

TEXT IN BEWEGUNG.
ZU PANTOMIME, TANZ UND FILM BEI HUGO VON HOFMANNSTHAL

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Neuere Philologien (10)
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Claas Junge
aus Groß-Gerau

Einreichungsjahr: 2006

2007

1. Gutachter: Prof. Dr. Andreas Thomasberger
2. Gutachter: PD Dr. Tanja Michalsky

Tag der Promotion: 19. Juli 2006

Inhalt

<i>Einleitung</i>	4
TEIL EINS: HOFMANNSTHALS SYSTEM DER KÜNSTE	10
Kapitel 1: Das Bild im Text: <i>Die Briefe des Zurückgekehrten</i>	13
Kapitel 2: Der Raum des Theaters	23
Hofmannsthal und die Theaterreform um 1900	23
„Das fließende Ich“ des Schauspielers	35
Kapitel 3: Einklang. Sprache und Musik	43
Zum Verhältnis von Wort und Ton – Hofmannsthal und Strauss	45
Programmatik und Selbstdeutung: Das Gespräch über <i>„Die Ägyptische Helena“</i>	48
Kapitel 4: Das choreographische Gedicht - Tanz und Pantomime	55
Standbild. Moderner Bühnentanz zwischen Mimesis und Selbstbezüglichkeit	58
<i>Über die Pantomime</i>	66
<i>Furcht. Gespräch zweier Tänzerinnen: Der Tanz als Metapher des Imaginären</i>	70
Kapitel 5: Traumfabrik. Film als Hypostasierung des Imaginären	77
TEIL ZWEI: SZENARIEN FÜR PANTOMIME, TANZ UND FILM	93
Kapitel 6: Der erinnernde Körper	93
Zeit der Erinnerung: <i>Der Triumph der Zeit</i>	93
Achilles tanzt und erinnert sich: <i>Achilles auf Skyros</i>	107
Kapitel 7: <i>Der Schüler:</i> Mimesis oder die Kunst der Täuschung	113
Kapitel 8: Marionetten und Puppen	122
Der Tanz am Seil: <i>Das fremde Mädchen</i> und die <i>Josephslegende</i>	122
Die Macht der Musik und der Tanz der Puppen: <i>Die grüne Flöte</i>	133
Kapitel 9: Zwischen Leib und Seele: <i>Amor und Psyche</i>	150
Kapitel 10: Mythos - Mysterium - Vision: Die Pantomimen für <i>Das Salzburger Große Welttheater</i>	162
Kapitel 11: Kino und Literatur - Szenarien für den Film	177
Attraktion und Schaulust: <i>Das fremde Mädchen</i> als Film	178
Der Roman im Film – der Film als Roman: <i>Daniel De Foe</i> und <i>Der Rosenkavalier</i>	184
<i>Schluss</i>	197
<i>Literaturverzeichnis</i>	200

Einleitung

„Wuchs dir die Sprache im Mund, so wuchs in die Hand dir die Kette: / Zieh nun das Weltall zu dir! Ziehe! Sonst wirst du geschleift.“ (D I, 189)¹ In diese zwei Verse fasste Hugo von Hofmannsthal 1898 die Einsicht in die Notwendigkeit, eine *Eigene Sprache* auszubilden und sich sprechend der Welt zu vergewissern. Jedes Sprechen aber ist erfahrungsgemäß ein Sprechen von etwas, das uns (im Sprechen) nicht (an)gehört, und wird begleitet von der Hoffnung, es sprechend in Besitz zu nehmen, es sich anzueignen. Jeder Sprechende macht - auch wenn er von sich selbst spricht - mithin die Erfahrung, dass das Angesprochene im Gesprochenen selbst abwesend ist und unverfügbar bleibt: Der Name einer Sache ist nicht die Sache selbst.² So wird jedes Sprechen zugleich zum An-Sprechen *der* Welt und *gegen* das Schweigen dieser Welt. Dieses Schweigen bildet die eigentliche Herausforderung des Sprechenden, denn: „Schweigen ist ein doppelter Nullpunkt der Sprache, aus dem das Sprechen stammt, in den das Sprechen mündet.“³

Mit der fundamentalen Defizienz des Sprechens und „Ambiguität des Schweigens“⁴ sieht sich auch Lord Chandos als erdichteter Autor von

¹ Zur Zitierweise: Da der Band *Ballete, Pantomimen, Filmszenarien* (Bd. XXVII, Hrsg. v. G. Bärbel Schmid) der kritischen Ausgabe sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthal bis zur Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht erschienen ist, zitiere ich in der Regel nach: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. v. Bernd Schoeller (GW X: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1879/80 (= Buchstaben-sigle [s. Literaturverzeichnis] mit röm. Band- und arab. Seitenzahl). Ferner: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch u.a. (= SW mit röm.- Band und arab. Seitenzahl). Die im Text angeführte Band- und Seitenzahl gilt stets für alle unmittelbar vorhergehenden Zitate, solange keine anderen Angaben gemacht werden.

² Oder in der zeichentheoretischen Variante: „Zeichen, die Objekte symbolisch repräsentieren, machen sie als abwesende präsent.“ In: Christiaan L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M. 1981, S.45.

³ Dietmar Kamper, Christoph Wulf: *Unterbrechung und Grenze. Einleitung*. In: Dies.: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Berlin 1992, S.1.

⁴ Christoph Wulf: *Präsenz des Schweigens*. In: Ders./Kamper: *Schweigen*, S.7-16, Zitat S.7.

Hofmannsthals berühmtem Text *Ein Brief* konfrontiert. Über die fingierte Herausgeberschaft des Briefes, der ursprünglich als private Mitteilung das Schweigen seines Verfassers gegenüber seinem einstigen literarischen Mentor Francis Bacon rechtfertigen sollte, wird nun quasi öffentlich eine Haltung zur Sprache artikuliert, die nicht eigentlich deren Verlust beklagt, sondern vielmehr rhetorisch das Bedürfnis äußert, sie wieder ins Schweigen der Welt einmünden zu lassen.⁵ Chandos formuliert seine Bedenken hinsichtlich der Fähigkeit der Sprache, das Individuum auszusprechen und die Welt kohärent darzustellen, dabei in einem äußerst kunstvollen und üppigen Sprachfluss, der das paradoxe Problem des Sprechenden dergestalt auch in der Form abbildet: die Frage nämlich, wie es möglich ist, in der Sprache über die Sprache zu reden.

Chandos berichtet jedoch auch von Zuständen, in welchen er die Dinge seiner Umgebung, die „stummen und manchmal unbelebten Kreaturen“ in einer Weise animierend wahrnimmt, dass sein „beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag.“ (EGB, 469) Die „stumme Wesenheit“ (EGB, 470) der Gegenstände erschließt ihm in dieser Wahrnehmung eine Erfahrungsqualität, die angeblich in der Sprache nicht adäquat vermittelbar ist und die er dennoch zu versprachlichen versucht: „Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündigt.“ (EGB, 467) In diesen Augenblicken wird ihm der Körper gleichsam zum „Erkenntnisorgan“⁶: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen.“ (EGB, 469) Vermag der Körper momentan einen Weltzugang herzustellen, so bleibt das grundsätzliche Problem der Vermittlung gleichwohl bestehen, denn auch „die stummen Dinge [...] sprechen“. Sie sprechen jedoch in einer Sprache, „von deren Worten“ dem fingierten Verfasser des Briefes „auch nicht eines bekannt ist“ (EGB, 472). Der sogenannte Chandos-Brief kann angesichts dieser Befunde zunächst als literarisches Dokument gelesen werden, das den Zusammenhang von

⁵ Vgl. Hart Nibbrig: Rhetorik des Schweigens, S.154ff.

⁶ Hart Nibbrig: Rhetorik des Schweigens, S.158.

Wahrnehmung, Körper und Sprache thematisiert sowie das vermittlungsbedürftige Verhältnis von Subjekt und sogenannter ‚Realität‘. Fluchtpunkt der Überlegungen des Textes ist das Mediale als Konstitutionsbedingung von Ich und Welt.

Schweigen als Ziel des Sprechenden und Schreibenden meint in diesem Zusammenhang demnach nicht das Ende von Kommunikation und Vermittlung. Das Sprechen, verstanden ganz allgemein als mediale Verknüpfung mit der Welt, erscheint unumgänglich. Aber im Zeichen der „Vervielfältigung und Ausdifferenzierung des Ästhetischen“⁷ und der Entwicklung neuer Medientechnologien wie dem Film um die Wende zum 20. Jahrhundert bieten sich Literaten wie Hofmannsthal, die in ihren Texten das Sprachproblem thematisieren, verheißungsvolle Aussichten auf neue oder zumindest erneuerte Vermittlungsweisen, die wortlos funktionieren und das Schweigen gewissermaßen zum Prinzip ihres Sprechens machen. Eines dieser vielsprechenden stummen Verfahren ist der Tanz, wie Gabriele Brandstetter hinsichtlich Paul Valéry's tanztheoretischer Schrift *L'Âme et la Danse* feststellte:

"Am Horizont und im Spannungsfeld von Sprachkrisen und Wucherungen der Diskurse scheint die wortlose Kunst des Tanzes nicht nur eine Alternative zur Legitimationsfrage der Autoren - "Wer spricht?" - zu bieten. Mehr noch lockt Terpsichore die Dichter mit deren vielleicht höchster und verschwiegenster Sehnsucht: dem Begehren nach beredtem Schweigen. Der sprechende Augenblick der Auslöschung aller Zeichen, das Verstummen im emphatischen Sinn findet Gestalt im Phantasma des Tanzes."⁸

Ähnliches ließe sich auch von bildender Kunst, Musik und nicht zuletzt von Film und Pantomime behaupten.⁹ Hofmannsthal selbst konstatiert in Folge eines

⁷ Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann: Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste. In: Freiburger Universitätsblätter, 112, Juni 1991, S.30.

⁸ Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1995, S.287.

⁹ „Auf der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert hat sich dieser Konflikt zwischen Sprache und Wirklichkeit noch einmal krisenhaft verschärft, aus der Erfahrung mit dem brüchig gewordenen System der Sprache erwächst die Hinwendung zu anderen, gleichsam „unvermittelten“ Ausdrucksformen wie denen des Körpers im Tanz, Pantomime und Theater, den Zeichenwelten der Musik und der bildenden Kunst.“ Brandstetter / Neumann: Dichtung als Vermittlung der Künste, S.30.

allgemeinen Überdrusses seiner Zeitgenossen an der Begriffssprache gelegentlich eine „verzweifelte Liebe zu allen Künsten [...], die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler“ (RA I, 479). Auch im (Sprech-)Theater des beginnenden Jahrhunderts vollzieht sich eine Wende zur Performanz der Aufführung, die ihren Schwerpunkt entsprechend nicht in der Inszenierung eines Dramentextes, sondern im körperlichen Vollzug der Schauspieler auf der Bühne sieht.¹⁰ Dennoch unterscheidet sich das Schweigen der verschiedenen Künste in seiner jeweiligen Weise, Zeichen zu produzieren, zu speichern oder zu tilgen, denn „Schweigen ist ein nicht eindeutiger Ausdruck, der immer wieder dazu auffordert, es der Unbestimmtheit zu entreißen.“¹¹ Der fragliche Wunsch der Literaten, ihr Sprechen in die wortlose Rede anderer Künste zu überführen, ist demnach gleichermaßen polyvalent wie klärungsbedürftig. Diese Unbestimmtheit liefert den Anlass für die vorliegende monographische Untersuchung der ästhetischen Phänomene Pantomime, Tanz und Film bei Hugo von Hofmannsthal. Es wurden damit jene ‚stummen‘ Künste gewählt, die sich dem Autor zugleich für eine rein theoretisch-phänomenologische Auseinandersetzung wie für eine partielle Beteiligung am Produktionsprozess anboten. Ausgangspunkt der Studien ist die Annahme, dass Hofmannsthals ästhetische Überlegungen hinsichtlich Pantomime, Tanz und Film nicht allein auf das Schweigen an sich abzielen, sondern auf das *Wie* des Schweigens. Im Zentrum steht also die Frage nach der spezifischen Medialität der Künste und nach dem jeweiligen Verhältnis ihrer wesentlichen Konstituenten wie Körper, Bild, Bewegung, Zeit und Raum sowie nach deren Wahrnehmung. Der vor dem Hintergrund der ‚Sprachkrise‘ in erster Linie negativ als Abwendung von der Sprache bestimmte Diskurs über Hofmannsthals Interesse an nonverbalen Ausdrucksweisen¹² soll auf diese Weise positiv gewendet werden und eine

¹⁰ „Indem das Theater in Gattungen von *cultural performances* transformiert wird, in denen die performativen Funktionen die referentiellen dominieren, wird Theater also neu definiert: als eine performative Kunst, in der die referentiellen Funktionen den performativen untergeordnet sind.“ Erika Fischer-Lichte: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart, Weimar 2001, S.13.

¹¹ Christoph Wulf: *Präsenz des Schweigens*. In: Dies.: *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Berlin 1992, S.7-16, Zitat S.7.

¹² Dieser Diskurs spannt sich aufs Ganze gesehen vor allem zwischen den Parametern Sprache und Körper beziehungsweise Wort und Gebärde, die sich in Hofmannsthals Werk entweder

wesentliche Anreicherung durch weitergehende Differenzierungen erfahren. In Hofmannsthals Tanz(-Pantomime)- und Film-Texten wird auf diesem Weg eine Art Medientheorie *avant la lettre* lesbar, die jenseits von Konkurrenzen und systematischer Aufbereitung versucht, die Künste synästhetisch zu vernetzen.

Die Untersuchung gliedert sich in zwei Teile, deren Unterkapitel jeweils in einer Art ‚close reading‘ versuchen, einschlägige Texte in ihrer spezifischen Argumentation hinsichtlich der zur Debatte stehenden Fragen nach Medialität und ihrer Konstituenten zu analysieren und sie dabei möglichst in ihrem ursprünglichen, textuellen Zusammenhang zu lesen, um nicht beliebig Zitate aus Hofmannsthals Werk zu konglomerieren. Analysiert werden aus diesem Grund besonders jene Texte, die in Bezug auf die übergreifende Fragestellung besonders aufschlussreich sind und nicht sämtliches, grundsätzlich in Betracht kommendes Material. Der erste Teil der Untersuchung setzt sich mit der theoretisch-phenomenologischen Fokussierung Hofmannsthals von Pantomime, Tanz, Film (Kap. 4 u. 5) und ferner jenen ‚Künsten‘ wie Theater, bildende Kunst und Musik auseinander, deren mediale Verfassungen entweder das grundlegende Vermittlungsproblem exponieren (Kap. 1) oder diverse Schnittmengen bilden (Kap. 2 u. 3). Der zweite Teil widmet sich dann ausgewählten und aussagekräftigen Szenarien Hofmannsthals für Pantomime, Tanz und Film, wobei hier eine chronologische Reihenfolge nach ihrer Entstehung zugunsten einer eher thematisch ausgerichteten Gliederung verworfen wurde.

dichotomisch gegenüberstehen (Jürgen Schwalbe: *Sprache und Gebärde im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Freiburg i. Br. 1971; Gerhard Austin: *Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal*. Heidelberg 1981), Eingang finden in die andere Form (Wolfram Mauser: *Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals*. In: *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte*, 238.Bd., 1.Abhandlung. Wien 1961, S.1-78) oder darüber hinaus gar als vollkommen untrennbare Einheit eines ‚Sprachkörpers‘ apostrophiert werden (Bettina Rutsch: *Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes: Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a.M. 1998). Bislang beschäftigte sich erst eine monographische Untersuchung mit dem Phänomen Tanz in Hofmannsthals Werk und analysierte in diesem Zusammenhang auch alle bis dahin bekannten Szenarien Hofmannsthals: Horst Thiemer: *Hugo von Hofmannsthals Ballettdichtungen*. Diss. (masch.) Greifswald 1957. Die Entwicklung Hofmannsthals von der Sprachmagie über die Sprachkrise zu den wortlosen Künsten, welche Thiemer konstatiert, und der scharfe Dualismus zwischen Wort- und Körper-Sprache wird von den meisten nachfolgenden Forschungsbeiträgen mehr oder weniger moderiert bestätigt. (Die einzelnen Aufsätze zu Pantomime-, Tanz- und Film-Texten Hofmannsthals werden im Verlauf der Arbeit in den entsprechenden Kapiteln angeführt.) Der Diskurs-Horizont soll in dieser Arbeit erweitert werden auf die angrenzenden Künste und das neue technische Medium Film.

Aufs Ganze gesehen strebt diese monographische Untersuchung von Pantomime, Tanz und Film im Werk Hugo von Hofmannsthal einen Beitrag zur Historiographie der Medienkultur der Moderne an. Mediengeschichte soll dabei nicht als linearer und teleologischer Verlauf (technischer) Überbietungsstrategien¹³ begriffen werden, sondern als gleichermaßen diachron wie synchron sich vollziehender Prozess der Umstrukturierung und Zeichendiffusion im Bereich der Medien. Dem liegt ein relativ weit gefasster Medienbegriff zugrunde, der über den reinen Informationsträgerstatus hinaus prinzipiell alles unter Medium versteht, das dem Menschen ermöglicht, sich mittels Übertragung mit seiner Umwelt in ein Verhältnis zu setzen, und der außerdem voraussetzt, dass die Form der Übertragung sich dem Inhalt einprägt und damit unterschiedliche Medien je verschiedene Zugangsweisen des Menschen zu Welt und Wirklichkeit bewirken. Danach wäre auch im Fall Hofmannsthal ein intendierter Wechsel des Mediums von entscheidender Bedeutung nicht allein für die vermittelten Inhalte, sondern zudem für die Form der Wahrnehmung durch die Rezipienten. Die Formel ‚Text in Bewegung‘ umschreibt in diesem Sinn eine Übertragungsleistung in mehrfacher Hinsicht: Zum einen bezieht sie sich auf Texte Hofmannsthal, die schon mittels ihrer fingierten Form bestimmte Aussagen zu treffen vermögen in Bezug auf ihre spezifische Medialität. Nicht zufällig nämlich sammeln besonders die *Erfundenen Briefe und Gespräche* als paradigmatische Texte in Bewegung, die das Mediale bewusst in der Form ausstellen, richtungsweisende Reflexionen bezüglich bestimmter Vermittlungsweisen. Des Weiteren meint ‚Text in Bewegung‘ aber die angestrebte Übertragung des Szenarien-Textes in die Bewegungen der (Schauspieler-)Tänzer beziehungsweise in die Bewegung der Bilder des Films. Und zuletzt ist ‚Text in Bewegung‘ als Metapher für ideale und lebensnahe Übertragungsprozesse zu begreifen, welche auch die Wahrnehmung des Rezipienten betreffen, der als Beobachter oder Leser selbst die Zeichen in Bewegung versetzt und ihnen Bedeutung verleiht.

¹³ So z.B. besonders bei Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1987; Ders.: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986.

TEIL EINS: HOFMANNSTHALS SYSTEM DER KÜNSTE

Versuche der Systematisierung im Feld der Künste entsprechen stets Setzungen und brachten im Verlauf der Kulturgeschichte seit der Antike zahlreiche Verschiebungen, Erweiterungen oder Eingrenzungen hervor.¹⁴ Ein endgültiges und in sich geschlossenes System der Künste, das man noch im 18. und mit abnehmendem Interesse im 19. Jahrhundert im Sinn hatte, spielt in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung des 20. Jahrhunderts keine Rolle mehr. Vielmehr begann man angesichts der Erfindung neuer Medientechnologien wie der Fotografie, besonders aber des Films lebhaft Debatten über die Zugehörigkeit dieser Techniken zur ‚Kunst‘ zu führen. In dem Maße, in dem die Erstellung eines abgeschlossenen Systems aufgegeben wurde, stieg vor allem im Zeichen des Medienumbruchs um 1900¹⁵ das Bedürfnis nach Abgrenzung und Ausdifferenzierung im Ästhetischen, aber bei aller Rivalität auch nach Aufdeckung verborgener Interdependenzen, Wirkungszusammenhänge und kulturhistorischer Verwandtschaften der einzelnen Künste.

Ebenso ging es Hofmannsthal in seiner Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der Künste weniger um deren Hierarchisierung wie in den verschiedenen historischen Debatten seit der Renaissance, sondern vielmehr um ihre spezifische mediale Verfasstheit. Zwar äußert sich der Autor in verschiedenen Kontexten wechselnd über die Vorzüge der einen oder anderen Kunst, aufs Ganze gesehen problematisieren seine Texte jedoch, wenn sie vom Verhältnis der Künste sprechen, deren Funktionszusammenhänge. Die vielbeschworene Sprachskepsis erweist sich vor diesem Hintergrund gleichermaßen als rhetorische Redefigur, wie

¹⁴ Vgl. Wolfgang Ullrich: *Kunst/Künste/System der Künste*. In: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Bd. 3. (Harmonie-Material). Stuttgart, Weimar 2001. S.556-616, bes. S.571-581.

¹⁵ Vgl. dazu z.B.: Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*; Ders.: *Grammphon, Film, Typewriter*; Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München 1995 (2.Aufl.).

der nonverbale Ausdruck der (körperlichen) Gebärde oder des (gemalten) Bildes als sprachlich nicht einzuholendes Differenzkriterium vorgestellt wird, mithin aber als Metapher für symbolische, außersprachliche Prozesse. Es handelt sich bei Hofmannsthals Konzeptionen aber keineswegs um die Festlegung eines oppositionellen Verhältnisses von Wortsprache auf der einen Seite und Körpersprache beziehungsweise Bild auf der anderen Seite. Vielmehr zeigen sich auch dort zahlreiche Interdependenzen.¹⁶ So ist bei Hofmannsthal eine selbstreflexive Doppelbewegung zu erkennen: Der Versuch, zu bestimmen, was der Sprach-Kunst eignet, geht einher mit Abgrenzung und Vereinnahmung von anderen Künsten, mit Einschluss und Ausschluss. Bemerkenswert ist bei Hofmannsthal vor allem, dass er die Mittlerfunktion der Künste in den Vordergrund rückt und damit ihre mediale Verfassung. Nicht Produzent und Werk stehen dabei meist im Blickpunkt der Überlegungen, sondern der Rezipient: Zuschauer und Leser. Er wird von Hofmannsthal als letztlich konstituierende und bedeutungsgenerierende Instanz reflektiert, welche die unterschiedlichen Erscheinungsweisen des Imaginären realisiert.

In diesem ersten Teil der Arbeit soll es folglich nicht um eine Inventarisierung der vielgestaltigen Reflexe nonverbaler Künste in Hofmannsthals Schreiben gehen, die quasi ex negativo als die andere Seite der Literatur, des Buchstäblichen, vorgestellt werden könnten. Vielmehr soll mittels einzelner, besonders markanter Texte exemplarisch Hofmannsthals Denken eines Zusammenhangs der Künste entwickelt werden. Ein System ergibt sich daraus freilich nur insofern, als strukturelle und ideelle Verbindungen und Wirkungszusammenhänge durchscheinen. Der Tanz beispielsweise ist eine Kunst, die „das Moment des lebendigen Prozesses [...] als *differentia specifica*“¹⁷ mit dem Theater verbindet und in seiner rhythmischen Darstellungsweise zugleich auf die Struktur der begleitenden Musik antwortet. Der Film dagegen bildet nicht nur wie das Theater handelnde Menschen ab, er setzt darüber hinaus Bilder technisch in Bewegung,

¹⁶ Vgl. dazu vor allem die Studie von Bettina Rutsch: *Leiblichkeit der Sprache - Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a.M. u.a. 1998.

¹⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater: Essay*. Frankfurt a.M. 1999, S.81.

welche ohne die Gegenwart des Dargestellten und Darstellenden auskommen und diese lediglich suggerieren. Aus diesem Grund stehen hier neben den Texten zu Pantomime, Tanz und Film auch ausgewählte Arbeiten über das Theater, die Musik und die bildende Kunst zur Debatte, um die wechselseitigen Verknüpfungen und Differenzierungen in Hofmannsthals System der Künste begutachten zu können.

Kapitel 1: Das Bild im Text: *Die Briefe des Zurückgekehrten*

Der Einfluss bildender Kunst in Hofmannsthals Werk ist vielfältig und wurde in zahlreichen Untersuchungen und Aufsätzen ausführlich dargestellt.¹⁸ Zuletzt legte Ursula Renner zu diesem Thema eine umfangreiche Gesamtschau vor.¹⁹ Im Zusammenhang der vorliegenden Studie soll es jedoch nicht um die Erschließung der Spuren bildender Kunst im Schreiben Hofmannsthals gehen, sondern vielmehr um sprachliche Reflexionen von Bildern in ihren je unterschiedlichen Manifestationen als Artefakte, Sprachfiguren oder mentale Bilder. Diese Reflexionen lassen sich als eine Art Wahrnehmungs- und Darstellungskritik lesen und zudem mit Bildphänomenen im Kontext der anderen Künste kurzschließen.

Die Briefe des Zurückgekehrten von 1907 exemplifizieren wie vielleicht kein anderer Text des Autors sowohl inhaltlich als auch formal die zentrale Rolle der Imagination und ihrer unterschiedlichen Spielarten in Hofmannsthals System der Künste und verhandeln außerdem grundlegende Fragen der Darstellbarkeit. Diese Briefe stellen sich mithin schon in ihrer Form als ‚Texte in Bewegung‘ vor und reflektieren dergestalt die medialen Bedingungen der Sprache. Der Brief ist Mittler zwischen Autor und Leser, bewegt sich realiter vom einen zum anderen, und erweist sich deshalb auch als prädestinierte Metapher für die (Schrift-) Sprache als Medium.

¹⁸ Vgl. dazu grundlegend: Carlpeter Braegger: *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*. München 1979; Ursula Renner: *Der Augen Blick – Kunstrezeption und Fensterschau bei Hofmannsthal*. In: Wolfram Mauser (Hg.): *Phantasie und Deutung: psychologisches Verstehen von Literatur und Film*. Würzburg 1986, S.138-152; Dies.: *Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst*. In: Hugo von Hofmannsthal. *Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Hrsg. von Ursula Renner u. G.Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S.285-305; Dies.: *Das Phantasma des ‚Natürlichen‘. Hofmannsthals Dialog mit der bildenden Kunst im Blick auf Ludwig von Hofmann*. In: *George-Jahrbuch* Bd. 4 (2002/03), S.163-194; Francois Derre: *Hofmannsthal und die französische Malerei*. In: *Hofmannsthal-Forschungen* 9 (1987), S.19-53; Michele Pauget: *L’interrogation sur l’art dans l’œuvre essayistique de Hugo von Hofmannsthal. Analyse de configurations*. Frankfurt a.M. u.a. 1984.

¹⁹ Ursula Renner: *„Die Zauberschrift der Bilder“: bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg i.Br. 2000.

