uraufgeführte Pantomime *Eine venezianische Nacht* vertonte, hat die besondere Aufgabe und Funktion der Musik im pantomimischen Spiel herausgestellt und dabei konstatiert:

Die Pantomime ist [...] nicht nur das Drama des fehlenden Wortes, sondern auch das der vorhandenen Geste. Die menschliche Gebärde ist ihre Quelle und ihr Lebenselement, und ihr muß die Musik mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln helfen und sich anschmiegen. Sie muß ihren Rhythmus auffangen, unterstreichen, präzisieren, verdeutlichen. Mehr noch, von der Musik empfängt die Gebärde Rhythmus, Takt, Genauigkeit, Pause und Klarheit. So wird die Musik ein genauer, lebendiger Kommentar zu den Dingen auf der Bühne und spiegelt gleichzeitig das ganze dramatische Leben der Bühnenvorgänge in einheitlicher Geschlossenheit wider.

Das also scheint mir das Wichtigste zu sein, was Pantomimenmusik von jeder anderen dramatischen Musik unterscheidet: daß sie ihr Wesentliches aus dem Rhythmus des menschlichen Körpers, der menschlichen Gebärde, aus dem mimischen Ausdruck menschlicher Affekte und Leidenschaften schöpft.¹⁴¹

Hermann Bahr weist seinen pantomimischen Akteuren, die dem Typenpersonal der *Commedia dell'arte* bzw. der *Comédie italienne* entnommen sind, präzise musikalische Charaktereigenschaften zu.¹⁴² Das Musikmotiv der *Colombine*, „von der treuen Liebe“, definiert er als einen

men gliche“: „Die Musik ist es, die dem Darsteller der Pantomime den Weg weist, Tempo und Dynamik seines Spiels bestimmt, Steigerungen und Senkungen gebietet und Einschnitte kennzeichnet. Plastik ist deshalb ihr Haupterfordernis. Was sie ausdrücken will, muß sich dem Schauspieler in Aktion umsetzen, und diese wieder verwandelt sich im Zuschauer zurück zur inneren Vision des Geschauten und Gehörten. So strömt die Pantomimenmusik eine Wechselwirkung aus, und sie wird in zwifacher Weise fruchtbar: im Akteur erzeugt sie die bildliche Vorstellung, und im Hörer die entsinnlichte Abstraktion.“ (Victor Lehmann: *Pantomimenmusik*. In: *Die Pantomime*. Hg. v. der Internationalen Pantomimen-Gesellschaft. Berlin o.J., unpag.)

141 Friedrich Bermann: *Pantomimenmusik*. In: *Blätter des Deutschen Theaters*, Jg. 1, 1911/12, Nr. 15, 19.3.1912, S. 237.

142 Die Pantomime vom braven Manne wurde so auch 1918 von dem Komponisten Arthur Johannes Scholz (1883-1945) vertont; vgl. dazu den Tagebucheintrag Arthur Schnitzlers vom 22. August 1918, wo Schnitzler davon berichtet, dass Scholz ihm Bahrs Pantomime vorgespielt habe: „z.Th. witzig – aber etwas trocken.“ In: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1917-1919*. Hg. v. Werner Welzig u.a. Wien 1985, S. 173.

heitere[n], herzliche[n], schlichte[n] Walzer, etwa im Geiste der Lanner-schen, wenn er unbegleitet und rein erscheint; aber gerne precios, 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, lührend und fromm, daß man sich immer noch einmal betrügen läßt. (129f.)

Die personifizierte Liebestreue Colombines, ihre aufrichtigen, ‚reinen‘ und ‚frommen‘ Gefühle, werden bereits in dieser präludierenden musikalischen Präsentation entlarvt, indem die Neigung der Protagonistin zu ‚eitlen‘ Äußerlichkeiten und zum verführerischen ‚koketten‘ Spiel herausgestellt wird. ‚Vertrauensverlust‘ und ‚Betrug‘ sind die Folge dieses zwiespältigen Charakters und verweisen bereits auf das Unglück Pantalons.