Die fünf *Briefe des Zurückgekehrten*²⁰ entfalten das Problem der Imagination auf mehreren Ebenen. Auf einer ersten formalen Ebene stellt sich die Kernfrage schon anhand der Textgattung. Abgesehen davon, dass diese Briefe zur umfangreichen Sammlung der ‚Erfundenen Gespräche und Briefe‘ Hofmannsthals gehören,²¹ deren Titel unmittelbar auf die Einbildungskraft des ‚Erfinders‘ verweist, richtet der Brief als Textgattung zugleich eine bestimmte Kommunikationssituation ein, die wesentlich die mediale Verfassung des Geschriebenen hervorhebt²² und zudem konstitutiv auf die wechselseitige Imaginationsfähigkeit von Emittent und Adressat abzielt. Auf der inhaltlichen Ebene stehen die zahlreichen vom fiktiven

²⁰ Die Publikationspraxis scheint darauf hinzudeuten, dass Hofmannsthal nicht zwingend einen inneren Zusammenhang der Briefe im Sinn hatte. Während die Briefe I-III nacheinander von Juni bis August des Jahres 1907 in der von Hofmannsthal mitherausgegebenen Wochenschrift „Morgen“ erschienen, wurden die Briefe IV und V mit dem van-Gogh-Erlebnis im Mittelpunkt erstmals im Februar 1908 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ unter dem Titel „Das Erlebnis des Sehens“ veröffentlicht. Anschließend ließ Hofmannsthal allein diese letzten beiden Briefe - diesmal unter dem Titel „Die Farben“ - 1911 im Fischer-Almanach, 1917 im 3. Band der „Prosaischen Schriften“ und 1924 in der Gesamtausgabe drucken. Dennoch zeigen sich im Ansehen aller Briefe vielfältige Bezüge und Verflechtungen, die eine Gesamtschau gerechtfertigt erscheinen lassen. Auch Pauget (L’interrogation sur l’art, S.64) weist auf einen engen inneren Zusammenhang aller fünf Briefe hin. Sie bezieht sich dabei auf das ursprüngliche Vorhaben des Dichters, eine Novelle zu schreiben. In einem Brief an seinen Vater spricht Hofmannsthal tatsächlich von diesem Zyklus als einer „Art Novelle in Briefen“ (Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900-1909. Wien 1937, S.283), die in ihren Umrissen noch in den Notizen zu geplanten Handlungsabläufen zu erkennen ist. Vgl. dazu exemplarisch die Aufzeichnungen N 6 und N 7 in Bd. XXXI der Kritischen Ausgabe sämtlicher Werke Hofmannsthals, S.428. Vgl. dort auch Ellen Ritters allgemeine Hinweise zur Entstehung der *Briefe des Zurückgekehrten*, S.416-423, und den aufschlussreichen Artikel Ritters: Hugo von Hofmannsthal: ‚Die Briefe des Zurückgekehrten‘. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1988, S.226-252.

²¹ Hofmannsthal selbst plante seit 1902 die Veröffentlichung einer solchen Sammlung. Die Titellisten und Pläne für eine Zusammenstellung der „Erfundenen Gespräche und Briefe“ in einem Band sind zahlreich, führten aber nicht zu einer Realisierung des Vorhabens. Ab 1907 werden diese Arbeiten in verschiedenen Ausgaben der in vier Bänden gesammelten „Prosaischen Schriften“ Hofmannsthals, die im S.Fischer Verlag erschienen, mit wechselnder Aufteilung gedruckt. Die erste Titelliste von 1902 für eine separate Ausgabe der „Erfundenen Gespräche und Briefe“ nennt die „Briefe des Zurückgekehrten“, an welchen Hofmannsthal erst im Sommer 1907 zu arbeiten beginnt, noch nicht. Vgl. allgemein den einleitenden Kommentar der Herausgeberin Ellen Ritter zu den Varianten und Erläuterungen zu den ‚Erfundenen Gesprächen und Briefen, SW XXXI, S.231-247.

²² Der in der Verschriftlichung begründete Phasenverzug, die temporale Differenz zwischen Schreiben und Lesen, zwingt den Schreibenden zudem zum verstärkten Nachdenken über Sprecherstrategien und Sprache überhaupt. Denn anders als z.B. beim Tagebuch, einem ebenso der Selbstaussprache zugeneigten Medium, ist er beim Schreiben zugleich auf sich selbst zurückgeworfen und auf den unmittelbar angesprochenen Rezipienten verwiesen, dem er sich zu erkennen und zu verstehen geben will. Angesichts der notwendigen Schriftlichkeit des Briefes wird der Ich-Schreiber nicht nur mit den Bedingungen seines Mediums konfrontiert, sondern durch diese auch gezwungen, Möglichkeiten und Grenzen der Mitteilung von individuellen Erlebnissen, mithin aber der Darstellbarkeit von Individualität überhaupt zu reflektieren. Vgl. Reinhard M. G. Nickisch: Brief. Stuttgart 1991, passim.

Briefschreiber geschilderten ‚Erlebnisse des Sehens‘ deren in Frage stehender Kommunizierbarkeit im Text gegenüber: der Leser steht folglich ebenfalls mit seinem imaginativen Vermögen und Erkenntnisinteresse als zweideutiger Adressat auf dem Prüfstand. Er ist einerseits der fingierte, dem Schreiber jedoch bekannte Leser des Zurückgekehrten als fiktivem Autor der Briefe und andererseits der reale, aber unbekannte Leser Hofmannsthals als dem Autor der fiktiven Briefe. Der gedachte Leser exemplifiziert quasi die kommunikative Grundkonstellation des Schreibens und wird so zu einer poetologischen Prämisse.

Hofmannsthal verwendet also die Form der erfundenen Briefe und Gespräche, um schon in der äußeren Gestalt der Texte poetologische Fragen zu verhandeln.²³ Der Brief als „Monolog, der ein Dialog sein will“²⁴, signalisiert mittels Form das Übertragungsproblem, welches jeder sprachlichen Vermittlung, sei sie schriftlich oder mündlich, anhaftet. Das Gespräch wiederum ist quasi natürliches Vorbild für die Kommunikationssituation des Briefes, bei der ebenso „eine Raum-Zeit-Deixis aufgebaut“²⁵ wird hinsichtlich der involvierten Personen und deren Sprechakten. Die grundsätzliche Abwesenheit des Gesprächspartners macht sich im Brief als appellative Struktur bemerkbar, selbst wenn er phasenweise die Züge einer monologisierenden Introspektion trägt. Der Empfänger wird stets mitgedacht.

So heißt es im fünften Brief des Zurückgekehrten nach den kulturkritischen Schilderungen seiner Reiseerlebnisse in Deutschland und der Symptome seiner

²³ Die Frage nach der Gattung dieser Texte wurde von der Forschung bisher überwiegend mit ‚essayistisch‘ beantwortet, ohne dabei jedoch ihre eigentliche Form zu berücksichtigen. Der Erkenntnisgewinn einer Einordnung als „Essay“ ist allerdings verhältnismäßig gering und kann dem erzählerischen Gestus der Briefe und der platonisierend-diskursiven Anmutung der Gespräche in keiner Weise gerecht werden. Vgl. exemplarisch Arno Scholl: Hofmannsthals essayistische Prosa. Studien zur Entwicklung ihrer Form. Diss. Mainz 1958; Ernst-Otto Gerke: Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal. Lübeck/Hamburg 1970; Mary E. Gilbert: Hofmannsthals Essays. 1900-1908. A Poet in Transition. In: Dies.: Hofmannsthal Studies in Commemoration. London 1963, S.29-52. Ethel Matala de Mazza (Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 31f.) diskutiert diese Frage ausführlich im Hinblick auf die *Briefe des Zurückgekehrten* und ordnet diese ebenfalls dem Oberbegriff „Essay“ unter.

²⁴ Luise Rinser: Der Brief des Schriftstellers. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jb. 1975, S.107-112. Zitat S.108.

²⁵ Nickisch: Brief, S.9. Vgl. auch zur Briefform: Peter Bürgel: Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells. In: DVjs 50 (1976), S.281-297.

Persönlichkeitskrise resigniert: „Ich fürchte, ich habe mich Dir nicht erklärt, wie ich möchte.“ (EGB, 570) Der Wunsch, sich dem realen, aber entfernten und deshalb nur imaginierbaren ‚Gesprächspartner‘ mitzuteilen, ist konstitutiv für den Brief. Dieser Wunsch prägt sich seiner Aussage ein und kennzeichnet ihn als Versuch der „Selbst-konstitution“ und der gleichzeitigen „Setzung des Anderen“²⁶, des imaginierten Dialogpartners.

Der Zurückgekehrte berichtet in seinen Briefen vom Identitätsverlust, vom Ich-Zerfall während seiner Reisen in Deutschland und der anschließenden Rekonstruktion des Selbst angesichts der Bilder van Goghs. Die Briefform gibt sich dabei traditionell als ideales Medium der Selbstaussprache zu erkennen,²⁷ welche die ‚ganze Person‘ als Erlebnissubjekt zum Ausdruck zu bringen und dem abwesenden Gegenüber anschaulich zu machen versucht. In der Schilderung der „symbolischen Erfahrung“²⁸ vor van Goghs Gemälden, in der sich eine momentane Kontamination von Ich und Welt einstellt, kulminiert schließlich

²⁶ Jean Amery: Der verlorene Brief. Vom Niedergang einer Ausdrucksform des Humanen. In: Schweizer Rundschau 75 (1976), S. 23f. Zitiert nach Nickisch: Brief, 1991, S.10.

²⁷ Vgl. dazu: Karl Heinz Bohrer: Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München u. Wien 1987. Seine Lektüre des romantischen Briefkorpus zwischen 1790 und 1810 zeigt den Gegensatz zwischen „der durch Aufklärungsvernunft und Fichtescher Ich-Philosophie vermittelten neuen Autonomie des Subjekts einerseits und einer Subjektivität andererseits“ auf, „die sich nicht über die Vernunfttradition, sondern über imaginativ-ästhetische Kategorien bestimmen läßt und als der eigentliche Ursprung der modernen Subjektivität angesehen werden muß“ (S.7). Er spricht in diesem Zusammenhang auch von Clemens Brentanos Erfindung „der Substituierung des Ichs durch Literatur“ (S.265). Vgl. auch: Ders.: Identität als Selbstverlust. Zum romantischen Subjektbegriff. Merkur H 4 (1984), S.367-380. Wolfgang G. Müller (Der Brief als Spiegel der Seele. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis zu Samuel Richardson. In: Antike und Abendland H 1 (1980), S.138-158) stellt die „Auffassung, daß der Brief der Spiegel oder das Abbild der Seele des Schreibers sei (epistular imago/speculum animi), als einen zentralen Topos der Epistolartheorie“ heraus und weist „dessen literar- und genrehistorische Bedeutung“ nach (S.138f.). Vgl. außerdem: Gerhart Baumann: Mitteilung und Selbstzeugnis – Gedanken zu Briefen. In: Universitas 35 (1980), S.713-722.

²⁸ Uwe C.Steiner: Die Zeit der Schrift: die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. München 1996, S.308 et passim. Er benutzt damit einen Terminus, den schon Penrith Goff für das Symbolverständnis Hofmannsthals gebraucht hatte: „The true symbol does not, then, stand for something. It is the precipitate of the poets’s symbolic experience and medium for evoking an symbolic experience in the reader.“ Penrith Goff: Hugo von Hofmannsthal: The Symbol as Experience. In: Kentucky Foreign Language Quarterly 7, No.4 (1960), S.199. Zitiert nach Margit Resch: Das Symbol als Prozeß bei Hugo von Hofmannsthal. Königstein/Ts. 1980, S.20. Resch nennt das „symbolische Erlebnis“ einen „Erfahrungskomplex, in dem die Erscheinungen der Welt in einem erhöhten Augenblick magisch in eine innige, höchst lebendige Beziehung zum Ich treten. In diesem mystischen Zustand des Einvernehmens mit den Dingen sind momentan die Disharmonien des Lebens aufgehoben und eine großer Weltzusammenhang offenbart sich.“ S.2f.

dieses Bemühen und exponiert Möglichkeiten und Grenzen der Schrift als Medium. In dieser Darstellung eines ‚Erlebnis des Sehens‘ äußert sich das Problem der schriftlichen Übermittlung, die über einen bloßen Datentransfer und das Objekt der Wahrnehmung selbst hinausgeht:

„Mein Lieber, um dessentwillen, was ich da sagen will, und niemals sagen werde, habe ich dir diesen ganzen Brief geschrieben! Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares! Ich könnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie Dir schicken, aber was könnten sie Dir geben – was könnten Dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermutlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir.“ (EGB, 565)²⁹

Weder eine fotografisches Abbild des Bildes, noch das Bild selbst könnten das ‚persönliche‘ Erlebnis reproduzieren. Dessen Unwiederholbarkeit ist das zentrale Dilemma des Schreibenden. Worauf es dem Briefautor eigentlich ankommt, macht auch eine weitere Passage mit appellativem Charakter zu Beginn des fünften Briefes deutlich:

„Was ich dir schrieb, wirst du kaum verstehen können, am wenigsten, wie mich diese Bilder so bewegen konnten. Es wird dir wie eine Schrulle vorkommen, wie ein Vereinzelttes, wie eine Sonderbarkeit, und doch – wenn man es nur hinstellen könnte, wenn man es nur herausreißen könnte, wenn man es nur aus sich herausreißen könnte und ins Licht bringen.“ (EGB, 567)

Nicht die Bilder van Goghs sind es, von denen er berichten möchte, sondern von sich selbst als dem erlebenden Subjekt. Der Autor will als bewegtes Ich in Erscheinung treten, das unwiederbringliche Erlebnis veräußern, es im Text aufheben und appelliert deshalb indirekt an das Vorstellungsvermögen des Adressaten, der den symbolischen Augenblick im Akt des Lesens aktualisieren soll. Das Problem der Übertragung analoger Bildzeichen in digitale Zeichen der Wortsprache wird hier quasi in einen außersprachlichen Bereich verlagert: die

²⁹ Vgl. auch die Aufzeichnung von 1891: „Wir malen nie ein Ding, sondern immer den Eindruck, den ein Ding in uns macht: das Bild eines Bildes.“ RA II, S.332.

Imagination des Lesers. Der Text ist insofern nicht bloßer Datenträger, sondern Speicher des Imaginären, als das sich das persönliche Erleben darstellt.

Wahrnehmungsereignisse bilden die Knotenpunkte in den Briefen des Zurückgekehrten. Schon im ersten Brief schildert der Autor Erlebnisse auf seinen Reisen in Übersee, die zunächst ganz im Sinne traditioneller Definitionen der Einbildungskraft als eine Vergegenwärtigung des Abwesenden wirken.³⁰ Zugleich stellt sich dem Schreiber die Frage nach der Vermittelbarkeit der Intensität dieser symbolischen Augenblicke in der Sprache:

„Diese Dinge alle, wenn sie kamen und ins Innre des Innern trafen, redeten von Deutschland mit einer Deutlichkeit und Kraft, die weit über dieser ist, mit der diese Schriftzeichen Dir von mir reden. Vielmehr, wenn ein solches mich *traf*, so *war* ich in Deutschland.“ (EGB, 548)

Sprache und ‚Schriftzeichen‘ stehen im dauernden Verdacht, die Wirklichkeit des Wahrnehmungsereignisses nicht adäquat zum Ausdruck bringen zu können. Die suggestive Gewalt der Vergegenwärtigung des Abwesenden im Sehen und Erleben, im „Zerlei Schauen“ (SW XXXI, 438),³¹ wie es in einer Notiz aus Hofmannsthals Nachlass heißt, scheint die Macht der Buchstaben weit zu übertreffen.

Die vielbeschworene Sprachskepsis des 1901 geschriebenen, sogenannten *Chandos-Briefes*³² scheint hier wieder durch und Hofmannsthal stellt schon durch

³⁰ Kant fasst die seit der Antike geläufige Definition der Einbildungskraft in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) als „das Vermögen, einen Gegenstand auch *ohne dessen Gegenwart* in der Anschauung vorzustellen.“ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1781). In: Ders.: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1974, S.148. Zitiert nach: Jochen Schulte-Sasse: Artikel *Einbildungskraft/Imagination*. In: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Bd. 2. Dekadent – grotesk. Stuttgart, Weimar 2001. S.88-121, Zitat S.114.

³¹ In der Endfassung der *Briefe* wird dieser Gedanke weiter ausgeführt: „Ein Schauen ist es, nichts weiter, und jetzt zum ersten Male trifft es mich, wie doppelsinnig wir dieses Wort gebrauchen: daß es mir etwas so Gewöhnliches bezeichnen muß wie Atmen und zugleich ... So gehts mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, daß es mich trüge, unter mir gehts dahin und läßt mich auf dem gleichen Fleck.“ EGB, 569.

³² Vgl. unter der mittlerweile hypertrophisch angeschwellenen Publikationsflut zum *Brief* noch immer: Paul Requadt: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals. In: DVjs 29 (1955), S.255-283; auch in: Sybille Bauer (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1968, S.40-76. Richard Brinkmann: Hofmannsthal und die Sprache. In: DVjs 35 (1961), S.69-95. Walter Jens: *Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa*. Hofmannsthal,

die Rückdatierung der *Briefe des Zurückgekehrten* auf das Jahr 1901 einen Zusammenhang her. Tatsächlich entsprechen sich beide Texte nicht nur in der Briefform, sondern zudem im Krisenempfinden ihrer fingierten Autoren, die sich allein in einzelnen epiphanischen Wahrnehmungserlebnissen ihres Selbst und dessen Bezugs zur Welt momenthaft versichern können. Die Sprache erscheint jeweils mehr oder weniger diskreditiert, einmal vom historischen Aussagesubjekt und Dichter Lord Chandos, dann vom Geschäftsreisenden, der aus Übersee in das Deutschland der Jahrhundertwende zurückkehrt. Was in Chandos' fiktivem Brief aus dem Jahr 1603 an den englischen Philosophen Francis Bacon als Möglichkeit einer „Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen“ (EGB, 472) noch weitgehend unbestimmt bleibt, scheint vor den Bildern van Goghs eine Konkretisierung zu finden:

„[...] warum war dies Doppelte, dies Verschlungene, dies Außen und Innen, dies ineinanderschlagende Du an mein Schauen geknüpft? Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weils sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert.“ (EGB, 570)

Infolgedessen wurden die Briefe vor allem als schöpferischer Ausweg aus der Sprachkrise gelesen, der sich Hofmannsthal in der nonverbalen Unmittelbarkeit der bildenden Kunst beziehungsweise im Verfahren visueller Vergegenwärtigung biete.³³ Dieser Text gilt als ein erstes Dokument für das zunehmende Bemühen, sich in der Sprache der Wirkung nonverbaler Künste anzuschließen und dabei

Rilke, Musil, Kafka, Heym. In: Ders.: *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen 1998, S.111-135. Werner Kraft: *Der Chandos-Brief*. In: Ders.: *Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal*. Darmstadt/Berlin 1977, S.9-54. Claudio Magris: *Der Zeichen Rost*. Hofmannsthal und ‚Ein Brief‘. In: *Sprachkunst* 6 (1975), S.53-74. Karl Pestalozzi: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*. Zürich 1958; bes. S.116-126. Zuletzt auch: Timo Günther: *Hofmannsthal: Ein Brief*. München 2004.

³³ Vgl. z.B. Benjamin Bennett: *Hofmannsthal's Return*. In: *The Germanic Review* 51 (1976), S.28-40; Renner: *Der Augen-Blick*; Dies.: *Das Erlebnis des Sehens*; Dies.: *„Die Zauberschrift der Bilder“*; Matala de Mazza: *Dichtung als Schau-Spiel*. Jacques le Rider (Hugo von Hofmannsthal. *Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien, Köln Weimar 1997) erkennt im Zusammenhang der „Rhetorik der Farben“ bei van Gogh und der „Wiedergeburt“ des Zurückgekehrten nach dem ‚Erlebnis des Sehens‘ zudem eine „ästhetische Lösung für ein soziales Problem“ (S.227). Vgl. dazu auch: Ritchie Robertson: *Hofmannsthal sociologue*. Die Briefe des Zurückgekehrten. In: *Austriaca* Nr. 37, Dezember 1993 (‚Modernität de Hofmannsthal‘), S.275-286.

seine Aufmerksamkeit in Zukunft vor allem auch auf die Perzeptions- und Ausdruckskapazitäten des Körpers zu richten, wie sie beispielsweise in Pantomime, Tanz und Film zur Geltung kommen. Das Interesse richtet sich dabei auf das schon früh von Hofmannsthal ins Feld geführte Unbehagen an einer „überreifen Begriffskultur“ (RA I, 86), die sich in einer Art „poetische[n] Utopie“³⁴ mit Hilfe einer am Vorbild der Malerei orientierten Bildlichkeit der Sprache aushebeln lasse.

Das mit den Briefen thematisierte Problem geht jedoch über eine bloße Opposition von ‚Bild‘ und ‚Begriff‘ hinaus.³⁵ Dieser Text bringt zugleich zu Bewusstsein, dass das Bild im Text einen anderen ästhetischen Status hat als das Gemälde selbst und mithin als der visuelle Eindruck, den die Gemälde als mentale Bilder beim Betrachter hinterlassen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang das Postskriptum zum vierten Brief, jenem zentralen Brief, in welchem der Reisende von seinem ‚Erlebnis des Sehens‘ in der Ausstellung mit van Goghs Bildern erzählt. Auch hier wird die Unwiederholbarkeit des epiphanen Moments beschworen, wenn der Zurückgekehrte ernüchert schreibt:

„Ich weiß nicht, ob ich vor diese Bilder ein zweites Mal hintreten werde, doch werde ich vermutlich eines davon kaufen, aber es nicht an mich nehmen, sondern dem Kunsthändler zur Bewahrung übergeben.“ (EGB, 567)

Das Gemälde kann zwar als beliebiges Detail der Realität in seinen Besitz übergehen, nicht aber der Eindruck, den es hinterlassen hat. Dieser bleibt hypothetischer Besitz, ein mentales Bild, und als solches will es der Zurückgekehrte im Text aufheben und intersubjektiv vermittelbar machen. Dafür benötigt er die Sprache, die sich jedoch nach wie vor in der alten Aporie der ‚unähnlichen‘ Codierung von Wirklichkeit verstrickt sieht. Der problematische Anschluss der Sprache an die stumme Unmittelbarkeit des Gemäldes wird

³⁴ Matala de Mazza: Dichtung als Schau-Spiel, S.28. Sie bezeichnet diese ‚Utopie‘ „als ‚Kurzschluß‘ von ästhetischer und poetischer Vision“. Ebd.

³⁵ Zu dieser Opposition führt Timo Günthers Untersuchung zum Chandos-Brief (Ein Brief). Er arbeitet auf Grundlage der Erkenntnis, dass sich im Brief keine generelle Sprachkritik äußert, sondern eine an der Wissenschaftssprache, in diachroner und synchroner Perspektive die historischen Voraussetzungen der sprachlichen Form, in welcher der Brief erscheint, heraus.

demnach ebenso thematisiert wie die im Vergleich mit den Buchstaben (des Briefes) tendenziell wirkmächtigere Sprache der Farben.

Es geht dem Zurückgekehrten (und in ähnlicher Weise auch Lord Chandos) um die Wirklichkeit einer „innere[n] Wahrheit“ (EGB, 550), die es darzustellen gilt, nicht um eine Abbildung der ‚Realität‘. Davon zeugt schon die Einlassung über Kupferstiche Albrecht Dürers, die dem Briefschreiber in seinen Kindertagen vom Vater vorgelegt wurden. Im dritten Brief erzählt der Zurückgekehrte, wie in ihrem Zusammenhang die „Verbindung einer Wirklichkeit mit einem Eindruck von Bildern“ entstand. Diese „Blätter“ vom „alte[n] Deutschland“ (EGB, 557), zeigten eine völlig fremde Welt und überlagerten dennoch die Wahrnehmung des Jungen: „Es war alles anders in den alten Bildern als in der Wirklichkeit vor meinen Augen: aber es klaffte kein Riß dazwischen.“ (EGB, 558) Dafür, dass die Deutschen, auf die er nach seiner Rückkehr trifft, „diesem Probestein“ (EGB, 559) nicht mehr standzuhalten vermögen, gibt es verschiedene ‚realistische‘ Erklärungsmodelle, die im Wesentlichen auf das Vergehen der Zeit verweisen: das Verlassen der magischen Welt der Kindheit, die Reiseerfahrungen, die Krise des europäischen Kulturkreises etc., aber worauf es hier eigentlich ankommt, ist die imaginativ erzeugte Wirklichkeit, von welcher der Verfasser der Briefe zu sprechen versucht. Die sogenannte ‚innere Wahrheit‘ des Schreibenden entspricht eben nicht einer wie auch immer zu fassenden äußeren Realität, sondern formt diese nach Vorbildern, überblendet sie, produziert sie allererst in der Wahrnehmung. Dementsprechend erzeugen auch die Briefe in der Sprache ihre eigene Wirklichkeit, die ein Bild des Schreibenden vermitteln soll, ein „Symbol: das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist.“ (RA III, 145).

Die Briefe zeigen in ihrer appellativen Struktur die Richtung an, in die sich das Denken der Sprache hier bewegt. Insofern die Briefe von ‚geistigen Wahrheiten‘ handeln, müssen sie symbolische Erfahrungen beim Leser erzeugen, Erfahrungen, die in Hofmannsthals Symbol-Verständnis außerhalb der Sprache stattfinden³⁶

³⁶ Vgl. dazu Steiner: *Zeit der Schrift*, S.307: „Das Symbol [bei Hofmannsthal; d.V.] ist [...] die paradoxe Konfiguration von Einschluß und Ausschluß. [...] Das heißt konkret: die symbolische Einheit entzieht sich der Sprache.“

und in denen das Subjekt sich „für die Dauer eines Atemzuges in dem fremden Dasein aufgelöst“ (EGB, 503) erlebt, wie es im *Gespräch über Gedichte* heißt. Im Zusammenhang der *Briefe des Zurückgekehrten* figurieren die Farben als Veräußerung der Sphäre, in der sich die symbolische Erfahrung realisiert. Sie sind für den Zurückgekehrten zunächst das Element, in dem „das innerste Leben der Gegenstände [...] hervorbricht“ (EGB, 565), dann aber stehen sie auch für die symbolische Erfahrung selbst, indem sie sich der sprachlichen Vermittlung entziehen: der Zurückgekehrte hat die Farben gesehen, kann sie aber im Text nicht zur Anschauung bringen. Nach dem Versuch, die Sujets der Bilder van Goghs zu beschreiben, fragt er den abwesenden Adressaten rhetorisch: „So soll ich Dir von den Farben reden? Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, [...] ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange.“ (EGB, 565). So wird die Farbe nicht nur zum „Symbol des Symbols“³⁷, sondern zugleich zum Ausdruck des Imaginären der Literatur. Sie repräsentiert das im Text Unrepräsentierbare, die Leerstellen im Text, die es im Leseprozess imaginativ zu schließen gilt. Die Farbe symbolisiert die Einheitsfigur des Symbols, außerdem aber dessen problematische, ‚geistige‘ Verfassung, die sich nur im subjektiven Erleben realisiert. Die Farben versinnbildlichen im Text das Imaginäre des Erlebnisses.

Die von Hofmannsthal in diesem Text paradigmatisch entworfene Bewegung vom Produzenten zum Rezipienten, die sich vor allem im „Symbol als Prozeß“³⁸ äußert, gibt auch den Rahmen vor, innerhalb dessen sich die Überlegungen des Autors zu den anderen Künsten wie Theater, Musik, Tanz und Film vollziehen. Eine wesentliche Bedeutung erhält dabei jeweils die Funktion des Rezipienten als Aktualisierungsinstanz.

³⁷ Steiner: *Zeit der Schrift*, S.309.

³⁸ Vgl. Margit Resch: *Das Symbol als Prozeß bei Hugo von Hofmannsthal*. Königstein/Ts. 1980.

Kapitel 2: Der Raum des Theaters

Hofmannsthal und die Theaterreform um 1900

Sämtliche Reformbestrebungen der Jahrhundertwende, die das Theater betrafen, richteten sich tendenziell gegen den zu dieser Zeit vorherrschenden Naturalismus auf europäischen Bühnen. Bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Erneuerungsansätze ging es den Reformern wesentlich um die ‚Entpsychologisierung‘ einerseits und die ‚Entliterarisierung‘ eines Theaters andererseits, das ihnen in erster Linie als profane Verdopplung der Wirklichkeit erschien, strenggenommen jedoch lediglich ein Repräsentationsorgan³⁹ von Texten war. Denn das naturalistische Theater verschleierte in seinem reproduzierenden Gestus die paradoxe Konstruktion eines tatsächlich höchst artifiziellen Theaters, das einerseits ‚Natur‘ werden und möglichst übertragungsverlustfrei psychische wie soziale Gegebenheiten des Alltags auf die Bühne bringen wollte, die zugleich aber über den Dramentext als Protokoll von Milieus und Bewusstseinstatsachen sowie den Inszenierungsprozess zusätzlich codiert und vermittelt wurden. Im Grunde sollte demnach die mediale Verfassung von Text und Theater bestmöglich bemäntelt werden. In einem Kulturkreis, der sich bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert vor allem über Texte definierte, gewannen nun Strömungen zunehmend an Einfluss, die sich der Vormachtstellung „der Kultur der Texte und Monumente, d.h. der Kultur des ‚Geistes‘“⁴⁰ widersetzten und stattdessen auf eine „Kultur des Leibes“⁴⁰ bauten. Neben Richard Wagners in

³⁹ Im Zusammenhang mit dem Theater bezieht sich der Repräsentationsbegriff hier auf die „Aufführung als Instrument von Repräsentation“. Vgl. Christian Horn: *Repräsentation*. In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte. Stuttgart, Weimar 2005, S. 268-271, Zitat S. 268.

⁴⁰ Erika Fischer-Lichte: Theater als Modell für eine performative Kultur – Zum *performative turn* in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Universitätsreden, Saarbrücken 2000, S.7. In diesen Zusammenhang gehören eine Vielzahl von Reformbewegungen – wie z.B. die der Wandervögel oder der Körperkultur -, die sich unter dem Oberbegriff der ‚Lebensreform‘ subsumieren lassen und die sich in ähnlicher Weise zum Ziel gesetzt hatten, den Körper zu

Oper und Drama (1851) entworfenen Konzept des Gesamtkunstwerks, das Musik und Tanz in die Aufführung reintegrierte, war meist Friedrich Nietzsches musikalisch indizierte Ästhetik, die er insbesondere in seiner Schrift *Über die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) formulierte, ein wichtiger Bezugspunkt dieser Bestrebungen.⁴¹

Im Anschluss an Nietzsche verlangten viele Theaterreformer eine völlige Neuordnung der theatralen Mittel. Neben „flüchtige[n] asemantische[n] Mitteln wie Musik, Licht, Farbe, Geräusche“⁴² ging es dabei vor allem um den Körper des Schauspielers, der zum wichtigsten Material der Aufführung werden sollte. Das Performative der Aufführung stand im Vordergrund und verdrängte das Primat des Literalen. Dementsprechend wuchs die Bedeutung der Regieleistung und der Regisseur wurde gewissermaßen zum eigentlichen Autor des Stückes erhoben. Der Regisseur, der zuvor kaum jemals namentlich genannt wurde und vor 1900 „nicht mehr als ein Spielleiter, ein Arrangeur ohne eigenständige künstlerische Kompetenzen“⁴³ war, ordnete nun die theatralen Zeichen in seinem Sinne neu. Maßgeblich beim sogenannten ‚Regietheater‘ ist idealerweise nicht mehr die Buchstabentreue der Aufführung, sondern ihre Bühnenwirksamkeit: die besondere Organisation und Qualität der visuellen und auditiven Materialien des Theaters.⁴⁴ Hofmannsthal beschrieb das neue Verhältnis von Dramatiker und Schauspieler in einem kurzen Aufsatz über Reinhardt, in dem er den Regisseur

befreien und in Bewegung zu versetzen. Vgl. Ebd. Und: Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. 2 Bde. Darmstadt 2001.

⁴¹ Dieter Borchmeyer: Theater (und Literatur). In: Ders. und Victor Zmegac: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994², S.423; Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert*. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b. Hamburg (9)2001, S.63ff. Allgemein zum Kunstverständnis Wagners und Nietzsches und dessen Wirkung: Rüdiger Safranski: *Kunst und Mythos. Richard Wagner und Friedrich Nietzsche*. In: Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath (Hrsg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek b. Hamburg 1995, S.64-88.

⁴² Fischer-Lichte: *Theater als Modell für eine performative Kultur*, S.8.

⁴³ Borchmeyer: *Theater (und Literatur)*, S.422.

⁴⁴ Adolphe Appia („Die Musik und die Inszenierung, 1899), Edward Gordon Craig („On the Art of Theatre“, 1905) und Wsewolod Meyerhold gelten als wichtigste Theoretiker dieser Entwicklung, die Max Reinhardt wesentlich in der Bühnenpraxis durchgesetzt hat. Vgl. Borchmeyer, *Theater*, S.422f.

bezeichnenderweise als ‚producer‘, als eigentlichen Produzenten⁴⁵ des Stücks einführt und mit einem „Kapellmeister“ vergleicht, womit er zugleich auch das Musikalische des Reformtheaters exponiert:

„Wenn die Situation des dramatischen Dichters die ist: daß seine Visionen des Weltinhalts mimische sind, solche, wie sie der Schauspieler durch die Verwandlungen seines Körpers ausdrückt – daß ihm zugleich der Körper versagt ist, um die Fülle seiner Visionen auszudrücken – und daß ihm dafür in der sprachlichen Begabung das Mittel gegeben ist, ein hundertfacher Schauspieler zu sein und die begabten Körper anderer zur Realisierung seiner Visionen zu zwingen –, so ist die Situation des genialen producers noch um eine Stufe höher ins Bizarre hinaufgerückt. Denn ihm ist auch die Sprache als unmittelbares Material zur Kreation noch versagt, und wie der Dramatiker die lebenden – Schauspieler zwingt, seine Visionen zu verkörpern, so realisiert der producer seine persönliche und eigenwillige Vision, indem er sich auch der dramatischen Dichter noch als eines Werkzeugs bedient – gleichsam als eines Leitungsnetzes von Intentionen, durch welche er seine noch stärkeren Intentionen hindurchschickt.“ (RA II, 311)

Hofmannsthal spricht auffällig nicht von wortsprachlichen Zeichen, von der Rede des Schauspielers beziehungsweise der Figur, die er zur Darstellung bringt. Er spricht vielmehr von mimischen Visionen, die vom Schauspieler körperlich vermittelt werden. Die Rede der dramatischen Figur – wenn sie überhaupt redet und nicht stumm bleibt wie in Tanz und Pantomime – hat ihren Ausgang im Körper des Schauspielers⁴⁶ und ist außerdem nur Teil einer komplexeren Vision, die sich auf das gesamte mimische Vermögen des Darstellers bezieht. Der Dramatiker und sein Text werden hier nicht länger als *ultima ratio* vorgestellt. Dieser liefert lediglich Visionen, Bilder, die der Regisseur mit seinen Visionen verknüpft und zu einem theatralen Ganzen formt. Der „dramatische Text ist etwas

⁴⁵ Reinhardt selbst hingegen hielt den Regisseur „für eine provisorische oder besser vorübergehende Erscheinung in der Weiterentwicklung des Theaters“. In dem Aufsatz „Über das ideale Theater“ von 1928 schreibt er weiter: „Den idealen Zustand hätten wir meiner Ansicht nach dann erreicht, wenn der Bühnenautor auch Schauspieler wäre, so wie es bei Shakespeare und Molière der Fall war, oder wenn er wenigstens so viel vom Theater verstünde, dass er seine Stücke selbst inszenieren könnte.“ Dieses Ideal erstreben in gewisser Weise auch die Tänzer und Tänzerinnen des modernen Ausdruckstanzes beziehungsweise Freien Tanzes um die Jahrhundertwende. Sie sind oftmals zugleich Darsteller und Choreographen. Vgl. dazu Kap. Vier. Reinhardt wurde zitiert nach: Max Reinhardt: Schriften. Hrsg. von Hugo Felting. Berlin 1974, S.341. In: Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek 2001(9), S.347.

⁴⁶ Vgl. dazu auch: Rutsch: Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes.

Inkomplettes“ (RA II, 312), wie Hofmannsthal meint. Er ist idealerweise nur eine „Skizze“ (RA II, 313). Die entscheidende Differenz zwischen dramatischem und epischem Schreiben bestehe demnach in der je unterschiedlichen Imaginierung des Lesers einerseits und des Zuschauers andererseits:

„[...] der Romanschreiber geht darauf aus, mit seinen Worten das Ganze zu geben, und die Phantasie seiner Leser, wie schon die Phantasie der Zuhörer der Zuhörere des antiken Rhapsoden, bleibt rein aufnehmend und passiv. Aber der Dramatiker hätte sein Spiel schon verloren, wenn es ihm nicht gelänge, die Zuschauer ebenso wie die Schauspieler zu einem mittätigen Werkzeug zu machen; nicht umsonst sind die Zuschauer eines Schauspieles Nachkommen des ursprünglichsten Chores, einer tanzenden und singenden Schar, die den Protagonisten, den geopfert Heros, umgab, mit ihm litt und jubelte; ja die Zuschauer sind niemals etwas anderes als dieser erweiterte Chor, also Mitspieler und Halluzinierte. Darum sollte im Drama alles im Zustande der Andeutung bleiben, denn die vibrierende Phantasie des Mitspielers darf man nicht binden, wie man die Phantasie des ruhigen Zuhörers nicht freilassen darf. Das letzte noch muß im Roman mit Worten *gegeben* sein. [...] Im Drama wird das Letzte halluziniert – von der Phantasie des mitverflochtenen Zuschauers [...], – und alles, was der Dichter und seine Gehilfen, der Regisseur, der Maler, der Beleuchter und der Schauspieler, darbieten, ist nur eine Kette von Andeutungen, Reizen, jene Halluzinationen hervorzurufen und die Qualität genau zu bestimmen. Die Mittel aber, vermöge welcher dieses ganze System von Andeutungen und Reizen hergestellt wird, sind, weit mehr als beim Romanschreiber, dem nur das Wort zur Verfügung steht, der Wirklichkeit angehörig. Der sich bewegende ausdrucksvolle Leib des Tänzer-Schauspielers oder Sängers, aus dessen Mund – in völliger Einheit mit seiner Gebärde – das mimische Wort hervorgeht; die gebaute, bemalte, von wechselndem Licht erleuchtete Bühne mit ihrem Praktikabeln, ein wirklicher Raum, so wirklich als der, in dem wir uns bewegen – diese Wirklichkeiten, die hier alle zusammen einer höchsten Unwirklichkeit dienen sollen, bedürfen immer einer sehr starken Hand, um sie zusammenzuhalten.“ (RA II, 313f.)

Schauspieler und Zuschauer sind „mittätige Werkzeuge“ des Dramatikers, dessen Vision sich erst im „mimischen Wort“, der Einheit von leiblicher und sprachlicher Artikulation des einen und der „Halluzination“ des anderen realisieren lässt. Was dem Dramatiker vor Augen steht, ist allein in dieser triadischen Formation intersubjektiv vermittelbar. Die Mittel dieses theatralen Systems gehören der Wirklichkeit an: der Leib und die Stimme des Schauspielers oder Tänzers, der

Raum der Bühne, das Licht etc. Der Romanschreiber habe nur die Worte, sagt Hofmannsthal und deutet damit an, dass er die theatralen Mittel durchaus als eigenes Material begreift, obwohl er selbst nur mit Worten umgeht, auch wenn er für die Bühne schreibt. Die Aufführung ist der Fluchtpunkt der Überlegungen und wird hier zum Zentrum des Theaters als präsentischem Medium gemacht, das sich durch „das Moment des lebendigen Prozesses“⁴⁷ gegenüber anderen Künsten auszeichnet. Die Zuschauer als Chor-Substitut wiederum spielen das Schauspiel mit. Sie sind gewissermaßen vor und auf der Bühne. Im Grunde soll der gesamte Theaterraum zum Halluzinationsraum vereinheitlicht werden, so dass es ein ‚Vor-der-Bühne‘ und ein ‚Auf-der-Bühne‘ im ursprünglichen Sinn nicht mehr gibt. Im Hintergrund der Ausführungen bleiben jedoch stets die Machtstrukturen erkennbar, die das theatrale System Hofmannsthalscher Prägung durchziehen und wesentlich auf Suggestion beruhen: sei es der vom Autor auf den Schauspieler ausgeübte Zwang, ihm seinen Körper anzudienen, um dessen Visionen leibliche Gestalt zu verleihen, oder der Einfluss des Regisseurs auf die Phantasie des Zuschauers, die es in die Gewalt zu bekommen gilt. „Reinhardts Stärke“, so Hofmannsthal in dem Artikel *Reinhardt bei der Arbeit*, bestehe gerade darin, den Zuschauer

„durch einen rhythmischen Zauber in eine Art trance zu bringen; [...].
Daran aber schließt sich das Zweite: er erfasst das dargestellte Drama, den Raum, in dem es dargestellt wird, und die Gesamtheit der Zuhörer als die drei Komponenten einer Einheit; und diese Komponenten beständig in der Hand zu halten, um die Einheit zwischen ihnen immer lebendig zu bewahren, das ist es, worauf er die ganze nicht gewöhnliche Macht seines Willens richtet. Ihm vollendet sich der Prozeß der theatralischen Darbietung nicht auf der Bühne, sondern in der Phantasie des Zuschauers, und als das stärkste Mittel, die Phantasie des Zuschauers in die Gewalt zu bekommen, betrachtet er den Raum, in welchem er Theater spielt.“ (RA II, 301)

Vor dem hier nur skizzenhaft umrissenen theaterhistorischen Hintergrund sind auch Hofmannsthals Anstrengungen in Verbindung mit dem Theater zu betrachten. Seine künstlerischen Beziehungen zu zwei der einflussreichsten

⁴⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater: Essay*. Frankfurt a.M. 1999, S.81.

Theaterreformern der Zeit, Max Reinhardt und Edward Gordon Craig, hängen unmittelbar mit seinen eigenen zeichen- und wahrnehmungskritischen Überlegungen zusammen. In dem Maße nämlich, in dem das Vertrauen in die Repräsentationsfähigkeit der Sprache schwindet, wächst nicht nur bei Hofmannsthal das Interesse an alternativen Ausdrucksformen, die weitgehend unabhängig von verbalen Zeichen funktionieren. „So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler,“ (RA, 479) schreibt Hofmannsthal in der Rezension einer *Monographie* über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer im Jahr 1895. Zunächst experimentiert Hofmannsthal jedoch ausgiebig mit der weitgehend textorientierten Form des lyrischen Dramas⁴⁸ und hantiert mit den Strategien des Symbolismus, die sich dem bloßen Wiedererkennen von Wirklichkeitsreflexen versperren, sich außerdem aber durch „undramatische Statik“ und eine „Tendenz zu monologischen Formen“⁴⁹ auszeichnen. Lyrisches Drama und das Theater der Symbolisten sind erste Versuche einer Avantgarde unter den Autoren der Jahrhundertwende, das Theater vom Drama, also vom Text her zu erneuern. Wie Hofmannsthal arbeitet beispielsweise auch Maurice Maeterlinck zur gleichen Zeit mit seinen „dramas statique“ an einer gründlichen Revision des Dramas.⁵⁰ Dort wird kennzeichnend für die Bestrebungen der Symbolisten und nicht zuletzt auch für viele von Hofmannsthals nonverbalen Versuchen „die klassische Idee der vorwärtsdrängenden, linearen Zeit zugunsten einer flächigen ‚Bildzeit‘, eines Zeit-Raums verlassen“.⁵¹ Die Erneuerung der Bühne geht insofern nicht allein von den Theatermachern aus, sondern ebenso von den Literaten. Was in diesem

⁴⁸ „Die lyrischen Dramen Hofmannsthals waren für die Zeitgenossen Lektüreereignisse, kaum solche des Theaters.“ Andreas Thomasberger: Nachwort. In: Hugo von Hofmannsthal: Lyrische Dramen. Hrsg. v. Andreas Thomasberger. Stuttgart 2000. S.195-216. Zitat S.215. Vgl. auch: Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hrsg. v. Henriette Beese. Frankfurt 1975.

⁴⁹ Lehmann, Postdramatisches Theater, S.95.

⁵⁰ Vgl. zur Bedeutung des Symbolismus für die Entwicklung des modernen Theaters im Allgemeinen und den Einfluss Maeterlincks im Besonderen: Hans-Peter Bayerdörfer: Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters. In: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hrsg. v. Victor Zmegac. Königstein/Ts. 1981.

⁵¹ Lehmann, Postdramatisches Theater, S.95.

Zusammenhang besonders ins Auge fällt und eine weitere Brücke zu Reinhardts Theater zu schlagen vermag, ist die neue „Wertung des Augensinnes“ (RA II, 253), die Hofmannsthal bei dem Regisseur ausmacht. ‚Farbig‘ nennt der Autor in Absetzung vom „Schwarzweiß der Brahmschen Manier“ das Theater Reinhardts, „das schon dadurch zum Malerischen kam, daß es das Mimische entschlossen in die Mitte stellte und von da aus folgerecht nach allen Richtungen ins Unendliche ging.“ (RA II, 254) Das Bildliche steht in diesem Theater im Vordergrund. Zeit wird verräumlicht und so entsprechend dem Diktum Lessings über die unterschiedlichen Zeitformationen von Bild und Text der Malerei angenähert. Diese Affinität zum Bildlichen und zu dessen raum-zeitlicher Struktur bestimmt nicht nur Hofmannsthals lyrische Dramen, sondern ebenso eine Vielzahl seiner späteren Werke, zu denen vornehmlich auch einige seiner Tanzpantomimen gehören. Dazu tritt jedoch ein weiteres Element, das für den Autor unmittelbar mit dem Malerischen zusammenhängt und so besonders auch die Verbindung zum Tanz herstellt: das Rhythmische.⁵² Entsprechend resümiert Hofmannsthal in seiner Vorrede für das Reinhardt-Buch von Ernst Stern, „daß auch das Farbige nur eine Form des Rhythmischen war, das auf allen Gebieten des Theaterkomplexes wieder zur Geltung zu bringen ihm [Reinhardt; d.V.] vorschwebte.“ (RA II, 254) Bild, Raum und Rhythmus sind die entscheidenden Komponenten des Reinhardtschen Theaters, die ebenso Hofmannsthals eigene Auseinandersetzung mit der Bühne prägen.

Die Zusammenarbeit mit Reinhardt begann ursprünglich im Jahr 1903 anlässlich der ersten Inszenierung der *Elektra* im „Kleinen Theater“ in Berlin. Nachdem Hofmannsthal mit den lyrischen Dramen im Grunde zunächst reines Text-Theater produziert hatte und sich seine Experimente und Überlegungen eher auf die Form des Dramas bezogen als auf die des Theaters, beginnt nun die Auseinandersetzung des Autors mit genuin theatralen Arbeitsweisen. Einige Jahre nach der Uraufführung der *Elektra* beschreibt Hofmannsthal in drei Aufsätzen, was Reinhardts Theaterarbeit wesentlich ausmacht. In dem Text *Das Reinhardtsche*

⁵² Vgl. zum Gedanken einer speziellen Verbindung von Farbe und Rhythmus im Malerischen bei Hofmannsthal exemplarisch die Schilderung der Bilder van Goghs in den *Briefen des Zurückgekehrten*: EGB, S.564ff.

Theater, den er als Vorwort für das von Ernst Stern und Heinz Herald 1918 herausgegebene Buch *Reinhardt und seine Bühnen* geschrieben hatte, weist Hofmannsthal auf das besondere Verhältnis von Zuschauer und Schauspieler hin, das eine entscheidende Neuerung auf Grundlage „unausgewickelte[r] Elemente des Barock“ darstellt, die den Zuschauer ins theatrale Geschehen mit einbezog und den „Begriff des Festlichen und Geselligen“ (RA II, 252) zur Voraussetzung hatte:

„Indem Reinhardt bewußt den Schauspieler als das Zentrum seines Theaterwesens ansah, griff er auf diese barocken Elemente zurück und entwickelte sie mit Phantasie und Liebe. Versucht man in seiner so vielfältigen Tätigkeit das Entscheidende aufzufinden, so ergibt sich vielleicht als das Stärkste dies: er hat die Art des Zuhörens verändert. Seine Tendenz ging beständig dahin, den Zuhörer auf eine andere Ebene hinüberzuziehen. Hierin liegt die Einheit und Konsequenz von vielen scheinbar ganz disparaten Versuchen und Unternehmungen: das Spielen in sehr großen, dann wieder in kleinen Sälen, die wechselnde Verwendung der Musik, die Varianten der örtlichen Relation zwischen dem auftretenden Schauspieler und dem Publikum, die scheinbare wechselnde Aufmerksamkeit, die er der sogenannten Illusion und dem sogenannten Bühnenbild widmet. Musik ist ihm wesentlich ein geselliges Element und das Licht und die Kulisse ebenso. Er benützt alle drei Hilfsmittel, um die gewohnte Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler aufzuheben und den einen als Mittelpunkt und Festgeber, den anderen als Teilnehmer des Festes und Medium einer vor sich gehenden Zauberei möglichst frei zu machen.“ (RA II, 252f.)

Diese besondere Relation von Zuschauer und Schauspieler exponiert Hofmannsthal vielfach in seinen Tanz-, Pantomimen- und Filmszenarien und lässt sie in spezieller Weise als erkenntniskritische Reflexion in die Gestaltung einfließen - davon wird später noch zu reden sein. Bevor Reinhardt und Hofmannsthal zwei Jahre nach Erscheinen dieses Aufsatzes mit den Salzburger Festspielen die Idee des gemeinschaftsstiftenden Festes verwirklichen konnten, hatte Reinhardt sich schon in vielfältiger Weise in der Praxis mit dem theatralen Kommunikationssystem und den Komponenten, die es konstituieren, beschäftigt.⁵³ Im Blickpunkt stand dabei insbesondere die von Hofmannsthal

⁵³ Vgl. zu den verschiedenen Ebenen der Kommunikation im Theater: Manfred Pfister: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München 1977, bes. S.41-45 u. S.149-220.

dargestellte Wechselwirkung der Elemente Darsteller, Zuschauer und Raum. In dem Aufsatz „Über das ideale Theater“ schreibt Reinhardt, wie er sich die „Bühne der Zukunft“ vorstellt, für die der „moderne Autor [...] schreiben müsste“:

„Mit dieser Bühne ist nicht jener Raum hinter dem viereckigen Ausschnitt, die *Rahmenbühne*, gemeint, die sich zu Ende des achtzehnten und zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts entwickelte. Von der Enge und Abgeschlossenheit, die die Bühnen jener Zeit charakterisieren, hat sich das moderne Theater freigemacht, und wenn wir das Theater der alten Kulturvölker, der Griechen und Römer, betrachten, so sehen wir, dass auch sie keinesfalls hinter einem engbegrenzten viereckigen Ausschnitt spielten. [...] heute, da das Drama seine Wiedergeburt erlebt, beginnt das Szenenbild aus dem engen Rahmen hervorzutreten und sich in den Zuschauerraum zu erstrecken. [...] Und mit der Bühne wird auch der Schauspieler wieder in die Mitte des Publikums gerückt, seine Gestalt wird plastisch und erhält drei Dimensionen, während sie auf der Rahmenbühne zweidimensional war und vor dem gemalten Hintergrund nur als Silhouette agierte, wenn sie nicht gar mit ihm in ein undeutliches Ganzes verschwamm. [...] die ganze überlebte Tradition, daß Bühne und Zuschauerraum zwei voneinander streng getrennte Reiche sind, muß ausgemerzt werden. [...] Der Zuschauer darf nicht den Eindruck haben, daß er bloß ein unbeteiligter Außenstehender sei, sondern man muß ihm die Suggestion aufoktroyieren, daß er in innigem Zusammenhang mit dem, was auf der Bühne vorgeht, steht, und daß auch er seinen Teil an der Entwicklung der Vorgänge hat.“

Es geht Reinhardt folglich um die ‚Retheatralisierung‘⁵⁴ des Theaters *und* des Dramas. Zuschauer, Schauspieler und Damentext sollen in ein neues Verhältnis gesetzt werden, was zur Folge hat, dass er das Konzept der ‚*Rahmenbühne*‘ (der Guckkastenbühne) gründlich überdenkt und zugunsten eines Theaterraums, der Zuschauerraum und Bühne als einen gemeinsamen Interaktionsraum umfasst, verwirft. So machte Reinhardt beispielsweise 1910 mit der Aufführung von Hofmannsthals *König Ödipus* in einer Münchner Ausstellungshalle seine ersten Erfahrungen mit dem Arenatheater als ‚theatralische[m] Großspektakel‘⁵⁵ für ein Massenpublikum, das er später erfolgreich weiterentwickelte. Zuvor schon experimentierte er mit Raumbühne (*Elektra*, 1903), Drehbühne

⁵⁴ Der Begriff wurde erstmals vom Theatertheoretiker Georg Fuchs eingeführt. Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S.82.

⁵⁵ Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, S. 378f. Zitat S.379.

(Sommernachtstraum, 1904) oder der Verwendung eines aus dem japanischen Kabuki-Theater entlehnten Hanamichi (Sumurun, 1910).⁵⁶ In dem zitierten Absatz wird jedoch zugleich deutlich, dass es sich um eine Suggestion handelt. Der Zuschauer soll glauben gemacht werden, er wäre am Ganzen des Dramas aktiv beteiligt, während er sich im Grunde durch das Spektakel auf der Bühne überwältigen lässt. Hofmannsthal's Ansichten über eine optimierte Wirkung des Theaters gehen in eine ähnliche Richtung, wie sein theaterästhetischer Text von 1903 *Die Bühne als Traumbild* zeigt. Es lässt sich insofern bei Reinhardt und Hofmannsthal einerseits von einer Art „Entdeckung des Zuschauers“⁵⁷ sprechen, wie sie insgesamt den Erneuerungsbestrebungen im Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts eignet. Anders aber als z.B. bei den Konzepten der russischen Theatermacher Wsewolod E. Meyerhold und Sergej M. Eisenstein geht es bei ihnen doch eher um die Überwältigung der Zuschauer als um deren Aktivierung. Dennoch liefert das Programm des Zuschauers als ‚neuem Menschen‘ einen gemeinsamen Fluchtpunkt der Theaterreformer, als sie mit ihm die Verwirklichung nicht nur eines neuen Theaters, sondern auch einer neuen Kultur im Sinne einer selbstbewussten ‚Volksgemeinschaft‘ verbinden.⁵⁸

Reinhardts Theaterkonzeption lässt sich einerseits im Kontext eines umfassenden kulturellen Wandels um die Jahrhundertwende als Versuch werten, dem ‚modernen‘ Menschen einen adäquaten Erfahrungsraum im Theater zu schaffen,⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Wahrnehmung und Medialität. In: Dies., Christian Horn, Sandra Umatham, Matthias Warstat (Hrsg.): Wahrnehmung und Medialität. Tübingen/Basel 2001, S.11-28.

⁵⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen/Basel 1997.

⁵⁸ Vgl. dazu grundlegend: Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers.