Dessen musikalisches „Motiv“, „von der leeren Tasche“, wird beschrieben als „[d]erb, im Tone des Volkes, wie irgendein Lied vagierender Burschen“: „Neben der Colombine ist es das Platte, Bürgerliche, Gemeine.“ (130) Während die Geliebte also dem schönen Schein des Lebens frönt und für ‚preziöse‘ Genüsse überaus empfänglich ist, repräsentiert Pantalon, dessen Vorbild aus der Commedia dell’arte von Bahr erkennbar modifiziert worden ist, die rauhe, unfeine, ‚gemeine‘ Seite des einfachen Volkes und findet sich zwischen Vagabund und Bürger wieder. Seine prononcierte Mittellosigkeit indiziert, dass materielle Aspekte und finanzielle Faktoren immer massiver in die Gefühlswelten einer kapitalistischen Gesellschaft eindringen und Dominanz auf die Liebe ausüben, diese damit zunehmend veräußern.

Das musikalische „Motiv“ von Pantalons Nebenbuhler Arlequin erklingt wie ein „Ruf“: „Ein paar jähe, freche Töne, unverschämt hinauf, wie eine Trompete von Hoffahrt und von Dünkel. Grell und brutal, wie rother Mohn.“ (130) Hier greift Bahr den von der Commedia dell’arte bekannten Charaktertypus des Arlequino auf, der traditionsgemäß die Rolle des witzig-frechen Spaßmachers und des z.T. auch recht perfiden Fädenziehers in den zur Schau gestellten Lebens- und Liebesverwicklungen spielt. Die ‚unverschämten‘, ‚grellen‘ und ‚brutalen‘ Züge von Bahrs Arlequin, die in der poetischen Metaphorik des ‚roten Mohns‘ visualisiert werden, verdeutlichen, dass diese Figur ihre Ziele rücksichtslos zu verfolgen trachtet. In seinem rabiater-rigorosen Auftreten zeigt sich Arlequin aber nicht nur als Kontrastfigur zu dem ihm unterlegenen Pantalon, sondern auch als Gegenpart zum eigentlichen Protagonisten des Stücks, zur Titelfigur: Pierrot, dem „guten Kerl“ und „braven Manne“ der Pantomime. „Dumpf, mühsam und beladen“ ertönt dessen „Motiv“, „wunschlos, ergeben, ohne Trost und Hoffnung, grau und fragend. Es klingt wie der

müde, geduldige Trott von spanischen Eseln.“ (130) Dem exzentrischen und impertinenten Wesen Arlequins steht der resignative und leidtragende Charakter Pierrots gegenüber – auch hier rekurriert Bahr auf den traditionellen Typus der Pierrot-Figur, des ewigen Verlierers und Melancholikers. Bahrs Pierrot ist als ‚guter Mensch‘ mit negativen, dem Spott preisgegebenen Attributen ausgestattet, die im Esel-Vergleich kulminieren.

Das musikalische „Motiv“ von Scaramouche und seinen Wachpolizisten wird schließlich als ein „langsamer, holpriger, altväterisch gravitätischer Marsch“ angestimmt, „landstürmisch und invalide“: „Im Tone des ‚Immer langsam voran‘.“ (130) Auch die Repräsentanten der Staatsgewalt geben also ein sehr widersprüchliches, komisch wirkendes Bild ab. Ihr stolzer und ehrenvoll-gewichtiger Marsch entpuppt sich als ‚langsam‘ und ‚holprig‘, ihr ‚landstürmischer‘ Elan versucht über eine ‚invalide‘ Gebrechlichkeit hinwegzutäuschen.

Diese verschiedenen, die auftretenden stummen Figuren musikalisch beschreibenden „Motive“ sind in einem „Vorspiel“ „erst für sich“, „dann an den anderen verglichen“ zu hören (130) und leiten über zur Vorstellung von Ort („eine heitere Promenade vor der Stadt“) und Zeit („Abend; Frühling“, 131) der Handlung.