⁵⁹ Fischer-Lichte weist an anderer Stelle auch auf die Bedeutung des radikalen kulturellen Wandels zur Zeit der Jahrhundertwende für die „Veränderungen“ in Bezug auf „Wahrnehmung, Körper und Sprache“ hin, die unter anderem auch mit der „Simultaneität der verschiedenen Sinneseindrücke“ z.B. in der Großstadt und dem erforderlichen permanenten Perspektivwechsel zusammenhängen. Außerdem, so Fischer-Lichte weiter, sei die Idee eines von Raum und Zeit unabhängigen Beobachters mit Einstein und Planck durch die Relativität des Beobachterstandpunkts ersetzt worden. Das habe sich auch im Theater der historischen Avantgardebewegungen niedergeschlagen. Und so ließe sich Theatergeschichte auch als Kulturgeschichte begreifen, wenn als Bezugspunkt das Wechselverhältnis von Wahrnehmung, Körper und Sprache gewählt wird. Erika Fischer-Lichte: Einleitung: Wahrnehmung – Körper – Sprache. In: Dies. (Hrsg.): TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen/Basel 1995, S.1-14. Zitat S.1.

der ihnen nicht eine Reproduktion des eigenen profanen Lebens vorführt, sondern vielmehr das ‚Leben als Fest‘ feiert, in dem der einzelne (Zuschauer) in der Masse aufzugehen vermag.⁶⁰ Andererseits wendet sich Reinhardt trotz der Modernisierungsbestrebungen niemals vollständig vom dramatischen Theater aristotelischer Provenienz ab, sondern fordert lediglich eine Revision der dramatischen Bühne im Rückgriff auf traditionelle und körperorientierte Formen des Theaters, wie er sie beispielsweise in Ritus, Zeremoniell, Tanz und Pantomime der Antike oder dem Maskenspiel der Commedia dell’arte findet. Darin treffen sich die Ziele Reinhardts mit den Absichten Hofmannsthals. Beide betreiben keine radikale Umwertung des Theaters, sondern stets eine Erneuerung mit Blick auf die Vergangenheit. Innerhalb der Verschiebung der Prämissen des theatralen Systems von der internen zur externen Kommunikation aber galt das größte Interesse sowohl Reinhardts als auch Hofmannsthals dem Schauspieler und dessen Verhältnis zu Bühnenraum und Zuschauer. „Ihm ist das Schauspielerische der Schlüssel der Welt“ (RA II, 314), sagt Hofmannsthal über den Regisseur. Körper und Geist sind dabei nicht getrennt, sondern erscheinen vielmehr eins im anderen, sind also wechselseitig aufeinander angewiesen:

„Man könnte versucht sein zu sagen, dass dieser Schlüssel nur die leibliche Seite, die Erscheinung aufschließt, und nicht die geistige Seite oder die Essenz; aber ich glaube, wir haben diese Unterscheidung zwischen Außen und Innen, zwischen Kern und Schale, von uns abgetan, und die mit anderen Dualismen bei den hinter uns liegenden Jahrhunderten liegengelassen.“ (RA II, 315)

Der Begriff des ‚Schauspielerischen‘, das gilt es zu beachten, orientiert sich dabei streng am Postulat eines symbolistischen oder durch den Symbolismus geprägten Kunsttheaters, das amimetisch wirkt und die Zeichenhaftigkeit der Darstellung betont. Der ‚natürliche‘ Schauspieler des naturalistischen Theaters, der das Leben

Vgl. zum Zusammenhang von Modernitätserfahrung (z.B. in der Großstadt), neuen Wahrnehmungsweisen und deren medialer Repräsentation zu Beginn des 20. Jahrhunderts die aufschlussreiche Studie von Anke Gleber: *The art of talking a walk: flanerie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton 1999, bes. Chap. 2. *The City of Modernity: Shifting Perspectives, Urban Transitions*, S.23-43.

⁶⁰ Zum Phänomen der Masse und dem Faszinosum der Gemeinschaft in den kulturanthropologischen Diskursen der Jahrhundertwende vgl.: Inge Baxmann: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*. München 2000.

und seine Bewegungen abzubilden versucht, wird ersetzt durch den marionettengleichen Schauspieler, der sich nicht in die Figur einfühlt, sondern lediglich symbolische Bewegungen ausführt.⁶¹ Einer der bedeutendsten Theoretiker der Reformbewegung, welcher die Marionette geradezu zum Ideal der Schauspielkunst erhebt, ist Edward Gordon Craig. 1907 - im gleichen Jahr, in dem Hofmannsthal drei seiner wichtigsten Prosatexte schrieb: die *Briefe des Zurückgekehrten*, *Die Wege und die Begegnungen* und *Furcht* – verfasste Craig das einflussreiche Theatermanifest *The Actor and the Über-Marionette*.⁶²

Auch Hofmannsthals Interesse an den verschiedenen Formen des Marionettentheaters und Maskenspiels ist wie bei vielen seiner Zeitgenossen äußerst ausgeprägt und sein Verständnis von moderner Schauspielkunst ähnelt phasenweise dem Craigs, obgleich es sicherlich nicht dessen Radikalität teilt. In seiner Vorrede für eine geplante deutsche Neuausgabe von Craigs *Kunst des Theaters* apostrophiert Hofmannsthal jedoch den englischen Theatermacher vorrangig als Bühnen(bild)gestalter, dessen Vorzüge – ähnlich wie er es auch von Reinhardt sagt – in der Verknüpfung der auseinander gefallenen, heterogenen Elemente des Theaters bestehen:

„Ein durch stärkstes, bestimmtestes Talent berechtigter Künstler, vom Vater her der Architektur, von Mutterseite dem Theater nächstverwandt, verlangt das Zerfallene wieder zusammenzubringen. [...] Er, schöpferisch, fragt nicht nach Vorbildern: seinem Kopf entsteigen Phantasien, mächtige Treppen, wuchtige Verliese, Turngemach, Terrasse, Hafen, Zelt und Loggia: die menschliche Gestalt bringt er dazu in herrliche Verhältnisse – dem Claude Lorrain, dem Turner, ohne nähere Verwandtschaft, hier vergleichbar -: ein bloßes Dastehen der einzelnen Gestalt, ein schöngewendeter feierlich schreitender Zug, eine dunkle Gruppe, im Dunkel lauernd, ist schon ein nahezu vollendetes Gedicht.“ (RA I, 495)

In dem Aufsatz *Reinhardt bei der Arbeit* nennt Hofmannsthal ihn demgemäss einen „genialen Maler-Regisseur“ (RA II, 297) und spricht mithin vom Einfluss

⁶¹ Vgl. Borchmeyer: Theater (und Literatur), S.424.

⁶² Vgl. Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert, S.66-61 u. 78-83. Außerdem: Gregor Gumpert: Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende. München 1994, Kap. 3: Die Utopie der reinen Bewegung: Edward Gordon Craigs theaterästhetischer Entwurf, S.81-109.

Craigs - „diesem einsamen Vorläufer, dessen Traum war, die Bühne durch das wechselnde Licht zu regieren, und ‚an ever shifting maze of colour, form and motion‘ zu schaffen“ (RA II, 299) - auf Reinhardt.⁶³ Die umstrittene Schauspieltheorie des Engländers Craigs findet offensichtlich keine Erwähnung bei Hofmannsthal. Die Parallelen ihrer Auffassungen sind allerdings unübersehbar. Nicht die Abschaffung der Schauspieler, sondern vielmehr ihre Autonomisierung hatten die beiden Autoren dabei im Sinn. Sie sollten ‚repräsentieren‘, nicht ‚verkörpern‘, wie Craig in *The Actor and the Über-Marionette* von den Schauspielern fordert. Sie sollten im Spiel nicht zu dem werden, was sie spielen, sondern darüber hinaus ein ‚höheres‘ Bewusstsein der Figur repräsentieren. Hofmannsthal weiß Ähnliches von Schauspielern seiner Zeit zu berichten. In zahlreichen Texten hatte er schon seit 1892 seine Überlegungen über den idealen Schauspieler und sein Verhältnis zum Dichter dargelegt.

„Das fließende Ich“ des Schauspielers

„Das Heil kann nur vom Schauspieler kommen, denn ihm und keinem anderen gehört das Theater“, schreibt Reinhardt in seiner *Rede über den Schauspieler* (1929). „Die Sehnsucht nach Verwandlung“ sei von jeher in den Menschen angelegt, schreibt Reinhardt weiter, und „die Leidenschaft, Theater zu schauen, Theater zu spielen“ sei „ein Elementartrieb des Menschen“. In diesem ‚Elementartrieb‘ erkennt Reinhardt die anthropologische Grundbedingung der Schauspielkunst und leitet daraus die wichtigsten Komponenten seines Theatersystems ab: ‚Zuschauen‘ und ‚Spielen‘. Wobei diejenigen, die spielen, den verkümmerten Spieltrieb derjenigen ausleben, die zuschauen. Diese wiederum

⁶³ Allerdings schränkt er die Bedeutung Craigs dann wieder ein gegenüber dem ‚stärkeren‘ Theater Reinhardts: „[...] er hat von ihm genommen, aber nur, um aus dem Genommen etwas Neues, Stärkeres, dem wirklichen Theater Gemäßeres zu machen; [...]“ (RA II, 299) Ein geplantes Engagement Craigs an den Bühnen Reinhardts, für die er sowohl als Regisseur wie auch als Schauspieler arbeiten soll, scheitert an unüberbrückbaren künstlerischen Differenzen der beiden Theatermacher. Vgl. Jutta Boehe: Theater und Jugendstil – Feste des Lebens und der Kunst. In: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hrsg. v. Gerhard Bott. Darmstadt 1977, S.155.

können nur verstehen, was auf der Bühne geschieht, weil sie selbst die Anlage zum Spiel in sich tragen: „die Möglichkeiten zu allen Leidenschaften, zu allen Schicksalen, zu allen Lebensformen“.⁶⁴ Reinhardts theatrales System beruht auf Reziprozität und besinnt sich ferner auf die leibhaftige Gegenwart von Schauspieler und Zuschauer, womit er zugleich deutliche Grenzmarken zu anderen Künsten und vor allem auch dem Konkurrenzmedium Film setzt. Grundlage seines anthropologischen Konzepts vom Schauspieler-Theater ist jedoch die menschliche ‚Sehnsucht nach Verwandlung‘. Deshalb bewegt sich sein Theater auch weitestgehend innerhalb der institutionellen Rahmung der bürgerlichen Theaterkultur, die sich nach wie vor an der dramatischen ‚Rolle‘ abarbeitet. Wie sich innerhalb dieses scheinbar traditionell formierten Konzepts dennoch grundsätzliche Unterschiede zu den vormals gängigen und auch zeitüblichen Spielpraktiken abzeichnen, wurde schon angedeutet und lässt sich besonders anschaulich auch in den zahlreichen Artikeln, Gedichten und Aufzeichnungen Hofmannsthals über zeitgenössische Schauspielerei ablesen, in welchen er Reinhardts Auffassungen implizit weitestgehend entspricht.

Schon 1892 ließ Hofmannsthal in zwei Artikeln über verschiedene Gastauftritte der Schauspielerin Eleonora Duse in Wien vom 20. bis 27. Februar erste Überlegungen über das Schauspielwesen durchscheinen. Die Duse wird für ihn zur exemplarischen Schauspielerin eines Theaters, das sich im Unterschied zur naturalistischen Bühne mit Seelenbewegungen beschäftigt, die unsichtbar und letztlich unsagbar bleiben müssten, gäbe es nicht den Körper des Schauspielers und dessen Ausdruckspotential.

Während der naturalistische Schauspieler eine Figur darstellt, wie man sie auch in der Wirklichkeit mit all ihren affektiven Äußerungen wahrnehmen würde: als eine Rolle unter anderen Rollen, ohne das Geringste über ihre innerseelischen Verwerfungen zu erfahren, werden bei der Duse „die halbunbewussten Regungen, die sich verbergen, die seltsamen Verkettungen von Psyche und Physis, die sich nicht malen und nicht sagen lassen, [...] durch eine große künstlerische

⁶⁴ Max Reinhardt: Schriften. Hrsg. von Hugo Felting. Berlin 1974, S.324-327. Zitiert nach: Brauneck, Theater im 20. Jahrhundert, S.351.

Offenbarung lebendig.“ (RA I, 477) Am Körper der Duse zeigt sich leibhaftig, was sonst im Verborgenen bliebe. Die naturalistische „Nachahmung der Natur“ ist gewissermaßen die Vorstufe ihres Schauspiels, das, was die Duse „aus den Intentionen des Dichters“ gestaltet. Sie „konstruiert“ aus dem dichterischen Text „den lebendigen Menschen“. Ihre besondere Gabe aber besteht letztlich darin, so Hofmannsthal in seinem Artikel *Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche*, die sichtbare Erscheinung einer Figur zu transzendieren und die „Philosophie ihrer Rolle“ zu spielen: „Sie ist ganz Marguerite, ganz Fedora, ganz Nora, aber sie weiß mehr von Nora, als Nora von sich selbst weiß.“ (RA I, 476) Die Duse erhebt sich über ihre Rolle, gewinnt Distanz zu ihr und wird gewissermaßen zur Schöpferin ihrer selbst. Sie verkörpert nicht allein die Rolle innerhalb des Dramas, sondern zugleich ein transgedientes leibliches Wissen von der dargestellten Figur. Ein Wissen, das weder Dichter noch die Figur selbst als textuelles Geschöpf des Dichters besitzen können. Damit erhält jede ihrer Gebärden einen Sinn, der über die einfache Illustration des Bühnengeschehens hinausgeht. Ihr gesamter Körper wird als Zeichenträger auf das innerseelische Bezeichnete hin transparent und lässt dies so als symbolische Bewegungen an der leiblichen Oberfläche erscheinen. In dem Aufsatz *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche* aus demselben Jahr gibt Hofmannsthal ein sprechendes Beispiel für diese Art des Spiels in symbolischen Bewegungen. Er beschreibt die letzte Szene des dritten Aktes einer Aufführung von Ibsens *Nora* mit der Duse in der Hauptrolle und hebt einen Moment hervor, von dem er annimmt, dass er von der Schauspielerin „dazugedichtet ist“:

„[...] man denkt nicht daran, dass ihr Entschluß hier reif sein *muß*, weil der Dichter es braucht; man sieht, daß er reif ist, weil man ihn werden gesehen hat, mit innerer Notwendigkeit, an der niemand zweifelt. In Leid geläutert steht sie dann dem Manne gegenüber: ihre Stimme, früher kinderhaft und gaukelnd, ist klar und kalt und hart; die runden Lippen und die weichen Schultern sind hochmütig und starr geworden; es ist eine eisige unerbittliche Hoheit um sie. Dazwischen flüchtig aufleuchtender Haß, Rachsucht, augenblicklich zur Kälte gedämpft; dann, wie ihr die Kinder einfallen, fliegt ein Schatten von Tränen durch das silberne Schwirren der verächtlichen und hoheitsvollen Worte. [...] Wie sie die Ringe austauschen, fällt ihrer zu Boden; er hebt ihn auf. Sie dankt mit einer leichten Neigung des Kopfes und einem Halblauten „Danke“. Nichts ist erschütternder als

dieses Emporsteigen der gesellschaftlichen Schranken zwischen Mann und Weib. Man begreift den hochmütigen Ekel vor der Wohnung des „fremden Mannes“; man begreift das symbolische „Hinausgehen in die Nacht“. Der kleine Zuge mit dem Hinunterfallen des Ringes ist eines großen Dichters würdig; er fehlt in meiner Ausgabe der „Nora“; ich liebe es, mir vorzustellen, daß er von der Schauspielerin dazugedichtet ist.“ (RA I, 472f.)

Bezeichnend für die frühe Entstehungszeit dieser Aufsätze vermutet Hofmannsthal noch eher die Gestaltung der Schauspielerin Duse hinter diesem Moment als einen Regie-Einfall. Die Schauspielerin wird so im Idealfall zur Koautorin des Dichters, dessen Vision nicht einfach gesprochener, aufgeführter Text bleibt, sondern leibliche Gegenwart einer ‚ganzen‘ Person, deren seelische Bewegungen sich gewissermaßen an die körperliche Oberfläche durchdrücken:

„[...] der Leib der Duse [...] schmiegt sich an ihre Seele, wie die weichen, feuchten Gewänder, mit denen die Griechen die redende Schönheit ihrer Statuen umhüllten, sich um die Glieder schmiegt. Ihre Finger erzählen das Zagen eines Entschlusses, Verlegenheit, Unruhe, Gereiztheit, Haß, Verachtung. Auf ihrer Stirn spiegeln sich die Stimmungen, die kommen und gehen.“ (RA I, 477)

Dagegen hüllen sich die naturalistischen Darsteller „in einen Leib, der nichts verrät.“ Hofmannsthal bleibt in der Folge im Bild und erkennt „die Technik der Duse“ in einer „Bemerkung von Raphael Mengs über die Draperie des Raphael“. Er stellt fest: „[...] wie dort der Faltenwurf Bewegungen des Leibes, so verraten hier flüchtige, feine, halbheimliche Gesten des Leibes die schnellwechselnden Bewegungen der Seele.“ (RA I, 477) Letztlich stehen Schauspieler wie die Duse auf einer Ebene mit Dichtern und Musikern, denn:

„Die lebendigen Künstler gehen durch das dämmernde sinnlose Leben, und was sie berühren, leuchtet und lebt. Gleichviel, ob sie mit neuen Worten Heimlichkeiten der Seele in Formeln fassen, oder ob sie das dumpfe Wogen in uns durch Harmonien heiligen, oder ob sie in verhallenden Worten und flüchtigen Gebärden das Unbewusste in uns zur Erkenntnis heben und in dionysische Schönheit tauchen.“ (RA I, 478)

In der bereits zitierten Rezension einer *Monographie* über den Schauspieler Mitterwurzer präzisiert Hofmannsthal 1895 seine Beobachtungen und unterlegt

sie mit einer Kulturkritik, die sich zu gleichen Teilen gegen das zeitübliche ‚begriffliche Denken‘ und ‚Sprechen‘ wie gegen das Rollenverhalten der Menschen in der Gesellschaft richtet. Zunächst stellt er fest: „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. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt.“ Aufgrund des „entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken“, sei „eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden“. (RA I, 479) Anhand der Analogie von (schlechtem) Theater und Gesellschaft erläutert Hofmannsthal dann die defizitären Verhaltensweisen der Menschen vor und auf der Bühne und nennt den schlechten Schauspieler ein Symbol für die Scheinhaftigkeit seiner Zeit:

„So entstehen diese Pseudo-Schauspieler, die den Schein des Scheins spielen, nicht etwa das beiläufige Gedächtnisbild des inneren Erlebnisses, sondern etwas von außen her Angeflogenes, ein konventionelles Zeichen. Ihre Gebärden fließen als eine Begleitung zu ihren Worten hin, ganz wie im Leben unser scheinbares Tun.“ (RA I, 480)

Unter dieser doppelten Perspektive verhandelt Hofmannsthal augenscheinlich das Problem der bürgerlichen Repräsentationskultur, die von Schriftlichkeit und deren zunehmender Referenzlosigkeit dominiert wird und sich zugleich im gesellschaftlichen Rollenverhalten widerspiegelt. Wie der Pseudo-Schauspieler in konventionellen Zeichen den „Schein des Scheins“ vor Augen führt, so reden viele Menschen „fortwährend wie in ‚Rollen‘, in Scheingefühlen, scheinhaften Meinungen, scheinhaften Gesinnungen. Sie bringen es geradezu dahin, bei ihren eigenen Erlebnissen abwesend zu sein.“ (RA I, 480) Der Schauspieler Mitterwurzer dagegen vermag Gewalt über die Worte zu erlangen und sie zu einem leiblichen Ausdruck zu machen. Er entwickelt in seinem Spiel quasi natürliche Zeichen in wort- und körpersprachlichen Artikulationen. Der Abnutzung und Habitualisierung der Sprache durch die jahrhundertealte Buch- und Schriftkultur begegnet dieser ähnlich wie die Duse mit der Authentizität seines Körpers. Leib und Seele treten gleichermaßen in seinen Worten hervor. Worte und Seele erscheinen bei ihm nicht vom Körper getrennt, sondern bilden

mit ihm eine ursprüngliche artikulative Einheit, in der sich eines in das andere zu verwandeln vermag:

„Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit. Der Mitterwurzer hat seine Beredsamkeit das Schweigen gelehrt. Er hat die Zehntausend Toten totgetreten, und wenn er redet, redet nur er. In seinem Mund werden die Worte auf einmal wieder etwas ganz Elementares, der letzte eindringlichste Ausdruck des Leibes, Waffen wie die Zähne und die Nägel, Lockungen wie das Lächeln und die Blicke, reine sinnliche Offenbarungen des inneren Zustandes. In seiner Beredsamkeit kommt die Seele hervor, wie ein Leibliches, und macht vor uns Erlebnisse durch.“ (RA I, 480f.)

Mitterwurzer besitze, so Hofmannsthal, zudem ein „Wissen um sich selbst“, insofern er sich selbst als Material begreift und damit eine Einsicht erlangt, die ihn zum Künstler macht. Sein Wissen ist „ein Wissen in allen Gliedern, ein inneres Wissen, und, wie jedes tiefe Wissen um sich selbst, den Worten und Begriffen völlig, völlig entzogen.“ (RA I, 481) Wer dieses wort- und begriffslose, intuitive Wissen besitzt, hat „seinen Schwerpunkt, seine Gebärden werden wahr“. Hofmannsthal lässt in dem Aufsatz en passant eine Kritik der modernen Repräsentationskultur durchscheinen, die er nach 1900 wiederholt aufgreifen wird und insbesondere im sogenannten *Chandos-Brief* von 1901 und dann 1907 in den *Briefen des Zurückgekehrten* als umfassende Wahrnehmungskrise ausformuliert, die hier wie dort in Gebärde und Rede symptomatisch wird. Der Schauspieler Mitterwurzer erscheint in der Rezension von 1895 paradoxerweise trotz seiner steten Verwandlungen auf der Bühne als das positive Modell eines mit sich selbst identischen Subjekts, dessen Gebärden im Unterschied zu den konventionell-gesellschaftlichen Rollengebärden Wahrheit beanspruchen dürfen. Ihm entsprechen in den *Briefen des Zurückgekehrten* die „Menschen in Übersee“, unter denen der Briefschreiber viele Jahre als Handelsreisender gelebt hat. Im Vergleich der Respekt abnötigenden „Haltung“ (EGB, 546) dieser Menschen mit den diffusen Eindrücken, die die Deutschen nach seiner Heimkehr bei ihm hinterlassen, entfaltet sich seine „Krise eines inneren Übelbefindens“ (EGB, 561), die gewissermaßen zur Symptomatologie einer Kultur- und Gesellschaftskritik der europäischen Jahrhundertwende wird. In der Gegenüberstellung der verschiedenen Kulturkreise entwickelt der ‚Zurückgekehrte‘ sein ideales

Menschenbild, das sich für ihn unter einem Diktum fassen lässt, das Hofmannsthal Addison entliehen hat: „The whole man must move at once -

und so waren sie, ob es Mädchen waren mit Taubenblick oder unstete Männer, die Augen trunken von grenzenlosen Gedanken, oder verzeihende Greise und zürnende Richter mit Brauen des Löwen. Sie waren aus einem Guß. In *einer* Gebärde erschienen sie mir, und keiner blieb länger bei mir als die Dauer eines aufzuckenden und erlöschenden Blitzes, denn ich bin kein Tagträumer und führe keinen Dialog mit den Ausgeburten meiner Einbildungskraft. Aber in ihrer *einen* Gebärde, in der sie an mich heran- und durch mich hindurchwehten, waren sie *ganz*. In jedem Blick ihrer Augen, in jedem Krümmen ihrer Finger waren sie *ganz*. Sie waren nicht von denen, deren rechte Hand nicht weiß, was die linke tut. Sie waren eins in sich selber. Und das – oder es müsste mich seit vier Monaten bei offenen Augen der böseste, vielteiligste, zäheste aller bösen Träume narren -, das sind die heutigen Deutschen nicht.“ (EGB, 550; Hervorhebungen im Original)

Mitterwurzer ist ungeachtet seiner steten Verwandlung auf der Bühne nach Hofmannsthal einer jener Menschen, die dieses Ideal des ‚ganzen Menschen‘, der in seinen Reden und Gebärden sichtbar wird, verkörpern. Er kann also selbst in der Schauspielerei, der Verstellung und Täuschung ganz erscheinen, weil in jeder seiner Gebärden und Reden sein Wesen und dessen Materialität durchscheinen. Schon einige Jahre vor den *Briefen des Zurückgekehrten* hat Hofmannsthal scheinbar begonnen „eines Menschen Wesen [...] in seinem Gesicht, in seiner Rede, in seinen Gebärden“ (EGB, 551) gleichermaßen zu suchen und hat in dem Schauspieler Mitterwurzer einen Typus des modernen Menschen erkannt, der sich angesichts instabiler Selbstverhältnisse der Subjekte und der eigenen Verwandlungsaufgabe trotzdem die Identität/Integrität der Person bewahrt hat, da er um die Masken, die Verstellung weiß. Darin besteht der potentielle Reflexionsvorsprung des Schauspielers, der sich bewusst ist, dass Sprache und Rolle von anderen determiniert sind und dass dies auch für ‚lebende‘ Personen gilt. Er ist die Figur der „unauthentischen Identität“ und kann als antibürgerliches Gegenmodell gelten, solange er die Spannung zwischen Ich und Rolle aushält.⁶⁵

⁶⁵ Vgl. Paola Gheri: „Tra la marionetta e Dio“. Hofmannsthal e la filosofia dell’attore. In: *L’Io de Poeta. Figure e Metamorfosi della Soggettività*. Hg.: Ingrid Hennemann Barale e Patrizio Collini. PACINIeditore SpA, 2002 [Studi di Letterature moderne e comparate, 7]. S.167-195. Hier S.170.

Hofmannsthal beschreibt mit Hilfe des Schauspielers das Problem der bürgerlichen Repräsentationskultur als „Krise der großen Analogie“ und sieht in Mitterwurzer deren adäquate Auflösung, indem jener sich der Paradoxie bewusst ist und dementsprechend souverän mit dem Konflikt zwischen personaler Integrität und fremder Zuschreibung umgeht. Das gilt nicht zuletzt auch für die Sprache, das ‚Gewebe der Reden‘, wie Hofmannsthal die ‚Rolle‘ in besagtem Aufsatz nennt:

„Wie mit den einzelnen Reden, so macht er es mit dem Gewebe aus vielen Reden, der ‚Rolle‘. Er hat Gewalt über sie, er kann mehr daraus machen, was man spürt, als alle anderen: und er achtet sie für nichts. Wir alle haben fortwährend solche Gewebe aus Worten um uns hängen und geben uns unglaubliche Mühe, so auszusehen, als ob uns das nicht hinunterfallen könnte, oder zum mindesten, als ob wir nicht daran dächten, dass uns das herunterfallen kann. Unsere Schauspieler sind wie wir: sie tragen ihre Rollen wie sehr beängstigende Kleider, offenbar gestohlene Kleider. Der Mitterwurzer geht herum, und in seinen Augen ist eine solche grenzenlose Willkür, daß es ganz möglich ist, er wird die Rolle im nächsten Augenblick wegwerfen, wie einen lästigen Fetzen.“ (RA I, 482)

Kapitel 3: Einklang. Sprache und Musik

Auf einer Postkarte an Marie von Herzfeld schreibt Hofmannsthal im März 1893: „Ich verstehe aber nur garnichts von Musik und habe Leute nicht gern, die gescheit darüber reden, offenbar weil ichs selbst nicht kann.“⁶⁶ Sein Verhältnis zur Musik wird - ähnlich wie später zum Film – zeitlebens ambivalent bleiben. Einerseits gehört sie zu den privilegierten ‚schweigenden‘ Künsten „der Akrobaten und Gaukler“ (RA I, 479), andererseits affiziert sie „dumpf, sehnsüchtig ausschweifend“, während zum Beispiel „die von der Gebärde aufgerufene [Sympathie; d.V.] [...] klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend“ (RA I, 505) sei, wie es im Vergleich der Künste in dem Essay *Über die Pantomime* heißt. Im Folgenden wird es weder darum gehen, eine vage Musiktheorie Hofmannsthal aufzustellen, eines Autors, der gelegentlich von sich selbst sagt, er sei „eigentlich unmusikalisch“⁶⁷, noch gilt es grundlegend zu klären, welche strukturellen Merkmale die Musik gegenüber der Literatur auszeichnen.⁶⁸ Vielmehr soll hier interessieren, welche ihrer liminalen und kulturhistorischen Aspekte im System der Künste für Hofmannsthal bedeutsam wurden.⁶⁹ Denn auch für Hofmannsthal's Begriff der Musik gilt in ähnlicher Weise, was Beda Allemann in Bezug auf Rilke und dessen *Gong*-Gedicht feststellte: es geht nicht eigentlich um „Musik als selbständige Kunstgattung“.

⁶⁶ Zitiert nach Michael Hamburger: Die Dramen und Libretti. In: Hugo von Hofmannsthal. Zwei Studien. Göttingen 1964, S.84.

⁶⁷ BW Strauss – Hofmannsthal, S.420.

⁶⁸ Zumal eine solche Bestimmung sinnlos wäre, denn „gewiß bleibt immer eines: Es gibt keine universellen Kriterien der musikalischen Systeme, weder ihrer Funktionsweisen, Symbolik und Strukturen noch ihrer Deutung und Bewertung.“ Max Peter Baumann: Musik. In: Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim 1997, S.974-984, S.982.

⁶⁹ Auch Martin E. Schmid verzichtet in seiner Studie (Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal, Heidelberg 1968) auf „historische Zusammenhänge der Musikauffassung“ Hofmannsthal's oder „musik-philosophische Begründungen“, allerdings ist dessen Fragestellung auch „immer auf das Werkverständnis ausgerichtet“: „Es geht uns nicht in erster Linie um eine Deutung des Phänomens Musik überhaupt aufgrund dichterischer Aussagen, sondern um eine Interpretation von Hofmannsthal's Werk anhand des thematisch relevanten Phänomens Musik.“ S.14. Dennoch bleiben es vor allem ausgewählte Opern, die Schmid dann im Hinblick auf das „Phänomen Musik“ analysiert.

Vielmehr ist das, was Hofmannsthal wie Rilke ‚Musik‘ nennt, „eine Metapher des verborgenen Wesens des Gedichts“⁷⁰. Fluchtpunkt ist hier wie dort letztlich die gleichermaßen ideale wie utopische Vision eines unverfälschten Ausdrucks *jenseits* (oder *vormals*) der distinkten Formen Musik und Sprache, in dem sich die spezifischen Qualitäten beider wieder in ursprünglicher Weise verbinden lassen.⁷¹

Die Zusammenarbeit Hugo von Hofmannsthals mit Richard Strauss sowie der fiktive Dialog von 1928 zwischen dem Autor und dem Komponisten über *Die Ägyptische Helena* und das Verhältnis von Sprache und Musik sollen die Grundlage bilden für eine Profilierung der Hofmannsthalschen Anschauungen über Musik.⁷² Relevant dürften diese Erkenntnisse nicht nur hinsichtlich der ideellen Vernetzung der Künste und der Rolle der Musik beim Tanz sein, sondern auch in Bezug auf die Form des (Opern-)Librettos, das gewissermaßen ein Bindglied zwischen der Wortkunst Hofmannsthals und der (‚stummen‘) Musik darstellt und insofern einen paradigmatischen Übergang markiert.

⁷⁰ Beda Allemann: Zeit und Figur beim späten Rilke, Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts. Pfullingen 1961, S.165. Zitiert nach: Albrecht Riethmüller: Rilkes Gedicht *Gong*. An den Grenzen von Musik und Sprache, S.218. In: Günther Schnitzler (Hrsg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979, S.194-224. Rilkes *Sonette an Orpheus* sind letztlich auch nichts anderes als der Versuch, in der mythischen Gestalt des Orpheus die ursprüngliche Verbindung von Leier und Gesang, von Musik und Dichtung zu beschwören.

⁷¹ Nietzsches Reflexionen über die anthropologischen Bedingungen von Literatur und Kultur und den Zusammenhang zwischen Sprach- und Kulturgeschichte in seinen frühen philologischen Arbeiten und Vorlesungen sowie der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* stehen bei solchen poetologischen Projekt(ion)en zweifellos stets im Hintergrund. Besonders der von ihm rekonstruierte, kulturhistorisch bedeutsame Konnex von Sprache, Musik und Rhythmus dürfte hierbei eine entscheidende Rolle spielen. Vgl. Christian J. Emden: Sprache, Musik und Rhythmus. Nietzsche über die Ursprünge von Literatur, 1896-1879. In: Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 121, Heft 2/2002, S.203–231.

⁷² Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang besonders auch das Szenario zur Märchenpantomime *Die Grüne Flöte*, über welches im zweiten Teil dieser Arbeit zu sprechen sein wird. Vgl. Kap. 8.

Zum Verhältnis von Wort und Ton - Hofmannsthal und Strauss

Hofmannsthals intensive Zusammenarbeit mit dem Komponisten Richard Strauss erstreckte sich über mehrere Jahrzehnte.⁷³ Zahlreiche gemeinsame Opernarbeiten sind das Ergebnis, von denen viele für die Geschichte der Gattung eine entscheidende Bedeutung erlangt haben. Hofmannsthal wird aufgrund dieser Arbeiten nicht nur in der Literaturwissenschaft gemeinhin als eine Art „Prototyp des modernen Dichter-Librettisten“ angesehen,

„dem es in seinen Texten für Richard Strauss gelang, vorbildliche Libretti zu schreiben, ohne doch sein Dichtertum zu verleugnen, und der in seinem Briefwechsel mit dem Komponisten gemeinsam mit diesem die Grundlagen zu einer modernen Ästhetik des Libretto schuf.“⁷⁴

Es stellt sich die Frage, was Dichter und Komponist selbst unter einem ‚vorbildlichen‘ Libretto verstanden haben und wie sie ihre Vorstellungen prinzipiell versuchten in einem ausgewogenen Wort-Ton-Verhältnis umzusetzen. Ohne auf die Libretti im Einzelnen eingehen zu können, soll hier in aller Kürze konturiert werden, wie sich das Wort-Ton-Verhältnis in diesen ‚Dramen für Musik‘ vor allem aus Sicht des Autors darstellt.

Hofmannsthals Ziel war ein „Ganzes von Text und Musik“⁷⁵, kein gewöhnliches „Miteinander“, sondern vielmehr ein „Ineinander-Arbeiten“⁷⁶ sollte die Kooperation von Dichter und Komponist bestimmen. Françoise Salvan-Renucci

⁷³ Allgemein dazu und zu dem bisweilen schwierigen und von Missverständnissen durchzogenen persönlichen Verhältnis von Dichter und Komponist vgl.: Günter Baum: „Hab’ mir’s gelobt, ihn lieb zu haben...“ Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Nach ihrem Briefwechsel dargestellt. Berlin 1962; Hans Mayer: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: Ders.: Ansichten. Zur Literatur der Zeit. Reinbek 1962, S.9-32; Willi Schuh: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit. München 1964.

⁷⁴ Anna Amalie Abert: Libretto. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel [1959-]60, Bd. 8, Sp.727. Zitiert nach: Françoise Salvan-Renucci: „Ein Ganzes von Text und Musik“. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Tutzing 2001, S.20.

⁷⁵ BW Strauss, S.112.

⁷⁶ BW Strauss, S.121.

hat die „wahre Kollaboration zweier reifer Menschen“⁷⁷, wie Hofmannsthal die Zusammenarbeit in einem Brief an Strauss nennt, ausführlich analysiert.⁷⁸ Sie stellt schon zu Beginn ihrer Untersuchung fest: „Angestrebt wird eine Überwindung der Gegensätze zwischen beiden Künsten, Zusammenspiel und Wechseldurchdringung beider Elemente.“⁷⁹ Leitfiguren Hofmannsthals sind dabei offensichtlich Johann Wolfgang Goethe und E.T.A. Hoffmann, dessen fiktiver Dialog *Der Dichter und der Komponist*⁸⁰ mithin das Modell für Hofmannsthals *Gespräch über die Ägyptische Helena* geliefert haben könnte.⁸¹ Immer wieder scheint im Briefwechsel mit Strauss die Beschäftigung Hofmannsthals mit der Libretto-Theorie Hoffmanns durch.⁸² Sowohl Goethe als auch Hoffmann sprechen vor allem von pragmatischen, technischen Fragen bei der Erstellung eines Librettos, die besonders mit der eigentümlichen Zeitlichkeit der Musik zu tun hat. Hier hat sich der Text vornehmlich an musikspezifischen Vorgaben zu orientieren. Der Text muss sich die Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Form zu Eigen machen: Wiederholungen in der Musik, Umrahmungen durch symphonische Abschnitte oder zeitliche Dehnung des Textes durch Gesang. Die Handlung muss demnach im Libretto auf wesentliche Momente konzentriert werden. Hofmannsthal folgt dabei der Formel Goethes von den „bedeutenden Situationen in einer künstlichen Folge.“⁸³ Ein ähnlicher Zwang zur Zuspitzung wie bei den Opernlibretti wird auch in der Zusammenarbeit mit der Tänzerin Grete Wiesenthal evident. Auch bei diesen Tanz-Szenarien erkennt Hofmannsthal die Notwendigkeit der Konzentration auf ‚bedeutende Situationen‘ und arbeitet ebenso wie mit der Tänzerin auch mit dem Komponisten im ständigen Wechselspiel der je sprachlichen oder musikalischen Einlassungen.⁸⁴ Und

⁷⁷ BW Strauss, S.359.

⁷⁸ Salvan-Renucci: „Ein Ganzes von Text und Musik“. Vgl. dazu auch Werner Pfister: Hofmannsthal und die Oper. Diss. Zürich 1979.

⁷⁹ Salvan-Renucci: „Ein Ganzes von Text und Musik“, S.14.

⁸⁰ E.T.A. Hoffmann: *Der Dichter und der Komponist*. In: Ders.: *Die Serapions-Brüder, Sämtliche Werke*, München 1980, S.82.

⁸¹ Vgl. Salvan-Renucci: „Ein Ganzes von Text und Musik“, S.14-20.

⁸² BW Strauss, S.663.

⁸³ BW Strauss, S.212. Vgl. außerdem: Salvan-Renucci: „Ein Ganzes von Text und Musik“. S.16.

⁸⁴ S. Kap.8 u. 9.

beinahe wie dort steht er im permanenten Widerspruch zwischen literarischer Ambition und der „mechanischen“⁸⁵ Anforderung eines Gebrauchstextes. Der Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal zeugt von den Kontroversen über die Priorität von „musica“ oder „parole“.⁸⁶ Daraus ergeben sich die wesentlichsten Spannungen in der Kooperation mit dem Komponisten, der Hofmannsthal z.B. gelegentlich der Umarbeitung des Sprechstücks *Christinas Heimreise* zum Opernlibretto vorwarf, „das Ding“ sei „von einer Oper [...] weit entfernt. Es müsste alles viel einfacher und lyrischer werden.“⁸⁷ Diese Forderung Strauss‘ nach Einsicht in die Unterscheidungskriterien von Sprech- und Musiktheater führen dann aber bei der Arbeit am Rosenkavalier dazu, dass es keine Stelle mehr gibt, „bei der die Möglichkeit musikalischer Verwertung nicht stark bedacht ist.“ Und später wird Hofmannsthal gar, ähnlich wie in dem fiktiven Gespräch über *die Ägyptische Helena*, rückblickend das lyrische Frühwerk als Prädisponierung seiner Arbeiten für die Oper deuten: „Vieles, was ich in aller Einsamkeit der Jugend hervorgebracht hatte, [...] waren phantastische kleine Opern und Singspiele – ohne Musik. Durch ihre Wünsche war dann ein Ziel gegeben, und doch die Freiheit nicht eingeengt.“⁸⁸ So werden die Opernlibretti Hofmannsthals „mit ihrer musikgerechten Struktur und Sprachhaltung sowie ihrem teilweisen Vorgriff auf den musikalischen Umsetzungsvorgang“ zum Resultat eines „komplexen Ausgleichsprozesses zwischen den Anliegen des Musikers und denen des Dichters.“⁸⁹ Hofmannsthals entscheidende formale Herausforderung bestand demnach vor allem in der Herstellung eines prägnanten, zusammengedrängten Textes, der bedeutende Situationen sprachlich präfiguriert und zugleich musikalische Strukturen wie Steigerungen und Gegensätze

⁸⁵ J.W.Goethe, Weimarer Ausgabe, IV 8, S.245.

⁸⁶ Strauss hat später, nach Hofmannsthals Tod, eine Oper geschrieben, die diese Auseinandersetzung reflektiert: *Capriccio*. Dort streiten sich ein Dichter und ein Musiker um die Gunst einer französischen Gräfin und um die Frage „Wort oder Ton“. Die Gräfin entscheidet diesen Streit schließlich mit der Forderung nach „Wort *und* Ton“. Vgl. Salvan Renucci, „Ein Ganzes von Text und Musik“, S.43.

⁸⁷ BW Strauss, S.52.

⁸⁸ BW Strauss, S.518.

⁸⁹ Salvan Renucci, „Ein Ganzes von Text und Musik“, S.42.

antizipiert. Die „Sprachpartitur“⁹⁰, die so entsteht, macht dem Komponisten im Hofmannsthalschen Verständnis idealerweise keine Vorschriften, sondern bereitet dessen Arbeit lediglich vor. Wenn dem Dichter zufolge im aufgeführten ‚Ganzen von Text und Musik‘ der Oper schon keine Hierarchie von Wort und Ton existiert, so scheint es sie doch wenigstens im Produktionsprozess zu geben. Zwar orientiert er sich an musikalischen Abläufen, notiert diese aber quasi schon sprachlich vor. Unabhängig von der musikalischen Umsetzung durch den Komponisten ist Hofmannsthal von seiner Grundlagenarbeit überzeugt. In einem Brief an Strauss verdeutlicht er diese Auffassung sinnbildlich: Im Libretto soll „der Musik so vorgewaltet sein, daß sie nichts braucht, als in das Bette einzuströmen und Erde und Himmel in Strömen abzuspiegeln.“⁹¹

Programmatik und Selbstdeutung: Das Gespräch über Die Ägyptische Helena

Hofmannsthals berühmtes Diktum, in dem der Dichter am Schluss des fiktiven Gesprächs mit Strauss fordert: „Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen“ (SW XXXI, 227), versucht offenbar auf poetologischer Ebene eine produktionsästhetische Verbindung zwischen seiner Wortkunst und der Tonkunst Strauss’ herzustellen. Nach all den Missverständnissen und Schwierigkeiten ihrer Zusammenarbeit wirkt dieser Versuch als Versöhnungsangebot, mehr noch aber als das Bemühen, das Fremde im Eigenen wahrzunehmen und einmal mehr die verschütteten Interdependenzen und Überschneidungen verschiedener artistischer Verfahrensweisen aufzudecken. Es geht dabei zunächst um die ‚Kunstmittel‘, derer man sich bedient, nicht um die Wirkung.

Hofmannsthal hat das ursprünglich als fiktiver Brief geplante Gespräch vor der Uraufführung der *Ägyptischen Helena* veröffentlichen wollen, um ‚Publikum‘ und

⁹⁰ Salvan Renucci, „Ein Ganzes von Text und Musik“, S.325 et passim.

⁹¹ BW Strauss, S.116.

„Kritik“ eine Einführung in Stoff und Thema der Oper zu geben.⁹² In einem Brief an Max Rychner vom 19. Februar 1929 bringt er noch einmal auf eine Formel, was er im Verlauf des Gesprächs als Motiv seiner Bearbeitung des Stoffes ausführte: „die wunderbare unbegreifliche Wahrheit einer solchen Ehe wie Menelas-Helena [...] nicht als bewiesen hinnehmen, sondern sie sich selber dichterisch beweisen.“⁹³ Er legt Wert darauf, dass es sich zwar um ein „Operntextbuch“ handele, das sich „in der Struktur“ den Anforderungen einer Aufführung auf der Opernbühne „füge“ und „im Rhythmischen“ dem Gesang entgegenkomme. Auf der anderen Seite aber enthalte es „alle Freiheit, die ich ja in meinen ‚kleinen Dramen‘ hatte oder mir nahm.“ Das Textbuch ist also formal terminiert durch den Aufführungszweck und funktioniert doch wie ein Gedicht: „So erachte ich diese Gebilde (Ariadne schon vorher) als der kleinen Dramen‘ zweite Reihe. Ebenso wie diese – sehr berühmt, sehr wenig erkannt [...] – sind sie auch äußerst subjective, tief im Subject wurzelnde, Gedichte“. *Die ägyptische Helena* sei - wie die anderen ‚mythologischen Opern‘ – im Grunde eine Form des lyrischen Dramas und spricht demnach nicht wie ein gewöhnlicher dramatischer Text in Dialogen und Selbstaussagen der Figuren („Gestalten wie diese Helena können sich nicht in Worten commentieren“⁹⁴) zum Rezipienten, sondern vielmehr wie ein Gedicht, in dem Wort und Musik, Gesang und Melodie sich zu einem ursprünglichen Einklang verbinden.

Deutlicher noch als in dem Brief an Rychner wird im Dialog das Anliegen Hofmannsthals, das eigene Medium – die Sprache – innerhalb der synästhetischen Form der Oper der Musik⁹⁵ anzunähern und dadurch zumindest rhetorisch den Anschluss an deren unbegriffliche Beschwörung subjektiver Wahrheiten zu halten. Eine für Hofmannsthal typische Wendung erhält dieser Versuch durch die

⁹² Die Uraufführung fand am 6. Juni 1928 in Dresden statt. Vgl. zu Entstehung und Zeugnissen: SW XXXI, S.519-538.

⁹³ SW XXXI, 535f. Erstmals in: Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann. In: Almanach. Das siebenundachtzigste Jahr. Frankfurt a.M. 1973, S.29f.

⁹⁴ Brief an Rychner, SW XXXI, 535.

⁹⁵ Vgl. Gerhart Scheit: Die Oper als Gesamtkunstwerk. In: Peter v. Zima (Hrsg.): Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S.93-125.

retrospektive Herstellung einer werkgeschichtlichen Kontinuität, die er gewissermaßen zur großen Klammer seines Schaffens stilisiert. Er verbindet dabei den Wunsch nach angemessenem Verständnis seiner Werke in der Öffentlichkeit mit einem Deutungs(an)gebot – wie es umfangreicher dann auch *Ad me ipsum* bietet – und dem Topos von der Unergründlichkeit des dichterischen Impulses, den man letztlich „nicht aufdecken“ könne, denn „er verhüllt sich einem selber, oder hat nur die entscheidende Secunde ihn ahnen lassen“, wie es noch im Brief an Rychner heißt⁹⁶ Zu Beginn des Dialogs entlastet er sich als Autor dementsprechend selbst: „Der Kommentator des eigenen Werkes, der „berufenste“, wie man sich gern ausdrückt, ist zugleich der behindertste.“ (SW XXXI, 216) Um später umso überzeugter seine Auffassung der Affinität von Oper und lyrischen Drama darstellen zu können, beruft er sich dann bezeichnenderweise auf eine externe Interpretationsinstanz, nämlich Josef Nadler⁹⁷:

„[...] ... man macht sich kaum eine Vorstellung, wie notwendig ich zu dieser Form [der Oper; d.V.] komme. Ich finde dieses Wort in dem mich betreffenden Abschnitt von Nadlers Literaturgeschichte: Schon meine ersten Dramen hätten unbewußt nach Musik verlangt, und das Wort „lyrisch“ deute dies nur ungenau an. Er hat durchaus recht; aber das Wort, für mein Gefühl, deutet es ganz genau an. Die Franzosen nennen eine Oper un drame lyrique, und vielleicht waren sie darin instinktiv der Antike immer näher als wir; sie vergaßen nie ganz, daß die antike Tragödie eine gesungene Tragödie war.“ (SW XXXI, 216)

Nach der ausführlichen Darstellung des Stoffes steht Hofmannsthals Argumentation im Verlauf des Gesprächs ganz im Zeichen der Rhetorik der Sprachskepsis („Ich scheue die Worte; sie bringen uns um das Beste.“ SW XXXI, 226) und der „Suche nach einem Diskurs der Unbegrifflichkeit und einer ‚Semiotik der Sinne‘“, nicht zuletzt aber auch der Tendenz des Symbolismus, „die

⁹⁶ Brief an Rychner, SW XXXI, 535.

⁹⁷ Der ‚betreffende Abschnitt‘ bei Nadler lautet: „Hofmannsthal ist Drama von Anbeginn und Theater zu höchstem Beschluß. Und schon seine frühesten Spiele sind Wortlaut zu dramatischen Tonwerken, was des Dichters eigene Bezeichnung ‚lyrisch‘ nur unvollkommen andeutet.“ Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. IV. Bd.: Der deutsche Staat. (1814-1914). Regensburg 1928, S.923. Zitiert nach: SW XXXI, S.536.

Künste synästhetisch zu vernetzen".⁹⁸ Er schließt damit in gewisser Weise auch programmatisch an eine frühe Äußerung aus dem Vortrag *Poesie und Leben* von 1896 an:

„Man hat gesagt, daß unter den Künsten ein wechselseitiges Bestreben fühlbar sei, die eigene Sphäre der Wirkung zu verlassen und den Wirkungen einer Schwesterkunst nachzuhängen: als das gemeinsame Ziel alles solchen Andersstrebens aber hebt sich deutlich die Musik hervor, denn das ist die Kunst, in der das Stoffliche bis zur Vergessenheit überwunden ist.“ (RA I, 18)

Was Hofmannsthal in dieser Passage das ‚Stoffliche‘ nennt und in dem unmittelbar vorhergehenden Satz mit dem ‚Leben‘ gleichsetzt, entspricht dem ‚Natürlichen‘ im Dialog über die *Ägyptische Helena*. „Das ‚Natürliche‘“, so heißt es dort, „ist die Projektion des ungreifbaren Lebens auf eine sehr willkürlich gewählte soziale Ebene. Das Maximum unserer kosmisch bewegten, Zeiten und Räume umspannenden Menschennatur lässt sich nicht durch die Natürlichkeit einfangen.“ (SW XXXI, 227) Ähnlich wie in den theatertheoretischen Schriften und Äußerungen Hofmannsthals wendet sich demnach der Autor innerhalb des fiktiven Gesprächs implizit gegen das naturalistische Drama, gegen die „zweckhafte, ausgeklügelte Rede“, gegen „das, was man Kunst des Dialogs oder psychologischen Dialog nennt, und was von Hebbel bis Ibsen und darüber hinaus so hoch im Kurse zu stehen schien“ (SW XXXI, 226). Dabei verwischt er in seiner Rede bewusst die konventionellen Grenzen zwischen den theatralen Gattungen Drama und Oper. Er spricht gewissermaßen von der ‚mythologischen Oper‘ als einer ‚neuen‘ und zeitgemäßen Bühnengattung – deren Vorbild folglich *Die Ägyptische Helena* wäre – an der Schnittstelle von Drama und Oper. Das lyrische Drama gibt indessen die – gleichermaßen musikalischen wie dramatischen - ‚Kunstmittel‘ vor, denen „das Wort immer Ausdruck, niemals Mitteilung“ ist und die dem Dichter des Dialogs „die einzigen“ scheinen, „durch welche die Atmosphäre der Gegenwart ausgedrückt werden kann“:

⁹⁸ Ursula Renner: Das Phantasma des ‚Natürlichen‘. Hofmannsthals Dialog mit der bildenden Kunst im Blick auf Ludwig von Hofmann. In: *George-Jahrbuch*, Bd. 4 (2002/03), S.163-194. Zitat S.170.

„Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch – ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für diese Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen.“ (SW XXXI, 227)

Auf die Frage des Komponisten nach einer genauen Definition dieser Kunstmittel, die jener dann selbst als die „Kunstmittel des Musikers“ identifiziert, antwortet der Dichter mit Formeln, die vor allem das auditive Prinzip seiner Gestaltungsweise hervorheben sollen:

„Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden – durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogieen der Situation, durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte.“ (SW XXXI, 227)

Entscheidender noch als die bekannten Redefiguren von Sprachskepsis und Naturalismuskritik erscheinen jedoch rezeptionsästhetische Aussagen, die hier nur scheinbar am Rande anklingen. Außer von den ‚Kunstmitteln‘ des Autors ist nämlich auf einer weiteren Ebene auch von der möglichen suggestiven, unterschweligen Wirkung auf die Rezipienten die Rede. Die Suggestion geht dabei so weit, dass sogar die Übertragungsweise selbst gewissermaßen in Vergessenheit gerät. Es geht demnach nicht allein um die Wirkung, sondern ebenso um das Medium, mit dessen Hilfe eine bestimmte Wirkung erzielt wird: „Er [der Dichter; d. V.] kann vermöge der Erfindung seiner Handlung etwas übermitteln, ohne es mitzuteilen. Er kann etwas im Zuhörer leben machen, ohne daß der Zuhörer ahnt, auf welchem Wege ihm dies zugekommen ist.“ (SW XXXI, 227) Übermittlung ohne Mitteilung lautet demnach etwas verkürzt das Konzept. Oder genauer: Es geht nicht um reine Datenübertragung mittels Sprache (oder eines anderen Mediums), sondern um Bedeutungen, die das Medium selbst beziehungsweise die Form der Übermittlung selbst generiert. Die Sprache wird hier nicht als beliebiges Vehikel von Informationen betrachtet, die vom

Rezipienten lediglich aufgenommen und weiterverarbeitet werden müssten. Vielmehr gilt: Der Dichter „ist zu allem fähig, wenn er darauf verzichtet, daß seine Figuren durch direkte Mitteilung ihre Existenz beglaubigen sollen.“ Die scheinbare Unmittelbarkeit der Selbstaussprache der Figuren wird zur „fälschende[n] Gewalt der Rede“ und „geht so weit, daß sie den Charakter des Redenden nicht nur verzerrt, sondern geradezu aufhebt.“ (SW XXXI, 226) Der Dichter spricht hier im Prinzip über „eine vermittelte Unmittelbarkeit“⁹⁹ in der Figurenrede, die es zu vermeiden gelte zugunsten einer Scheinhaftigkeit des Scheins. Die ‚Maske‘ fungiert in diesem Sinne als Symbol der Amalgamierung der disparaten, diskontinuierlichen Elemente des Ich, das sich jedoch nicht als Bezeichnetes von jener absetzt, sondern in ihr als *persona* durchscheint. Maske und Ich sind ununterscheidbar verschmolzen. Der Dichter

„kann fühlen machen, wie zusammengesetzt das scheinbar Einfache, wie nahe beisammen das weit Auseinanderliegende ist. Er kann zeigen, wie aus einer Frau eine Göttin wird, wie aus einem Lebendigen ein Totes heraustritt – er kann das ungeheure Gemenge ahnen lassen, das durch eine Maske des Ich zur Person wird. Darum nannten die Alten ja Maske und Person mit dem gleichen Wort.“ (SW XXXI, 227)

Tatsächlich scheint Hofmannsthal auch in diesem Dialog außer ganz allgemein über Musik und ihr Verhältnis zur Sprache¹⁰⁰ besonders über die spezifische mediale Verfassung künstlerischer Äußerungen nachzudenken. Dieses fiktive Gespräch bestätigt den Eindruck, dass es Hofmannsthal vor allem um Fragen der formalen Konstitution der Künste geht und um die Herausarbeitung von Schnittstellen auf der Suche nach dem bestmöglichen Ausdruck und einer

⁹⁹ Andreas Arndt: Unmittelbarkeit. Bielefeld 2004, S.9: „Die Vermittlung dessen, was sich an der Oberfläche als unmittelbar präsentiert, erweist Unmittelbarkeit somit als Schein und löst diesen Schein zugleich auf. Er ist dann Effekt oder Resultat einer wesentlichen Vermittlung.“

¹⁰⁰ Stephan Kohler („Worte sind Formeln, die können’s nicht sagen“. Musikbegriff und Musikalität Hugo von Hofmannsthal, in: Hofmannsthal-Blätter, 31/32 (1985), S.65-71) sieht in dem fiktiven Gespräch Hofmannsthal theoretische Ansichten über Oper und Musik zusammengefasst. Es enthalte „die Summe“ von Hofmannsthal Auffassung „über Musikalität, Musikalität der Sprache und Musikalität der Form.“ Er verfällt jedoch in die alte Litanei vom Wettstreit der Künste, wenn er die angeblich von Hofmannsthal betonten Vorzüge der Oper hervorhebt. Zitat S.68.

optimierten Wirkung. Fluchtpunkt ist indes stets der Rezipient, der als entscheidendes Element des Bezugssystems mitgedacht wird. Ohne ihn gibt es keine Wirkung und ohne Wirkung auf ihn keine Bedeutung. Entscheidend bleibt die *Form* der Übertragung. Ihr gilt wie bei den anderen Künsten auch in Bezug auf die Musik Hofmannsthals ganzes Interesse. Dabei scheint es für den Autor keinerlei unüberwindbare Grenzen zwischen den Künsten zu geben. Im Gegenteil: die ‚Kunstmittel des lyrischen Dramas‘ sind auch die ‚Kunstmittel des Musikers‘. Hofmannsthals Begründung dieser Analogie geht bei genauerer Betrachtung indessen auf die suggestive Wirkung der Form und nicht auf die eigentlichen Mittel der Übertragung zurück. Denn abgesehen von Strukturparallelen wie Leitmotiv, Wiederholung etc. bleiben bestimmte semiotische Differenzen unumgebar immer bestehen: das Wort bleibt ein Zeichen mit (mindestens) einem Denotat außerhalb seiner selbst, während der Ton nur auf sich selbst verweist. So bewegt sich der Autor auch hier wieder programmatisch im Grenzbereich der Künste und postuliert Synergien, die im Grunde nur mehr metaphorisch einzuholen sind. Seine Einschätzung des möglichen Verhältnisses von Musik und Sprache ist dabei symptomatisch auch für Hofmannsthals ästhetische Bindung an die anderen Künste: Aus der Synthese von Sprache und Musik sollte idealerweise etwas entstehen, das sich jenseits von beiden als reinen Kunstgattungen offenbart und das sich strenggenommen erst durch das rezipierende Subjekt, den Zuschauer und Zuhörer, außersprachlich zu realisieren vermag.

Kapitel 4: Das choreographische Gedicht - Tanz und Pantomime

In der um 1900 stattfindenden Umstrukturierung und Ausdifferenzierung im Feld des Ästhetischen in Folge neuer Wahrnehmungsmuster übernimmt der Tanz eine wesentliche Funktion. Nicht nur ist er als relativ junge Form im System der Künste¹⁰¹ selbst betroffen von neuen Wahrnehmungsweisen sowie von durch Technologisierung und Medialisierung der Lebenswelt veränderten ästhetischen Bedürfnissen der Produzenten und Rezipienten, sondern er greift auch entscheidend in das Selbstverständnis der anderen Künste ein. Ob als Inspirationsquelle für die Historischen Avantgarden in bildender Kunst und Literatur¹⁰² oder als ein wichtiger Präsentationsmodus des Reformtheaters¹⁰³: der Tanz gilt zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein zentrales Darstellungs- und Wahrnehmungs-Paradigma. Nachdem Friedrich Nietzsche den Tanz schon zum dynamischen Denkmodell und Ziel jeder philosophischen Tätigkeit erklärt hatte,¹⁰⁴ machten sich im Fin de siècle schließlich auch zahlreiche Literaten im Zeichen von Sprach- und Kulturkritik daran, den Tanz als ‚stumme‘, transitorische Bewegungskunst des menschlichen Körpers poetologisch auszuwerten. Stéphane Mallarmé forderte - noch bevor Loïe Fuller als erste Erneuerin des Tanzes mit ihrem „Serpentinentanz“ auf den Bühnen von Paris für Aufregung sorgte - in seinem Essay *Ballets* schon 1886 axiomatisch den

¹⁰¹ Aufgenommen in den „Kanon der schönen Künste“ wurde der Tanz (die ‚Tanzkunst‘) nach Platons philosophischer Betrachtung (wenngleich die Tanzkunst dort noch zum Begriffsfeld der *μουσική* gehört, die sowohl Musik als auch Tanz und Dichtung umschließt) im Grunde erst Mitte des 18. Jahrhunderts, wesentlich mit Klopstocks *Rang der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758). Vgl. Roger W. Müller-Farguell: Artikel *Tanz*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. v. Karlheinz Barck. Bd. 6: *Tanz – Zeitalter/Epoche*. Stuttgart 2005, S.4 f.

¹⁰² Vgl. Gregor Gumpert: *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*. München 1994; Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1995.

¹⁰³ Vgl. Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. 1982 Reinbek b. Hamburg.

¹⁰⁴ In der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) äußert sich Nietzsche bekanntlich auch zum gemeinsamen Ursprung von Tanz und Sprache. Vgl. Roger W. Müller-Farguell: *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten*. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. München 1995, S.278f.

„tänzerischen Symbolismus“¹⁰⁵ im Ballett, die *écriture corporelle* der Tänzerin, die selbst zum Zeichen und zur Metapher dieser Schrift wird:

„Daß nämlich die Tänzerin *keine* Frau ist, die tanzt, und zwar aus den gleichgestellten Gründen, daß sie keine Frau ist, sondern eine Metapher, in der sich ein Grundaspekt unserer Formerfahrung verdichtet: als Schwert, Kelch, Blume usw., und daß sie nicht tanzt, sondern im Wunder von Raffungen und Schwüngen durch Körperschrift vermittelt, was, schriftlich niedergelegt, ganzer Absätze von Prosa, sei diese nun dialogisch oder deskriptiv, bedürfte: ein von jeglichem Zutun des Schreibers losgelöstes Gedicht.“

Mallarmé thematisiert in dieser Passage metaphorisch den Tanz als Raumschrift des geschlechtsindifferenten Körpers, als autorloses ‚Gedicht‘. Die „kritische Negation der Schriftsprache“¹⁰⁶, von der Müller-Farguell spricht, bleibt allerdings reine Rhetorik, solange sie in deren Kategorien denkt und letztlich nur eine Verwirklichung poetologischer Ziele im Medium des Tanzes erkennt. Zumal Mallarmé in seinem späteren Aufsatz *Autre Etude de Danse* 1893 über einen Auftritt der Fuller in Paris schreibt, ihn detailliert beschreibt, als würde die (Rück-)Übertragung in das Medium der Schriftsprache kein Problem darstellen. In diesem Text sieht er, wie Gabriele Brandstetter bemerkt, im Kontrast zum klassischen, narrativen Ballett in Loïe Fullers abstraktem, ornamentalen Tanz mit Licht und Stoff „die Geburt der absoluten Metapher“ ausgeführt, „die auf der Bühne verwirklichte Entsprechung zu seiner Idee einer ‚poésie pure‘.“¹⁰⁷ Fuller stellt mit ihrem Tanz nach Mallarmé einen Text aus absoluten Zeichen her, die ohne Denotat bleiben, ohne Referenz; ein Gewebe folglich, das nur sich selbst verpflichtet bleibt und in dem sich jede Bezeichnung im Wirbel der selbstreferentiellen Zeichen verflüchtigt. Auch Hofmannsthal sehnt sich im Anschluss an Mallarmé seit seinen frühesten lyrischen Produktionen nach dem „getanzte[n] Gedicht“ (I 19). Auch sein Thema sind die verschiedenen „Formen

¹⁰⁵ Roger W. Müller-Farguell, *Tanz*, S.10.

¹⁰⁶ Roger W. Müller-Farguell, *Tanz*, S.10f.

¹⁰⁷ Vor allem die Stoff- und Licht-Szenographien der amerikanischen Tanzpionierin Loïe Fuller gaben dergleichen Betrachtungen symbolistischer Dichter entscheidende Anregungen. Ihre Tanz-Metamorphosen „verkörperten den Traum vollkommener Synästhesie“. Vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S.332-339, Zitat S.333. Vgl. zu Fuller außerdem: Dies. /Brygida M. Ochaim: *Loïe Fuller. Tanz – Licht-Spiel – Art Nouveau*. Freiburg 1989.

der Zeichenbildung“¹⁰⁸. Ihm geht es indessen in erster Linie um die integrative Leistung des Symbols, das er in einen außersprachlichen, rituellen Begründungszusammenhang stellt¹⁰⁹ und das so im performativen Vollzug des Tanzes quasi seinem ursprünglichen Entstehungsort zugeführt wird. Insofern findet bei ihm keine schlichte Verlagerung poetologischer Absichten statt, sondern es verwirklicht sich für ihn im ‚Tanz-Gedicht‘ über den symbolischen Augenblick die Idee einer Integration von Sprache und Tanz beziehungsweise zeremonieller Gebärde in ihrer ursprünglichen Formation.

Neben der praktischen Auseinandersetzung in den Szenarien, beschäftigt sich Hofmannsthal auch theoretisch in Betrachtungen über Auftritte herausragender Tänzerpersönlichkeiten wie Ruth St. Denis und Waslaw Nijinsky mit dem zeitgenössischen Phänomen Tanz. Außerdem reflektiert er in dem Dialog *Furcht* (1907), einem fiktiven Gespräch zweier Tänzerinnen, die Utopie vom Erreichen eines natürlichen Zustands im Tanzen. Der Essay *Über die Pantomime* (1911) entwirft dagegen im Anschluss an Lukians gleichnamige Schrift eine kurze Phänomenologie des darstellenden Tanzes, die dabei keine wesentliche Unterscheidung zur Pantomime vornimmt. Zwar gilt es, bei diesen Arbeiten Hofmannsthals die jeweils gemeinten Tanzformen auseinander zu halten: einmal ist vom orientalisierenden, ‚freien Tanz‘ der St. Denis die Rede, einmal vom Tanz der antiken Hetären, dann wieder von dem klassische Ballettformen erweiternden Tanz Nijinskys und zuletzt vom darstellenden Tanz im allgemeinen, der immer auch pantomimisch ist und sich in Rhythmus und Zeremonie ausspricht. Zwar ist Tanz nicht gleich Tanz; immer aber hat er bei Hofmannsthal einen gleichsam rituell-religiösen und in besonderem Verhältnis zur Sprache stehenden Charakter und immer, das kann hier schon gesagt werden, pendelt der Tanz bei Hofmannsthal zwischen mimetischer Codierung und selbstreflexiver Konfiguration der Bewegung.

¹⁰⁸ Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S.337.

¹⁰⁹ Vgl. *Das Gespräch über Gedichte* und die dort thematisierte Entstehung des Symbols in Kap.1.

Diese Texte Hofmannsthals sollen nun zunächst vor dem historischen Hintergrund der ‚Erfindung‘ des modernen Tanzes¹¹⁰ um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert begutachtet werden, um deren spezielle Perspektive auf das zeittypische Phänomen des Tanzes zu veranschaulichen.

Standbild. Moderner Bühnentanz zwischen Mimesis und Selbstbezüglichkeit

Mit seinen Aufsätzen über Ruth St. Denis (1906) und Waslaw Nijinsky (1912) widmet sich Hofmannsthal zwei sehr unterschiedlichen Ikonen des modernen Bühnentanzes. St. Denis gilt gemeinsam mit ihren Vorgängerinnen Loie Fuller und Isadora Duncan als Pionierin des neuen Tanzes. Alle drei stammen aus Amerika und zogen später nach Europa, aber „obwohl alle drei [...] emotionale Eindrücke durch den Körper freigeben wollen und dabei nahezu euphorisch auf die Bewegungsschauspiele der Natur referieren, differieren ihr Verständnis und ihre Realisationen eines Ausdruckskonzepts im Tanz eklatant [...]“¹¹¹. Während Fuller konkrete Eindrücke in Anschauung von Naturereignissen in körperliche Ereignisse auf der Bühne zu übersetzen sucht und die Duncan den Blick zurück auf die antike Naturschönheit des tanzenden (weiblichen) Körpers richtet, „schwebt“ St. Denis „ein eschatologisches Utopia vor, eine im Tanz erfahr- und realisierbare Rückkehr des Menschen ins Paradies, kurz, eine ihm widerfahrende göttliche Offenbarung.“¹¹² St. Denis hatte als Varieté tänzerinnen in verschiedenen Vaudeville-Clubs in New York begonnen und stieß von 1906 bis 1908 in den Künstlerkreisen von Berlin und Wien auf große Resonanz mit ihren orientalisierenden und spiritualistischen Choreographien. Auch Hugo von Hofmannsthal war umgehend beeindruckt und widmete ihr nach einem Auftritt in Wien einen Artikel, der im November 1906 unter der Überschrift *Die*

¹¹⁰ Vgl. Sabine Huschka : *Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien*. Hamburg 2002, S.87ff.

¹¹¹ Huschka, *Moderner Tanz*, S.97.

¹¹² Huschka, *Moderner Tanz*, S.117.

unvergleichliche Tänzerin in der ‚Zeit‘ erschien.¹¹³ Er sah sie in *Radha. The Dance of the Five Senses* als Hohepriesterin, die verschiedene Transformationen durchmacht, „eine Viertelstunde lang.“ (RA I, 498) Angesichts der Aufführung vermutet Hofmannsthal, dass sie die „ewigen Dinge des Ostens gesehen“ oder sogar „unter ihnen gelebt hat“, aber St. Denis war bis 1925 nie im Orient und entwickelte ihren Tanz allein aus „der Lektüre und ihren ikonologischen Studien“¹¹⁴. Abgesehen von dieser unzutreffenden Einschätzung, die der allgemeinen Orient-Affinität seiner Zeit geschuldet sein mag, erkennt Hofmannsthal im fernöstlichen Habitus ihrer Choreographie darüber hinaus ein entscheidendes Merkmal der Modernität ihres Tanzes: die Darstellung des Fremden, Inkommensurablen. In einer Art historisch-kulturanthropologischen Analyse beschreibt er die „komplexen“ (RA I, 496) Zeitumstände, innerhalb derer Menschen unterschiedlichster Herkunft in fremden Kulturkreisen wirken beziehungsweise diese glaubhaft zur Darstellung bringen können. Deswegen sind St. Denis „und ihre Tempeltänze“ zwar „durchaus das Kind dieses Augenblicks“, aber sie versucht gerade „keine Vermittlung“, „keine Brücke“ herzustellen. Sie will „nichts illustrieren, nichts nahebringen“. Ihr Tanz erscheint als etwas weitgehend Unvermitteltes, das „ein völlig Fremdes vor uns darstellt, ohne die Präntension des Ethnographischen, des Interessanten, einfach nur um seiner Schönheit willen.“ So ist die Erfahrung der Fremdheit des Dargestellten für Hofmannsthal ein wesentlicher Bestandteil der Rezeption des Tanzes der St. Denis und zugleich ist mit ihr das endgültige Hervortreten einer seit Jahrzehnten virulenten Zeitstimmung verbunden. Demgemäss lässt sich dieser Tanz nicht eigentlich verstehen, sondern nur über Emotionen erleben. Seine Botschaft ist der Tanz selbst, die reine Bewegung:

„Ich fühle, wie hier flammenhaft etwas ins reale sinnliche Leben hineinschlägt, das seit wenigen Dezenien der geisterhaften Sphäre des geistigen Genießens da ist, und nun plötzlich da und dort, so unerwartet als möglich, in inkommensurablen Kunstwerken sich

¹¹³ Vgl. Freny Mistry: On Hofmannsthal's „Die unvergleichliche Tänzerin“, in: *Modern Austrian Literature*, Vol. 10, Nr.1, 1977, S.31-42.

¹¹⁴ Huschka, *Moderner Tanz*, S.116.

realisiert, eine Durchdringung der europäischen Phantasie mit asiatischer Schönheit.“ (RA I, 497)

Hofmannsthal ruft neben dem Topos der Fremdheit des Tanzes ebenso den von seiner grundsätzlichen Undarstellbarkeit im Text auf. „Was sich von einem Tanz beschreiben ließe, wäre immer nur das Nebensächliche: das Kostüm, das Sentimentale, das Allegorische“ (RA I, 497), schreibt er, um anschließend in der Beschreibung der Ausgangssituation wenigstens die Möglichkeitsbedingung des Tanzes der St. Denis zu entwickeln. Das erste Bild zeigt die St. Denis nämlich als „Standbild der Göttin“. Sie sitzt regungslos auf der Bühne „in der heiligen Haltung des Buddha auf der Lotosblume“, aber hat „keine Ähnlichkeit mit der Nachahmung einer Statue durch ein menschliches Wesen. Es war keine erzwungene künstliche Starrnis darin, sondern eine innere seelische Notwendigkeit.“ (RA I, 398) Das Eigentümliche dieser Stellung ist ihre transmittierende Funktion. Sie markiert für Hofmannsthal gleichsam die Übergänge zwischen ephemerer Körperkunst und den auf Dauer angelegten Konservierungstechniken bildender Kunst und literarischer Rede. Als stillgestellte Bewegung ist sie ‚Standbild‘ und als solches auch (noch) beschreibbar. Dennoch tritt, das macht Hofmannsthal deutlich, zugleich eine zeitliche Dimension hinzu, die das ‚Bild‘ flüchtig macht und seine präsentische Struktur zu Bewusstsein bringt: „Es währte die volle Dauer einer Minute“, dann geht das ‚Stand-Bild‘ in Bewegung über, „aber man hätte die zehnfache Zeit diese regungslose Gestalt vor sich sehen wollen.“ (RA I, 498) Doch die Tänzerin erhebt sich und macht das Vergehen von Zeit erfahrbar. Das Sitzen als gleichsam eingefrorene Bewegung der St. Denis figuriert in der Beschreibung des Autors gewissermaßen piktorial ein zentrales Darstellungsproblem Hofmannsthals und der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts im allgemeinen, nämlich die Frage, wie „Bewegung in Sprache zu fassen“¹¹⁵ sei. Dies ist das zentrale Dilemma des Hofmannsthalschen Textes. Denn nach ihrem Gang vom Altar herunter, auf dem sie zuvor wie eine Buddhastatue saß, „beginnt ihr Tanz“, und Hofmannsthals

¹¹⁵ Ähnlich bildet auch Nijinskys berühmter Sprung dieses Übertragungsproblem ab. Vgl. dazu: Gabriele Brandstetter: Anhaltende Bewegung. Nijinskys Sprung als Figur der Undarstellbarkeit. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 9 (2001), S.163-197, Zitat S.174.

Beschreibungskunst endet: „Der Fortgang dieses Tanzes ist unschilderbar. Die Schilderung müsste sich an Details hängen, die ganz unwesentlich sind, und das Bild wäre verzerrt.“ (RA I, 500) Statt eine detaillierten Beschreibung zu geben, flüchtet er sich deshalb in die Reflexion:

„Es sind Bewegungen. Es sind Bewegungen, die in unaufhörlichem rhythmischem Fluß ineinander übergehen. [...] Es ist natürlich das gleiche, was alle orientalischen Tänze suchen. Eben den Tanz, den Tanz an sich, die stumme Musik des menschlichen Leibes. Ein rhythmischer Fluss unaufhörlicher und, wie Rodin sagt, richtiger Bewegungen.“ (RA I, 499)

Der Übergang vom Sitzen zum Gehen und schließlich zum Tanzen der St. Denis kennzeichnet in Hofmannsthals Text analog die Schwelle zwischen abbildender Beschreibungskunst und reflektierender Metasprache. Dieser Tanz, der „Tanz an sich“, der nur sich selbst meint und – wie das musikalische Zeichen - auf keine Realität außerhalb seiner selbst verweist, kann auch nicht in sprachlichen Zeichen fixiert werden, zumal er im Prinzip aus lauter Übergängen und Verwandlungen besteht und sich deshalb per se jeder sprachlichen Fixierung entzieht. Nur die Pose, das Standbild, ließe sich (wenn auch nur formelhaft oder wenigstens metaphorisch) beschreiben und aneinander reihen, nicht aber die dauernde Transformation:

„Es ist die berauschendste Verkettung von Gebärden, deren nicht eine an die Pose auch nur streift. Es sind unaufhörliche Emanationen absoluter sinnlicher Schönheit, deren nicht eine Konvention ist, zumindest nicht europäische Konvention, sondern allenfalls die Konvention höchsten, strengsten, hieratischen, uralten Stiles. Der Fortgang dieses Tanzes ist unschilderbar.“ (RA I, 499f.)

Hofmannsthal führt hier ein weiteres entscheidendes Element auf, das alle Formen des ‚neuen‘ Tanzes ideologisch trotz ihrer zuweilen doch erheblich divergierenden ästhetischen Verfahren verbindet: es gilt im Selbstverständnis dieser neuen Generation, tänzerische Konventionen zu vermeiden. Die Posen und tänzerischen Codes des klassischen Balletts sind das, was Hofmannsthal hier wohl mit den europäischen Konventionen meint. Der moderne Tanz gründet auf dem Entwurf einer vom traditionellen Bewegungskanon befreiten choreographischen

Gestaltung, welche der in der akademischen *danse d'école* vormalig angestrebten Elevation, der Überwindung der Körperschwere „einen dynamisch und energetisch durchwirkten Fluss von Körperbewegungen“¹¹⁶ entgegensetzt und die Materialität beziehungsweise Schwere des Körpers geradezu zum Thema des Tanzes macht.

Dass auch im sogenannten Freien Tanz durchaus Konventionen im Spiel sind und im mehr oder weniger bewussten ikonologischen Rückgriff auf Körperbilder antiker oder orientalischer Provenienz bestimmte Techniken der Körper-Bewegung und -Beherrschung entwickelt werden, bleibt Hofmannsthal offensichtlich nicht verborgen. Das eigentümliche „dieser ungeheuren stilisierenden Kraft“ des Tanzes der St. Denis sieht Hofmannsthal dementsprechend in der „Verbindung eines seltsamen lebendigen Wesens mit uralten Traditionen“. (RA I, 500) Während allerorts (bis heute) also die neugewonnene Freiheit im Tanz und der Befreiung des Körpers gefeiert wurde,¹¹⁷ interessiert sich Hofmannsthal offenbar für die dort zu anzutreffende spezifische Amalgamierung von vitalistischer Ausdrucksbewegung eines autarken Lebewesens und seiner Rückbindung an zivilisationsgeschichtliche Konstanten, den Zusammenhang mithin von Natur und Kultur im Tanz.

Damit sind sowohl das Dilemma der poetologischen Orientierung am Tanz als auch wesentliche Merkmale des modernen Bühnentanzes umrissen. Hofmannsthals Text spiegelt zweierlei: einmal die vom Tanz auf Autoren seiner Generation ausgeübte Faszination, die zentral im selbstbezüglichen Charakter dieses Tanzes begründet liegt sowie dem bei ihm auch zu findenden Modernitätskriterium der Bewegung, und zum anderen die grundsätzliche

¹¹⁶ Vgl. dazu Huschka, *Moderner Tanz*, S.30f. Zitat S.30.

¹¹⁷ „Lange Zeit von der europäischen und amerikanischen Tanzliteratur und -forschung in dieser Weise beschrieben und zum Kennzeichen eines paradigmatischen Wendepunkts innerhalb der abendländischen Bühnentanzgeschichte erklärt, beherrscht bis heute der Topos der Freiheit und der mit ihm verknüpfte des Humanismus das Denken über den modernen Tanz.“ Huschka: *Moderner Tanz*, S.32 und Anm. 4. Dort nennt die Autorin auch zahlreiche Belegstellen in der einschlägigen Literatur.

Darstellungsproblematik der Jahrhundertwende, wie nämlich Bewegung in Sprache zu übersetzen sei.

Woran Hofmannsthal im Artikel über die St. Denis noch ausdrücklich scheitert, nämlich ihren Tanz zu beschreiben und in wortsprachliche Zeichen zu übersetzen, wird angesichts der Choreographie Nijinskys für den Autor nicht in dem Maße zum Problem. Es ist nicht der amimetische, selbstbezügliche Tanz der avantgardistischen und im klassischen Ballett meist ungeschulten ‚freien‘ Tänzerinnen, den er sieht, sondern er wird Zeuge der Bemühung, das Darstellungsrepertoire des Balletts radikal zu erweitern und den Körper der Tänzer in den Fokus zu rücken:

„Der Körper als Medium berstender Energie und dynamischer Ausbrüche dient nicht der Darstellung eines Sujets, sondern das Darstellungssujet selbst ist an den Körper gebunden.“¹¹⁸

Waslaw Nijinsky ist mit einer klassischen Ausbildung in der Kaiserlichen Ballettschule in St. Petersburg bei den *Ballets Russes*, für die er von 1898 bis 1906 auftrat, zum Star des traditionellen Balletts geworden. In seinen eigenen Choreographien¹¹⁹ für die von Sergej Diaghilew geleiteten *Ballets Russes* entwickelt er von Tanzkonventionen weitgehend unabhängige „Bewegungsformen im Kontext von primitiven, mythisch bis mythologischen Themenkomplexen“¹²⁰ und distanziert sich so nachdrücklich von den traditionellen Vorgaben der *danse d'école*.

Sechs Jahre nach dem Artikel über die St. Denis widmet sich Hofmannsthal 1912 in einer Besprechung für das Berliner Tageblatt *Nijinskys „Nachmittag eines Fauns“*, einer etwa achtminütigen Choreographie, zu der sich der Tänzer von dem berühmten und von Claude Debussy vertonten Gedicht Mallarmés *L'après-midi d'une faune* inspirieren ließ. Statt des ‚Tanz an sich‘ von Ruth St. Denis sieht sich Hofmannsthal hier „einer strengen, ernsten, rhythmisch zurückhaltenden

¹¹⁸ Huschka, *Moderner Tanz*, S.142.

¹¹⁹ Vier Choreographien Nijinskys sind für die *Ballets* entstanden: *L'Après midi d'une faune* (1912), *Le Sacre du printemps* (1913), *Jeux* (1913) und *Till Eulenspiegel* (1916).

¹²⁰ Huschka, *Moderner Tanz*, S.133f.