Nach dem Aufmarsch Scaramouches und seiner Wachpolizisten, die sich bemühen, den Eindruck von Zucht und Ordnung zu erwecken, erscheint, als „schmerzliche Klage“, „von Zorn, Verzweiflung, Sehnsucht, betrogener Hoffnung und verrathener Liebe“ (132), Pantalón. Da er als pantomimische Figur auf die erklärende Sprache zu verzichten hat, konzentriert er den Ausdruck seiner Gedanken und Gefühle ganz auf seine Gebärden. Dementsprechend schreibt ihm Bahr – als Anweisung für den pantomimischen Schauspieler und zur plastischen Vorstellung des Zuschauers bzw. Lesers – detaillierte und präzise Bewegungsabläufe vor: „Er hält, zögert, versinkt in sich, schüttelt sich rathlos und wandert wieder, ohne Trost.“ (133) Die äußeren Bewegungen korrespondieren mit den Reflexionen und Empfindungen Pantalons, die Bahr textualisiert:

Vor der Linde vorne links ergrimmt er, hadert wild, wüthet, 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. (ebd.)

Die sprachlose, nur durch die musikalischen „Motive“ akustisch und durch die Körperbewegungen, durch Gestik und Mimik optisch wahrzunehmende Szene wird jäh von dem Auftritt Arlequins und Colombines unterbrochen, der in Pantalon eine „ohnmächtige Wuth“ auslöst: „Er tobt und windet sich und ballt die Fäuste“ (134), artikuliert also pantomimisch gewissermaßen einen ‚stummen Schrei‘, und versteckt sich dann hinter ein Gebüsch, von wo aus er das Paar schmerz erfüllt und hassvoll beobachtet. Die nonverbale Kommunikation zwischen Arlequin, „bunt und üppig gekleidet, mit eitlen, prahlerischen Gesten, ein rechter Geck und Fanfaron“ (134), und Colombine, „sehr schlank, sehr schmal, sehr zart, spitze, herbe, kindlich dürrtige Formen unter dem weiten, faltigen Gewande“ (ebd.), akzentuiert ein spannungsreiches Wechselspiel der Emotionen zwischen leidenschaftlicher Begierde, die auch vor der Gewalt nicht zurückschreckt, und verschämter Abwehr, die mit der Hingabe (oder Aufgabe) endet:

Arlequin leidenschaftlich, eindringlich und pathetisch, Colombine spröde und geziert. Er declamiert 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 bittet und fleht und drängt. Sie betheuert 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 nichts thun; es wird gar nichts geschehen; sie soll bloß vernünftig sein. Und er wiederholt seine heftige, unverwindliche, närrische Liebe, und wie herrlich sie es bei ihm haben soll, und ein Kerl wie er findet sich nicht alle Tage, und läßt die großen Thaler klimpern. Aber wie er wieder nach ihr greift, entwischt sie ihm wieder, und es ist lange ein munteres Spiel von Werben und Sträuben, von Haschen und Fliehen, von Begehren und Versagen, bis sie sich endlich ergibt. Sie küssen sich lange. (135)

Um die besondere Qualität der pantomimischen Gestaltung zu veranschaulichen, empfiehlt sich der Versuch, diese affektive, in hastiger, paraktischer Diktion verfasste Szene zu dialogisieren. Rasch wird man feststellen, dass dieses „muntere Spiel von Werben und Sträuben“ der Sprache überhaupt nicht bedarf – sie wäre überflüssig, könnte keinen Ausdrucksgewinn erzielen und würde in Colombines (möglicherweise nur vorgetäuschem) Zwiespalt wohl kaum eine Entscheidung herbeiführen. Das pantomimische ‚Klimpern‘ mit den ‚großen Talern‘, das ‚Greifen‘ und ‚Entwischen‘, „Haschen und Fliehen“ und schließlich der lange Kuss sprechen hier eine deutlichere Sprache; sie sind sinnlicher Ausdruck eines Liebeswerbens zweier Menschen – im Sinne der Commedia