Pantomime“ gegenüber“ (RA I, 509). Nijinskys Choreographie ist mimetisch beziehungsweise ‚mimisch‘, wie Hofmannsthal sagt. Sie bildet jedoch keineswegs das Gedicht Mallarmés ab. Sowie die Musik Debussys „durchaus nicht der Schlüssel zu diesem Ballett“ ist, kann auch „das berühmte Gedicht von Mallarmè, dessen Titel und Grundstimmung die Musik übernommen hat, [...] nicht der Schlüssel“ sein, sondern „eher vielleicht der eine Vers des Horaz: Faune, ‚nympharum fugientium amator‘ in seiner Konzentration, die den Vorgang eines Basreliefs in vier Worte schließt.“ Der Schlüssel ist vielmehr „dieses äußerste an Konzentration, diese skulpturale Konzentration“, (RA I, 509) die die „uralte simple bukolische Situation“ in einem bewegten Relief zusammenfasst¹²¹. Das Zusammengefasste, „das Gebundene“ und die ‚Konzentration‘ sind nach Hofmannsthal die entscheidenden Wesensmerkmale dieser Szenographie. Zudem scheint nämlich jede Einzelbewegung das Ganze zu umfassen:

„Wenn ich den ganzen Faun nicht in einem Sprunge geben kann, bin ich ein Stümper vor mir“, fühlt man Nijinsky sich sagen.“ (RA I, 510)

Hofmannsthal beobachtet, wie der Körper des Tänzers den Faun in jeder Bewegung hervorbringt, er treibt ihn im Sprung aus sich heraus und stellt ihn nicht mit dem Körper als Instrument in verschiedenen Bewegungen und Gebärden dar, die erst im Zusammenhang ein Ganzes ergeben. Zugleich erkennt Hofmannsthal in der Szenographie Nijinskys eine „Dichtigkeit des Gewebes“, die aus der „mimisch-dichterischen Arbeit von Nijinsky“ eine Art Text werden lässt, der im Zusammenwirken der konzentrierten Bewegungen die Grundsituation verdichtet. Nijinsky wird zum „Urheber eines Ganzen“,

„ein Etwas zwischen dem Regisseur, dem Darsteller und dem Erfinder, alle diese drei Funktionen in eins zusammenfassend: es handelt sich um Nijinsky als Autor des choreographischen Gedichtes.“ (RA I, 508)

¹²¹ Ähnlich schreibt Sabine Huschka (Moderner Tanz) über *L'Après-midi d'un faune*: „Die Choreographie organisiert eine reliefartige Raumstruktur. Anstatt dem Bühnenraum in traditioneller Weise als Proszeniumsbühne eine perspektivische Tiefe zu geben, in der sich, durch das *En dehors* der klassischen Körperhaltung verstärkt, eine lesbare illusionäre Bühnenwelt präsentiert, choreographiert Nijinsky die Körper in reliefähnlichen Anordnungen in einer Reihe nebeneinander.“ S.137. Offensichtlich geht dieser choreographische Einfall auf ein Bas-Relief von Luca della Robbia zurück, das den Orgelchor des Florenzer Doms ziert und wiederholt auch von anderen Choreographen des beginnenden 20. Jh. zitiert wurde. Vgl. Dies., S.152, Anm. 21.

Nijinskys Arbeit ist nach Hofmannsthal gewissermaßen ein Gedicht, das lediglich seinen Aggregatzustand verändert hat. Was bleibt, ist „eines der ewigen Grundmotive der Weltphantasie“: „'Faun und Nympe'“ (RA II, 509) als Darstellungsgegenstand. Aber das Gedicht wird nun zur Choreographie; es wird gewissermaßen vom Körper der Tänzer in den Raum geschrieben. Der Körper des Tänzers ist Urheber der Schrift und zugleich ihr Zeichen. Er bringt das Dargestellte hervor und stellt dar.

Wie Mallarmé spricht auch Hofmannsthal vom Tanz als Gedicht, das sich als Text der Körperschrift performativ generiert. Das Symbol wird dabei im Prozess des Tanzes entbunden und ist gleichzeitig an den Körper des Tänzers gebunden, der in ständigen Metamorphosen jede zeichenhafte Bewegung in eine neue überführt und damit die jeweils vorhergehende tilgt.

Das ‚choreographische Gedicht‘ erscheint unter dieser Perspektive nachgerade als eine Möglichkeit, die dynamische Wirklichkeit Gestalt werden zu lassen, ihr Ausdruck zu verleihen, ohne die Gefahr, sie – wie in der Schriftsprache – erstarren zu lassen. Das „Bewegte der Wirklichkeit“¹²² als ein zentrales Problem des Hofmannsthalschen dichterischen Sprechens scheint in der Logik des Tanzes zumindest kurzfristig ein ästhetisches Äquivalent zu finden. Liegt für den Dichter die „mögliche Wahrheit des Kunstwerks [...] im Begreifbarmachen der fortwährenden Bewegung in ihrer Einheit“¹²³, so vermag die ephemere Kunstform des Tanzes diese Anforderung optimal zu erfüllen. Sie generiert in ihrer steten Abfolge symbolischer Augenblicke außersprachliche Zeichen, die in der absoluten Präsenz der Choreographie zugleich im Körper des Tänzers dauerhaft Gestalt annehmen. Diese ästhetische Struktur dürfte auch ein entscheidender Impuls für Hofmannsthal gewesen sein, sich der Gestaltung von Tanz-Szenarien zu widmen. Sie können gleichsam als Versuch gelten, Gedichte in der einmaligen, flüchtigen ‚Schrift‘ des Tanzes zu schreiben und sie gleichzeitig in der Schrift des

¹²² Andreas Thomasberger: Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik. Zur sprachlichen Bedeutung von Genese und Gestalt. Tübingen 1994, S.8.

¹²³ Thomaberger, Verwandlungen, S.8.

Szenarios prinzipiell wiederholbar zu halten: als Choreographie im doppelten Sinne also.

Hofmannsthal bedient sowohl in der ästhetischen Rezeption als auch in der Szenarien-Produktion (wie man es z.B. an der Zusammenarbeit mit Grete Wiesenthal oder den Ballets Russes beobachten kann) verschiedene Entwicklungslinien des Bühnentanzes. Für ihn scheint es keine oder zumindest kaum eine Rolle zu spielen, ob Ausdruckstänzerinnen wie St. Denis und Wiesenthal auf der Bühne stehen oder ein klassisch geschulter Tänzer wie Nijinsky. Dementsprechend entwickelt auch der Aufsatz *Über die Pantomime* nicht das Panorama einer historischen Umbruchphase in der Entwicklung des Bühnentanzes, sondern im historischen Rückgriff eine kleine Phänomenologie der zeremoniellen Gebärde.

Über die Pantomime

Der Text *Über die Pantomime* erschien zuerst 1911 im Programmheft zur Uraufführung zweier Tanzpantomimen Hofmannsthals, welche er beide für die Tänzerin Grete Wiesenthal geschrieben hatte. Neben den Szenarien zu *Amor und Psyche* sowie *Das fremde Mädchen* wurden in diesem Textbuch außerdem Goethes Aufsatz *Der Tänzerin Grab*, *Aus den Gleichnissen des Tschuang-Tse* und Hofmannsthals fiktiver Dialog *Furcht* abgedruckt. Der Titel *Über die Pantomime* beruft sich explizit auf Lukians Schrift *περί ὀρχήσεως*, die, wie Hofmannsthal anmerkt, auch mit „Über den Tanz“ übersetzt werden könne. Zwar sei bei Lukian „vom darstellenden Tanz zumeist die Rede“, schon zu Beginn macht Hofmannsthal aber deutlich, dass es ihm keineswegs um die Unterscheidung von mimetischer Darstellung in der (Tanz-)Pantomime und dem amimetischen (Ausdrucks-)Tanz geht.¹²⁴ Beides sei gleichermaßen durchwirkt vom Pantomimischen und von rein rhythmischer Bewegung:

¹²⁴ Gregor Gumperts Feststellung, Hofmannsthal unterscheide im „Pantomimen-Essay“ zwischen reinem Tanz und Pantomime, geht insofern am Kern des Ausgangsarguments vorbei, als der

„[...] doch kann niemand auch den primitivsten Formen des Tanzes ein darstellendes, pantomimisches Element absprechen. Das Pantomimische andererseits wäre undenkbar, ohne daß es durch und durch vom Rhythmischen, rein Tanzmäßigen durchsetzt wäre; fällt dies weg, so befinden wir uns in einem Schauspiel, dessen Darsteller sich absurderweise der Hände bedienen, anstatt ihrer Zunge [...]“ (RA I, 502)

Hofmannsthal beruft sich vielmehr im Rückgriff auf Lukian auf eine der „uralten Formen“ der Kunst, die einem „urweltlichen Zustand“ angehöre und quasi vorsprachlich ist. Die „Ausdrucksform“ der „rhythmische[n] Wiederholung von Bewegungen“ ersetzt nicht die Sprache,¹²⁵ sondern setzt der „bis zur Verworrenheit vielfachen, übergreifenden Gegenwart“ (RA I, 502), die sich in Worten ausspricht, das Synthetisierende der religiös konnotierten Zeremonie¹²⁶ entgegen. Denn: „Auf Zeremonie läuft alles hinaus“ (RA I, 503). Sie kann nicht nur „einen Gemütszustand zusammenfassen“, sondern vermag zudem

„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“ (RA I, 502).

Der sprachlich strukturierten und partikularisierten Gegenwart geht in Hofmannsthals anthropologischer Perspektive in der präsentischen Zeremonie ein Ausdruck „menschlich ewiger Situation[en]“ (RA I, 504) voraus, der wegen des menschlichen Grundbedürfnisses nach Synthese nun wieder aktualisiert werde. Hofmannsthal zitiert zur Unterstützung seiner Ansicht Lukians Beispiele zeremonieller Handlungen der Inder und Äthiopier und setzt anschließend den Tanz der Ruth St. Denis, Nijinskys und der Sada Yakko mit diesen in Beziehung. Während Hofmannsthal die St. Denis „in einer langen Folge der einfachsten

Dichter darin gerade die Gemeinsamkeiten hervorhebt, um später nicht weiter differenzieren zu müssen. Vgl. Gumpert: Die Rede vom Tanz, S.74.

¹²⁵ Hofmannsthals Konzept eines archaisch-zeremoniellen Tanzes unterscheidet sich insofern ideologisch vom eigentlichen Ursprung der Pantomime im 5. Jahrhundert v. Chr., die „aufgeschriebene Tragödien, Mythen, Epen und philosophische Schriften durch Gebärden sowie durch einen festgelegten Gestenkanon, Handbewegungen, zur Darstellung“ brachte. Vgl. dazu: Martina Leeker: *Mime, Mimesis und Technologie*. München 1995, Zitat S.15. Vgl. auch die Gegenüberstellung von antiker Tanz-Pantomime und rituell-ekstatischem Tanz, von Mimesis und Trance, im Dialog *Furcht*.

¹²⁶ Vgl. zum Zusammenhang von Zeremonie und Gebärde auch Kap.9.

Gebärden, mit Schreiten und Neigen, Entzünden und Weißen, eine unermeßliche Wahrheit, geistige Schönheit entfalten“ sieht, so vermag Nijinsky „in der Gebärde eines, der mit hohler Hand am Quell sich Wasser schöpft, alle Reinheit und Erhabenheit der unverderbten menschlichen Natur zu offenbaren.“ (RA I, 503) Wovon Hofmannsthal hier spricht, sind insofern mimetische Gebärden, die in der rhythmischen Logik des Tanzes (der Pantomime) zu symbolischen Bewegungen werden. Sie bezeichnen etwas, „was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden“. Die symbolischen Bewegungen werden zum Ausdruck anthropologischer Konstanten, die so in der Sprache nicht abzubilden sind.

Im nachfolgenden Vergleich mit dem Drama wird deutlich, welche Sprache Hofmannsthal hier meint. Der „Theaterdichter“, der Szenarien für den Tanz schreibt, hat sich nicht nur den ausführenden Tänzern unterzuordnen, sondern sich auch bewusst zu werden, dass er sich „auf einer anderen Ebene“ als dem Drama befindet, denn:

„Es sind wohl Schauspiele, was hier zu geben versucht wird, aber keine Dramen. Der Aufbau bleibt schematisch, den Figuren muß das Individuelle mangeln, welches nicht anders als durch die Sprache zu geben ist.“ (RA I, 504)

Hofmannsthal spricht folglich von der theatralen Sprache des Dramas in Rede und Gegenrede, nicht aber von der Sprache überhaupt. Während die (sprechenden) Figuren des Dramas das „begrenzte Individuelle, das fratzenhaft Charakteristische“ kennzeichnet, muss es dem Tänzer gelingen, „sein allgemein Menschliches aus der Fülle seiner Natur herauszugestalten,“ denn nur dann „steht auch hier wie nur je im Wortgedicht ein Unendliches vor uns.“ Die Idee vom Tanz als ‚choreographischem Gedicht‘ scheint hier schon ein Jahr vor dem Nijinsky-Aufsatz durch. Die Sprache des Gedichts ist auch hier die leitende Denkfigur. Sie dient als Muster der Sprache des Körpers im Tanz, während der Text des Szenarios lediglich Situationen gestaltet, welche „den Tänzer schnell in sein eigentliches Element hinüberführen“. (RA I, 504)

Doch Hofmannsthal gibt der Gegenüberstellung von Wortsprache und Sprache des Körpers noch eine paradoxe Wendung: Denn was in Worten (gemeint ist die Figurenrede) auf den ersten Blick das Individuum zum Ausdruck bringt, ist „in Wahrheit generisch“, die Sprache des Körpers hingegen scheint nur Allgemeines auszusprechen, ist aber „in Wahrheit höchst persönlich“. (RA I, 505) Diese Volte ist im Grunde nur vor dem Hintergrund von Hofmannsthals kulturkritischer Idee des ‚ganzen Menschen‘ zu verstehen. Während die Wortsprache eine kulturhistorische Konstruktion konventioneller Zeichen ist („Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit.“ RA I, 480), die deshalb keineswegs garantieren kann, die Einzigartigkeit des Individuums zu repräsentieren, vermag der Tanz beziehungsweise die Zeremonie als ‚reine Gebärde‘ noch den ‚ganzen Menschen‘ zu zeigen:¹²⁷ Dort „redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen.“ Die Sprache ist zum Ausdruck des dissoziierten modernen Individuums verkommen, das sich der Authentizität seiner Sprachäußerungen nicht mehr sicher sein kann. Dieser Erfahrung des Ich-Zerfalls in der Sprache setzt der Tanz also nach Hofmannsthal das Synthetisierende, Zusammenfassende der Körpersprache entgegen, in welcher der ‚ganze Mensch‘ - seine Persönlichkeit - „wie in einem Spiegel“ (RA I, 505) für den Zuschauer erkennbar wird und auf diese Weise auch zu dessen Selbsterkenntnis zu führen vermag.

Hofmannsthal entwirft in diesem kurzen Artikel das Bild eines religiös motivierten, ursprünglichen und quasi vor-zivilisatorischen Tanzes, der sich in seinem Kern aus der zeremoniellen Gebärde als symbolischer Bewegung speist. Obwohl auch diese Gebärden wie die Worte im Grunde als konventionell verfasst gelten müssen, gewährleisten sie für Hofmannsthal offenbar ein körperliches, unmittelbares Verstehen als Empfinden, weil sie ‚ganzen Menschen‘ zum Ausdruck bringen und für den Zuschauer übertragbar werden auf die eigene Person. Auch in dem fiktiven Gespräch mit dem Titel *Furcht* ist von einem archaischen, vorzivilisatorischen Tanz die Rede, der sich ganz offensichtlich am

¹²⁷ Vgl. zum ‚ganzen Menschen‘ auch die *Briefe des Zurückgekehrten* (Kap.1) und den *Ersatz für die Träume* (Kap.5).

spiritualistischen Tanz der St. Denis orientiert und phantasmatisch einen Moment der reinen Gegenwart figuriert.

Furcht. Gespräch zweier Tänzerinnen – *Der Tanz als Metapher des Imaginären*

Hofmannsthals im Jahr 1906 geschriebener Dialog *Furcht* ist das fiktive „Gespräch der Tänzerinnen“¹²⁸ Hymnis und Laidion. Vorbild waren offensichtlich Lukians „Hetärengespräche“. Allerdings ist Laidion im Gegensatz zu den anderen erwähnten Figuren eine Neuschöpfung Hofmannsthals.¹²⁹ Bei der entscheidenden Figur der Laidion orientierte sich Hofmannsthal augenscheinlich an Ruth St. Denis, die er schon 1906 in Wien kennen gelernt hatte und mit der er vor allem im Januar 1907, als die Tänzerin den Dichter in Rodaun besuchte, intensive Gespräch über „Einzelfragen und ästhetische Grundthemen ihres Tanzes“ führte.¹³⁰ Ihren zeremoniell-religiösen Tanz hatte Hofmannsthal vermutlich auch im Sinn bei der „Vision eines archaischen Rituals“¹³¹, die Laidion aufgrund der Erzählung eines Matrosen gefangen nimmt und die sie am Ende des Dialogs mit einer körperlichen Simulation substituiert. Diesem archaisch-rituellen Tanz stehen, wie Gabriele Brandstetter feststellt, mit Hymnis und den von ihr erwähnten Demonassa und Bacchis Vertreterinnen des klassisch-antiken Kunsttanzes gegenüber, deren „Pantomimen [...] von Dichtern erfunden“ (EGB, 573) sind. Dem mimetischen

¹²⁸ So lautete der Titel des Dialogs in der Gesamtausgabe der Werke Hofmannsthals. In: Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. 2.Bd. Berlin: S. Fischer 1924, S.276-285. Vgl. zu den anderen Titelvarianten und zu Plänen für eine Fortsetzung des Dialogs: SW XXXI, S.378f.

¹²⁹ In der Bibliothek Hofmannsthals befindet sich die vierbändige englische Lukian-Ausgabe (The Works of Lucian of Samosata, translated by H.W. Fowler and F.G. Fowler), in welcher lediglich der Dialog über die Pantomime (s. o.) aufgeschnitten und angestrichen wurde. Vgl. SW XXXI, S.377f. Brandstetter erkennt weder eine formale noch eine inhaltliche „engere Anlehnung“ an Lukian. Sie spricht hingegen von einer „Rhetorik des Kontrasts“, die das Verhältnis von Hofmannsthals Text und Lukians „Hetärengesprächen“ bestimme. Vgl. Gabriele Brandstetter: Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog „Furcht“. In: Freiburger Universitätsblätter 112 (Juni 1991), S.37-58, Zitat S.45.

¹³⁰ Zur Bekanntschaft Hofmannsthals mit Ruth St. Denis, den Einfluss Harry Graf Kesslers auf dieses Verhältnis und allgemein zu Leben und Karriere der St. Denis vgl. Brandstetter: Der Traum vom anderen Tanz, S.42, bes. Anm. 11-14; dort auch ausführliche Literaturangaben.

¹³¹ Brandstetter: Der Traum vom anderen Tanz, S.43.

Ideal dieser ‚Pantomimen‘ entsprechen diese Tänzerinnen, indem sie bestimmte Körpertechniken erlernt haben, um sprachlich vermittelte ‚Natur‘ nachzuahmen, und so durch diesen Tanz ihre affirmative Haltung gegenüber der (männlich dominierten) Schriftkultur bestätigen, welcher dieses mimetische Ideal inhärent ist. Wenn Hymnis den Kunsttanz der anderen Hetären beschreibt, spricht sie für die statuierte Kulturordnung und ihren Darstellungszwang:

„Die Bacchis macht alles am besten, wo sie viel mit den Händen zu tun hat: wenn eine Nymphe in einen jungen Baum verwandelt wird oder die Ampelis in eine Rebe: das gelingt ihr wirklich. [...] Und Tiere gelingen ihr auch gut: das junge Reh, das sich vor dem Wind fürchtet, und mit dem Wind spielt, oder der Vogel im Netz. Die Demonassa ist gut, wo sie viel mit ihrem Kopf und Hals machen kann: sie tanzt etwas, da steht Bacchis steif und starr in der Mitte und hat die Medusenlarve vor dem Gesicht und die Demonassa kommt dahergetanzt und ahnt nicht und muß auf einmal zu Stein werden; da macht sie ein Zurückwerfen des Kopfes und ein zuckendes Starrwerden, zuerst bis zur Hüfte, dann bis zu den Füßen, da rinnt einem eiskalt über den Rücken.“ (EGB, 573f.)

Der erotisch aufgeladene Tanz der Hetären ist geprägt vom männlichen Blick auf den tanzenden weiblichen Körper.¹³² Daran entzündet sich schließlich Laidions Kritik an der herrschenden Ordnung, der sie sich schutzlos ausgeliefert fühlt:

„Ach Gott, wie schal und nichtwürdig ist das alles. Da tanzen wir für zwölf oder zwanzig Männer, darunter sind ein paar alte Reiche und die übrigen sind Schmarotzer und wir tanzen und dann sind wir müd und dann wird alles hässlich: alles dringt auf mich zu, die Gesichter der Männer, die Lichter, der Lärm, wie gierige Vogelschnäbel hackt alles mir ins Gesicht und ich möchte lieber sterben als mit ihnen liegen und trinken und ihr Geschrei anhören. Da wünsch ich mich so weit weg, als ein Vogel fliegen kann. Ich hab immer gewusst, daß es so eine Insel irgendwo gibt, wie die ist, von der er mir erzählt hat.“ (EGB, 574)

Der eigentliche Auslöser ihrer Kritik ist die Vision der archaischen Insel-Gemeinschaft, die den Tanz als sexuellen Initiationsritus im Angesicht der Götter und nicht als erotisches Verführungsspiel zelebriert:¹³³

¹³² Vgl. dazu Brandstetter: Der Traum vom anderen Tanz, bes. S.45-49.

¹³³ Vgl. dazu Brandstetter: Der Traum vom anderen Tanz, S.48f.

„LAIDION Einmal tanzen sie so, einmal im Jahr. Die jungen Männer kauern auf der Erde und die Mädchen der Insel stehen vor ihnen, alle zusammen, und ihre Leiber sind wie ein Leib, so regungslos stehen sie. Dann tanzen sie und am Schluß geben sie sich den Jünglingen hin, ohne Wahl – welcher nach einer greift, dessen ist sie. Um der Götter willen tun sie es und die Götter segnen es.“ (EGB, 575)

Zwischen Laidion und Hymnis entwickelt sich auf dieser Grundlage in der Folge ein Disput über den zivilisierten, kontrollierten Körper, der im darstellenden Tanz zum Ausdruck von kulturellen Prägungen, von Furcht und Hoffnung des Menschen wird. Die Gegenwart in diesem Tanz scheint vollständig eliminiert, alles auf Vergangenheit und Zukunft ausgerichtet. Dagegen setzt Laidion die Vision des ‚barbarischen‘ Tanzes, der in gleichsam religiöser Absicht den Menschen von allen kulturellen Fesseln befreit, ihn in der Gemeinschaft aufgehen lässt und nur den erfüllten Augenblick, die reine Gegenwart im epiphanischen Moment kennt:

„LAIDION Und was wäre es denn, das uns tanzen macht, wenn nicht die Furcht? Die hält oben die Fäden, die mitten in unserem Leib befestigt sind, und reißt uns hierhin und dorthin und macht unsere Glieder fliegen. Und wenn ich als Mänade die Füße werfe und meine Arme und mein Haar gegen die Sterne fliegen, meinst du, es ist Lust? Siehst du denn nicht, daß es Furcht ist, die mich springen macht?
HYMNIS So von Furcht bist du geschüttelt?
LAIDION Sie zeigt nicht immer ihre magern Pantherarme. Sie nimmt eine Maske vor und verstellt ihre Stimme: dann heißt sie Hoffnung. [...] Der Glückliche kennt keine Hoffnung. Sie sind unsagbar glücklich, wenn sie tanzen vor ihren Männern und vor ihren Göttern, und wissen nichts mehr voneinander und sind alle zusammen und sind jede allein.“ (EGB, 577)

Die Erzählung des Matrosen als Ausgangspunkt des Dialogs findet außerhalb des Textes statt und ist allein in den Repliken Laidions und in ihrem abschließenden Tanz präsent. Die Form des Textes zeigt insofern schon seinen Problemhorizont an. Der Dialog der Tänzerinnen über das richtige Leben (den wahren Tanz) verhandelt sprachlich das Problem der Vermittlung außersprachlicher Inhalte.¹³⁴ Die Erzählung des Matrosen vom archaischen Tanz wird zur Erzählung der

¹³⁴ Vgl. die Ausführungen zur Textform der erfundenen Gespräche und Briefe: S.14ff.

Laidion, die dabei im Laufe des Gesprächs auf Schwierigkeiten stößt, Hymnis zu verdeutlichen, wovon sie eigentlich spricht. Und schließlich verwandelt sich ihre Anverwandlung der Rede des Matrosen in einen Tanz, der die Rede substituiert und das Erzählte simuliert. Der Tanz veräußerlicht quasi den zu vermittelnden Gegenstand der Rede. Damit nicht genug: Nicht nur die Erzählung des Matrosen steht außerhalb des Dialogs, auch der Leser des Dialogs ist außerhalb des Textes in dessen Vermittlungsprozess eingeschlossen. Der Tanz Laidions ist lediglich ein beschriebener Tanz. Er steht insofern für etwas im Text, das nicht sichtbar ist und das auf das Imaginationsvermögen des Lesers angewiesen ist. Hofmannsthal verhandelt demnach mit dieser komplexen Verschachtelung vielfältiger Übertragungsprozesse in Form eines fiktiven Gesprächs letztlich Fragen der Medialität.

Furcht wurde zuerst 1907 in der Oktoberausgabe der Neuen Rundschau veröffentlicht¹³⁵ - im gleichen Jahr, in dem Hofmannsthal die *Briefe des Zurückgekehrten* schrieb. Beide Dialoge imaginieren epiphanische Momente „unerschöpflicher Gegenwart“, „ungeheure Augenblicke“ (EGB, 570), wie es in den *Briefen des Zurückgekehrten* heißt. Dieser momentanen Kontamination von Ich und Welt, die in der reinen Gegenwart dieser symbolischen Augenblicke stattfindet, gehen jeweils kulturkritische Äußerungen der Erlebnissubjekte voraus. Der nach Europa zurückgekehrte Geschäftsreisende konstatiert die Haltungslosigkeit und personale Dissoziation der europäischen Menschen, die weder in ihren Gebärden noch in ihren Reden zu erkennen seien. Sein Credo: „The whole man must move at once“ (EGB, 545), sieht er nicht in den Europäern verwirklicht, sondern vielmehr in den Menschen in Übersee, die er auf seinen Reisen kennen gelernt hatte. Nachdem er bemerkt, dass sich dieses „europäisch-deutsche Gegenwartsgefühl“ (EGB, 552) auf ihn selbst übertragen hat, erlebt er in einer Ausstellung vor den Bildern van Goghs die Herstellung eines momentanen Zusammenhangs von Ich und Welt. Es bleibt allein das Problem, diese geglückte Epiphanie intersubjektiv vermittelbar zu machen. Weder Fotos der Bilder van

¹³⁵ 1911 erschien der Dialog in einer überarbeiteten Fassung erneut in der Broschüre zu den Uraufführungen der Tanz-Pantomimen *Das fremde Mädchen* und *Amor und Psyche*. Vgl. die Angaben auf S.66. Zitiert wird hier diese gekürzte Version, abgedruckt in: EGB, S.572-579.

Goghs, noch der Erzählung in Briefen, noch den Bildern selbst traut der Schreibende zu, sein subjektives ‚Erlebnis des Sehens‘¹³⁶ vermitteln zu können:

„Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares! Ich könnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie Dir schicken, aber was könnten sie Dir geben – was könnten Dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermutlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir.“ (EGB, 565)

Der Dialog *Furcht* geht einen Schritt weiter und beschreibt zunächst im Grunde das Glück der gelungenen Vermittlung. Ausgerechnet die Erzählung eines Matrosen von einer Insel der Glückseligen, auf der die Menschen vor den Augen ihrer Götter ungehemmt im Tanz sich vereinigen mit sich selbst, den anderen und mit der Welt, führt zur phantasmatischen Wiederholung beziehungsweise Übersetzung dieser Erzählung in einen solchen wilden, ungehemmten Tanz. Unabhängig davon, ob der Matrose etwas Gesehenes beschreibt oder die Erfahrung selbst im Tanz gemacht hat, leitet seine Erzählung bei der Tänzerin Laidion einen imaginativen Prozess ein, der letztlich selbst zum „Stachel der Hoffnung“ wird, obwohl er doch einen Zustand ohne Hoffnung und ohne Furcht vorstellbar macht. So stellt Laidion nach ihrem ekstatischen Tanz gegenüber der Tänzerin Hymnis ernüchtert fest:

„Hymnis, Hymnis! Ich liege da und weiß es – und habe es nicht! Ich möchte schreien und in meine Kissen beißen, in meinen Arm möchte ich beißen und mein Blut fließen sehen, daß solches auf der Welt ist, und ich *habe es nicht!* Wie eine glühende Kohle wird das brennen in mir, der Mensch da hat kommen müssen und mir es sagen, daß es irgendwo eine solche Insel gibt, wo sie tanzen und glücklich sind ohne den Stachel der Hoffnung. Denn das ist es, Hymnis, das ist alles, - alles, Hymnis: glücklich sein ohne Hoffnung.“ (EGB, 579)

Im Postskriptum des vierten Briefes teilt der Zurückgekehrte mit, dass er „vermutlich eines davon [der Bilder van Goghs; d. V.] kaufen“ werde. Er sagt jedoch auch, dass er „es nicht an [sich] nehmen“ werde, „sondern dem

¹³⁶ So lautete ursprünglich die Überschrift für den vierten und fünften Brief. Vgl. die Erläuterungen in SW XXXI, S.416-423, bes. S.416f.

Kunsthändler zur Bewahrung übergeben.“ (EGB, 567) Auch er ahnt offensichtlich, dass dieses Erlebnis vor den Bildern nicht ‚zu haben‘ ist. Das Bild kann zwar in seinen Besitz übergehen, nicht aber das ‚Erlebnis des Sehens‘ selbst. Es ist lediglich ein hypothetischer Besitz. Ähnlich verhält es sich bei Laidion. Sie erkennt die Möglichkeitsbedingung des erfüllten Augenblicks im Tanz: seine zeitliche Struktur. Die Erzählung selbst vermag ihr dies noch nicht zu vermitteln, erst der ephemere Tanz als Nachvollzug lässt das Vergehen der Zeit am eigenen Leib erfahrbar werden. Das Glück ohne Hoffnung und ohne Furcht, die reine Gegenwart des Augenblicks, ist nicht auf Dauer zu haben und wird deshalb als zeitlich bedingte, symbolische Erfahrung zum ‚Stachel der Hoffnung‘ selbst. Die Erzählung selbst produziert insofern sprachlich den ‚Stachel der Hoffnung‘ als Vorstellung der Epiphanie und vermag ihn gleichzeitig im phantasmatischen Wiederholungs-Tanz, der gleichsam als Rezeptionsergebnis fungiert, vorübergehend aus dem Leib zu ziehen. Das ist die unumgehbare Aporie der Sprache, wie sie Hofmannsthal in den *Briefen des Zurückgekehrten* und dem *Gespräch der Tänzerinnen* gestaltet. Ob die Vermittlung des Erlebnisses funktioniert oder nicht, entscheidet sich nach Hofmannsthal nicht so sehr im Medium (der Sprache) selbst, sondern in dessen Aufnahme durch den Rezipienten. Was beim briefschreibenden Geschäftsmann, dessen Adressat unbekannt ist, offen bleibt, wird im Fall des Matrosen, dessen Erzählung vor Einsetzen des Dialogs stattfindet, eindeutig positiv beantwortet: Die Frage nämlich, ob die Sprache (unabhängig von literarischen Ansprüchen) außersprachliche, symbolische Erfahrungen zu transportieren vermag.

Was Hofmannsthals fiktiver Dialog als (Lese-)Text signalisiert, ist letztendlich dessen Angewiesenheit auf das imaginative Vermögen des Lesers. Denn der ekstatische Tanz der Laidion findet schließlich auch nur im Text statt, als Beschreibung, die quasi als Rückübersetzung des Tanzes in die Sprache figuriert:

„Sie fängt an, sich in den Hüften zu bewegen. [...] Laidion gleicht in diesem Augenblick kaum mehr sich selber. Unter ihren gespannten Zügen ist etwas Furchtbares, Drohendes, Ewiges: das Gesicht einer barbarischen Gottheit. Ihre Arme fliegen in einem furchtbaren Rhythmus hinauf und wieder hinab, todesdrohend, wie Keulen. Und

ihre Augen scheinen angefüllt mit einer kaum mehr erträglichen Spannung inneren Glücks.“ (EGB, 579; Kursivierung im Original)

Der Tanz der Laidion fungiert insofern im Text gewissermaßen als sprachliches Bild der Imaginationstätigkeit des Rezipienten der ‚Erzählung‘. Diese Tätigkeit aktualisiert, wovon die Rede selbst vielsagend ‚schweigt‘: den Tanz. Die Erzählung kann dieser Tanz selbst nicht sein, ihn nicht darstellen, und so muss die Leerstelle, die er sprachlich als seinen Mangel modelliert in der Imagination gefüllt werden. Der Tanz Laidions ist letztlich Metapher des Imaginären des Textes, der Literatur.

Den Moment des Übergangs in die Imagination beschreibt Laidion selbst als liminale Erfahrung zwischen Introspektion und Vision, welche Vorstellungswelt und Wirklichkeit wie durch einen Schleier in Analogien zum eigenen Inneren sieht:

„Ich kann fühlen, wie ihnen zumut ist, wenn ich meine Augen schließe, aber nicht ganz, nur so, daß das obere Lid auf dem untern zittert. So wie du dort, so sitzen die Männer, ganz klein, ganz weit.“
(EGB, 578)

Die bei den Inselbewohnern „an der Grenze ihres Leibes“ stattfindende Umwandlung aller Furcht ist ebenfalls durchaus analog zu denken zur transgredierenden Imagination Laidions. Die Imagination wird hier insofern nicht als kognitiver Prozess, sondern als körperliche Erfahrung vorgestellt. Denn in dem Moment, in dem den imaginierten Tänzern in der Rede Laidions alles Wissen abhanden kommt und deswegen „alles [...] unsagbar“ geworden ist und sie beginnen zu tanzen, beginnt auch Laidions Tanz:

„Alles, das Fürchten, das Begehren, alle Wahl, alle unstillbare Unruhe, alles ist umgewandelt worden an der Grenze ihres Leibes. Sie sind Jungfrauen und haben es vergessen, sie sollen Weiber werden und Mütter und haben es vergessen: alles ist ihnen unsagbar. Und dann tanzen sie.
Sie fängt an, sich in den Hüften zu bewegen.“ (EGB, 578f.)

Kapitel 5: Traumfabrik. Der Film als Hypostasierung des Imaginären

Ähnlich wie der Tanz hat auch der Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts wenige Jahre nach seiner ‚Erfindung‘¹³⁷ entscheidenden Einfluss auf das System der Künste ausgeübt. Beide für den Medienumbruch um 1900 symptomatische Darstellungsweisen zeichnen sich durch Modernitätskriterien wie Bewegung und Rhythmus aus.¹³⁸ Während jedoch der moderne Tanz – im Rahmen allgemeiner Zeiterscheinungen, wie sie z.B. in der ‚Lebensreformbewegung‘ virulent wurden¹³⁹ – eine tendenziell konservative Restauration der vermeintlichen ‚Natürlichkeit‘ des Menschen betrieb und dabei in seiner bühnentauglichen Fassung vor allem auf die leibhaftige Präsenz der Tänzer setzte, brach der Film als medientechnische Neuerung noch radikaler mit bisherigen künstlerischen Darstellungsweisen. Er reproduzierte Bewegungen als Bilderfolge und war so gewissermaßen in der Lage, ohne körperliche Präsenz der Darsteller ‚Leben‘ zu imitieren. Die entscheidende Innovation des Kinos, welche die Dissoziierung zwischen dem Film und den anderen Medien¹⁴⁰ vorantrieb, war insofern letztlich der Apparat, der die Aufzeichnung und Projektion von Lebensbewegung erst ermöglichte. Dieser Apparat und sein sinnlicher Impact auf die Schriftkultur stellten vor allem für die Literaten der Jahrhundertwende eine fundamentale Herausforderung dar, welchen nicht erst durch das neue, vermeintlich lebensnähere Medium die

¹³⁷ Vgl. dazu: Ulrich Gregor/Enno Patalas: Geschichte des Films. Bd.1: 1895-1939. Reinbek b. Hamburg 1976, S. 11-25; Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. 1895-1933, darin: Erster Teil 1895-1908, S.11-47.

¹³⁸ Vgl. Gabriele Klein (Hrsg.): Bewegung: sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld 2004, S. 7: „Bewegung ist eine zentrale Metapher für das Selbstverständnis der Moderne und zugleich eine ihrer grundlegenden Konzepte.“

¹³⁹ Vgl. Sabine Huschka: Moderner Tanz, S. 29ff.; Hedwig Müller: Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd.1. Hrsg. v. Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert. Darmstadt 2001, S. 329-335.

¹⁴⁰ Vgl. Harro Segeberg (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst [Mediengeschichte des Films; Bd.1]. München 1996.

Leistungsfähigkeit des eigenen hinsichtlich der Darstellung von Welt, Subjekt und ‚Leben‘ in Frage stand.¹⁴¹

Selbst ein extrem vom literalen Weltbild des Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts geprägter Autor wie Hofmannsthal kam nicht umhin, sich mit dem neuen (Massen-)Medium Film auseinander zusetzen. Er tat dies auf eine ambivalente, für sein Selbstverständnis als Literat jedoch durchaus typische Weise. Es gehört zum nachgerade seismographischen literarischen Gespür Hofmannsthals, nicht allein das technische Novum zu thematisieren und zu theoretisieren, sondern zudem die diachronen und synchronen kulturhistorischen Erschütterungen und Verschiebungen im Feld der Wahrnehmung zur Sprache zu bringen. Er macht subliminal deutlich, dass die Literatur für ihn nicht eigentlich in Konkurrenz zu technischen Medieninnovationen wie dem Film steht, sondern zu antworten hat auf veränderte Wahrnehmungsmuster von Ich und Welt, die ihre Ursachen unter anderem auch in den fundamentalen gesellschaftlichen und technologischen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts - wie z.B. der Erfindung der Eisenbahn - hatten. Die *Briefe des Zurückgekehrten* beschreiben diesen Zusammenhang besonders eindrücklich. Im vierten Brief des Zurückgekehrten ist von den Zugfahrten des Geschäftsmanns die Rede:

„Ich fuhr in diesen vier Monaten sehr viel Eisenbahn, von Berlin an den Rhein, von Bremen nach Schlesien und kreuz und quer. Da konnte es sich einstellen, in der trivialsten Beleuchtung, um 3 Uhr nachmittags, wann immer: kleine Stadt links oder rechts vom Gleis, oder Dorf oder Fabrik, oder die ganze Landschaft, Hügel, Felder, Apfelbäume, verstreute Häuser, alles in allem; das nahm ein Gesicht an, eine eigene zweideutige Miene so voll innerer Unsicherheit, bössartiger Unwirklichkeit: so nichtig lag es da – so gespensterhaft nichtig – [...].“ (EGB, 562)

Der Blick aus dem Fenster der Eisenbahn wird zum ‚Dispositiv‘ einer spezifischen Wahrnehmungsanordnung,¹⁴² die in diesem Fall die Krise der

¹⁴¹ Vgl. Anton Kaes (Hrsg.): *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen 1978; Harro Segeberg: *Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur*. In: York-Gothart Mix (Hrsg.): *Naturalismus. Fin de Siècle. Expressionismus 1890-1918*. München/Wien 2000, S.422-436; Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film*.

inneren und äußeren Verhältnisse in einem literarischen Bild verschmilzt. Der Reisende erfährt den Einfluss der „mechanische[n] Fortbewegung“¹⁴³ auf die Wahrnehmung paradigmatisch am eigenen Leib:

„Selbst unbewegt, wird er durch eine Landschaft bewegt, zu der er den Kontakt [...] verloren hat. Im Abteifenster sieht er *das bewegte Bild einer Landschaft* [...]. Was sich dem Blick aus dem Abteifenster der fahrenden Eisenbahn bietet, ist nurmehr *ein Bild der Bewegung*, die scheinbar unabhängig von der Bewegungslosigkeit des Reisenden in seinem Abteil nur noch der visuellen Wahrnehmung zugänglich ist.“¹⁴⁴

Die Flut der vorüberziehenden Erscheinungen, angedeutet in der parataktischen Reihung der Landschaftselemente, ist nicht mehr als Ganzes, Zusammenhängendes zu erfassen und wird dem Reisenden zur Physiognomie des Unwirklichen, Diskontinuierlichen. Neue Perzeptionsbedingungen, wie in diesem Fall der Blick aus dem Fenster der Eisenbahn, werden von Hofmannsthal bewusst in die literarische Wahrnehmung eingeschleust, um die strukturellen Zusammenhänge moderner Wirklichkeitserfahrung aufzudecken. Was den Autor schließlich auch in Bezug auf den Film interessiert, ist die spezifische Wahrnehmungsanordnung. Und über diese lässt sich auch der Konnex zur Eisenbahnfahrt herstellen:

„Die Anordnung ermöglicht den Eindruck von Bewegung: Ein selbst bewegungsloser Zuschauer ist der Betrachter eines bewegten Bildes, das sich nicht mehr nur die durchfahrene Landschaft, sondern darüber hinaus die äußere Welt und die Träume, Ängste, Hoffnungen, kurz, das Imaginäre eingeschrieben hat. Das Kino hat das Dispositiv der Eisenbahnfahrt ökonomisiert: Die Anordnung ist die gleiche, aber die

¹⁴² Joachim Paech beruft sich bei seinem Gebrauch des Begriffs Dispositiv auf eine Definition von Jean-Louis Baudry und verwendet ihn entsprechend synonym für „Anordnung“: „Baudry unterscheidet die Begriffe Apparat und Dispositiv: ‚Grundsätzlich unterscheiden wir den Basis-Apparat, der die zur Film-Produktion und –Projektion notwendigen Apparaturen und Operationen umfaßt, vom Dispositiv, das ganz allein die Filmprojektion meint, in die das Subjekt [der Zuschauer] als Adressat der Projektion eingeschlossen ist‘ [...].“ Joachim Paech (Literatur und Film. Stuttgart/Weimar 1997, S.75) zitiert Jean-Louis Baudry: Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité. In: Communications 1975, N 23, S.58.

¹⁴³ Paech: Literatur und Film, S.69.

¹⁴⁴ Paech: Literatur und Film, S.73.

Inhalte der bewegten Bilder vor dem Abteilstfenster sind im Kino entfesselt [...].“¹⁴⁵

Auch der knappe Text *Der Ersatz für die Träume* aus dem Jahr 1921 beschäftigt sich weniger mit den gestalterischen Prinzipien des neuen Mediums Film, sondern vielmehr aus einer soziologisch grundierten Perspektive mit der Anordnung im Kino, mit den durch das Kino kopierten Wahrnehmungsmustern, die quasi historisch bedingte Mangelercheinungen an Sinn und Sinnlichkeit kompensieren. Es geht dem Autor hier insofern nicht so sehr um die Möglichkeit eines anderen, sprachlosen Ausdrucks aus Sicht der Literatur. Der Literat Hofmannsthal steht nicht zwangsläufig in Frage angesichts des neuen Mediums mit den ungeahnten sinnlichen Qualitäten.¹⁴⁶ Zur Debatte steht eher der Film beziehungsweise das Kino als Ort der Projektion und als Symptom einer medialen und kulturellen Umbruchphase. Auch wenn also die Auseinandersetzung Hofmannsthals mit dem Film in Anbetracht seines Gesamtwerks marginal sein mag, werden an diesem Gegenstand doch zentrale Überlegungen des Autors zur spezifischen Medialität der Künste evident.

Der kurze Text über das Kino - *Der Ersatz für die Träume* - wurde gemeinsam mit *Die Ironie der Dinge* und *Schöne Sprache* unter dem Titel *Drei kleine Betrachtungen* 1921 in der *Wiener Neuen Freien Presse* veröffentlicht. Zu einem Zeitpunkt also, zu dem der Film sich schon als ernstzunehmendes Erzählmedium entwickelt hatte und dabei durchaus von der Adaption literarischer Erzähltraditionen profitieren konnte.¹⁴⁷ Hofmannsthal hatte schon mit seinem Script zum *Fremden Mädchen* – nach der gleichnamigen Tanzpantomime für Grete Wiesenthal - zur ‚Autorenfilm‘-Bewegung der Jahre 1913/14

¹⁴⁵ Paech: *Literatur und Film*, S.75.

¹⁴⁶ Vor allem Steiner und Hiebler sehen in dieser sinnlichen Überlegenheit des neuen (sprachlosen) Mediums einen Grund für die zunehmende künstlerische Selbstbefragung Hofmannsthals und für sein Engagement für den Film. Vgl. Steiner: *Zeit der Schrift*, S.171: „Hofmannsthals Dichtung reagiert zunächst auf den Verlust ihres medialen und ästhetischen Monopols und versucht, sich den intensiveren Sinnlichkeiten neuer Medien kompatibel zu halten.“ Heinz Hiebler: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg 2003, S.457ff.

¹⁴⁷ Paech: *Literatur und Film*, S.25ff.

beigetragen,¹⁴⁸ während der namhafte Schriftsteller – neben Hofmannsthal z.B. auch Schnitzler oder Hauptmann – von Produktionsfirmen gebeten wurden, Filmscripte zu verfassen, in der Absicht, das Ansehen des Films als künstlerischem Medium vor allem unter dem Bildungsbürgertum zu erhöhen.¹⁴⁹ Mit einigem zeitlichen Abstand und der Erkenntnis, dass das Bestreben der Filmindustrie, den Autor zum Star zu machen, gescheitert ist, reflektiert Hofmannsthal dann in *Ersatz über die Träume* implizit auch mögliche Gründe dieses Scheiterns. Denn abgesehen davon, dass der Film zu diesem Zeitpunkt längst in der Mitte der Gesellschaft angekommen und ein echtes Massenmedium geworden war, das nun schichtenübergreifend sein Publikum fand, erscheint es dem Zuschauer im Kino, wie Hofmannsthal feststellt, als würde er gewissermaßen selbst zum Autor seiner Träume, die im dunklen Kinosaal nur wenige Meter vor seinen Augen über die Leinwand flimmern.¹⁵⁰

Den Mittelteil der drei ‚Betrachtungen‘ bildet der *Ersatz für die Träume* als eine Art phänomenologisch-soziologische Reflexion über das Kino als (Flucht-)Raum und Wahrnehmungsanordnung.¹⁵¹ Den gesellschafts- und zeitdiagnostischen Unterton der drei Betrachtungen führt aber schon *Die Ironie der Dinge* ein. Über die Parallele zu Novalis und die romantische Idee der Ironie etabliert

¹⁴⁸ Vgl. zum historischen Begriff des „Autorenfilms“ und Hofmannsthals speziellem Beitrag: Corinna Müller: Das ‚andere‘ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära. In: Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1906-1918). Mediengeschichte des Films Bd. 2. Hrsg. v. Corinna Müller u. Harro Segeberg. München 1998, S.153-192. Außerdem: Heller: Literarische Intelligenz und Film, Kap.10: Die Errettung des Films im Zeichen einer fiktiven Volkstümlichkeit: Der Autorenfilm, S.80-99.

¹⁴⁹ Hermann Häfker versucht schon 1908 - exemplarisch für die publikatorischen Bemühungen anderer - mit seinem Artikel über *Die Kulturbedeutung der Kinematographie* (wiederabgedruckt in: Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare. Hrsg.v. Albert Kümmel u. Petra Löffler. Frankfurt a.M. 2002) ein gebildetes Publikum für das Kino zu gewinnen und argumentiert mit dem Vorzug der unmittelbar sinnlichen Anschauung gegenüber der Abstraktion der Begriffe.

¹⁵⁰ Corinna Müller sieht die Ursachen dafür vor allem im „Verschwinden des Autors im visuellen Medium hinter den unmittelbar sichtbaren Leistungen der Schauspieler und den mittelbaren des Regisseurs“. Müller: Das ‚andere‘ Kino?, S.162.

¹⁵¹ Die Forschung verwendet in der Regel die Bezeichnung ‚Filmtheorie‘ für diesen Text: Vgl. Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S.111; Hiebler: Hofmannsthal und die Medien, S.457. Walter Fritz (Hofmannsthal und der Film. In: Hofmannsthal-Forschungen 6, 1987, S.3-12) nennt den *Ersatz für die Träume* „eine Art Filmsemiotik“. S.6. Heller (Literarische Intelligenz und Film) erkennt dagegen keine Theorie, sondern lediglich „Standpunkte“. S.166ff.

Hofmannsthal den historischen Hintergrund der Nachkriegszeit für seine Reflexionen über die Komödie und das Kino. „’Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden’“, zitiert Hofmannsthal zu Beginn Novalis und stellt anschließend fest: „Das Element der Komödie ist die Ironie“. Komödie, Ironie und Krieg bilden demnach analoge Verfahren aus, divergierendste Erscheinungen miteinander in Beziehung zu setzen:

„Aber die wirkliche Komödie setzt ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem und damit alles in ein Verhältnis der Ironie. Ganz so verfährt der Krieg.“ (RA II, 138)

Die „Ironie des Kontrastes“ beherrscht die Epoche: die Masse „ironisiert“ das Individuum, aber auch „die organisierte Masse, das Bataillon, das Regiment, das Korps,“ wird ironisiert „von der immer größeren und formloseren Masse“; dieser Masse steht wiederum die „momentane Allmacht einzelner Individuen“ gegenüber, die ihrerseits die „großen ideellen Zusammenfassungen [...] im Mund führten, gegenüber dem Wust von eigensinnigen Realitäten, mit denen sie zu ringen hatten“. „Hand“ und „Werkzeug“, „Detail“ und „Synthese“, „Nation“ und „soziale Klasse“ (RA II, 139), „Geld“ und „Ware“ (RA II, 140): alles steht in einem Verhältnis extremen Ungleichgewichts, das allein in der ‚Ironie der Dinge‘ aufgehoben scheint. Die Ironie (der Komödie) antwortet also auf die Ironie der historisch bedingten, gesellschaftlichen Umstände, welchen der Einzelne nicht mehr gewachsen ist, und kopiert dabei deren Irrealisierungstendenzen. Denn wo klare Bezugsgrößen sich in extremen Kontrasten und unentwirrbaren gegenseitigen Abhängigkeiten verlieren, muss zwangsläufig jede Berufung auf eine Darstellung der ‚Wirklichkeit‘ ins Leere laufen. Was bleibt, ist die Kompensation der Widersprüche durch den irrealisierenden Effekt der Ironie, wie ihn schon die Romantiker empfahlen, die von Hofmannsthal schließlich auch als Referenz angeführt werden. Sie machten

„aus der Ironie ein Grundelement ihrer Lebens- und Kunstgesinnung und nannten sie die ‚romantische Ironie‘. [...] Sie verlangten, man solle das ganze Leben wie eine ‚schöne genialische Täuschung‘, wie ein ‚herrliches Schauspiel‘ betrachten [...].“ (RA II, 141)

Die Ironie zwingt nach Hofmannsthal die auseinanderstrebenden Partikel der ‚Wirklichkeit‘ in eine Form und wird so gewissermaßen zum Ausdruck des gesellschaftlichen Imaginären, das sich hier in allerlei Krisensymptomen des Subjekts und der Gemeinschaft äußert. Die Ironie ist ein Spiel mit diesem Imaginären und vermag so das Individuum mit dem ‚Schauspiel‘ der Welt und der ‚Täuschung‘ des Lebens zu versöhnen. In ihr manifestiert sich das gesellschaftliche Imaginäre und befreit das krisengeschüttelte Subjekt als Täuschungsmanöver und Spiel mit der Wirklichkeit vom allgegenwärtigen Umweltdruck. Und so beruft sich Hofmannsthal zum Schluss folgerichtig auf die von den Romantikern proklamierte Freiheit des Geistes, die in diesem Zusammenhang im Grunde nur als Freiheit der Imagination - hier im Sinne eines ironischen Spiels mit der Wirklichkeit - verstanden werden kann:

„[...] und mit nachdenklichem Staunen lesen wir die Worte, die sie [die Romantiker; d. V.] mit einem feurigen Federzug an das finstere sternlose Himmelgewölbe geschrieben haben: Denn der Herr ist Geist. Wo aber der Geist der Herr ist, da ist die Freiheit.“ (RA II, 141)

An dieser Entlastungsfunktion setzt auch der Text über das Kino, *Der Ersatz für die Träume*, an. Zwar nimmt diese nachfolgende Betrachtung nicht explizit Bezug auf *Die Ironie der Dinge*, die dort verhandelten gesellschaftlichen Voraussetzungen bilden jedoch auch in dem Kino-Text die historische Folie der Überlegungen. Die Rede ist dort – in einer für die ‚Kinodebatte‘ der Zeit durchaus typischen Weise,¹⁵² die Hofmannsthal auffängt, indem er vorgeblich die Meinung eines Freundes wiedergibt - von der ‚Masse‘ der Leute, den Menschen in den Großstädten und ihrer „sinnlichen Depravierung“¹⁵³, die mit den Bildern des Kinos kompensiert wird:

„Was die Leute im Kino suchen, sagte mein Freund, mit dem ich auf dieses Thema kam, was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die

¹⁵² Kaes: Kino-Debatte, S.4-9. Dort liefert Kaes zudem einschlägige Beispiele für die Thematisierung dieses Zusammenhangs von Großstadt, Massenpublikum und Kino bei Georg Simmel und Walter Benjamin.

¹⁵³ Kaes: Kino-Debatte, S.8.

gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig.“ (RA II, 141)

Die Menschen in den Städten erfahren die Welt als entzaubert, die Wirklichkeit als sinnentleert und phantasielos: „Ihre Köpfe sind leer, nicht von Natur aus, eher durch das Leben, das die Gesellschaft sie zu führen zwingt.“ (RA II, 141)

Zweierlei kommt hier zur Sprache: zum einen der Topos von der defizitären Lebenswelt der Städte, welche mit ihren „kohlengeschwärtzten Industrieorten“ (RA II, 141), den „endlosen einander durchkreuzenden Häuserzeilen“ (RA II, 142) den Menschen das sinnliche Erleben der Natur verwehren, und zum anderen die Ansicht, dass sich im Kino gleichsam eine unbewusste Vorstellungswelt veräußert, die sich unterschwellig in den Menschen sammelt und eine Art innerseelisches Sediment ausbildet. Diesen Gedanken äußert einige Jahre später in ähnlicher, jedoch deutlich abfälligerer Weise Siegfried Kracauer in seinem Artikel *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*:

„Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“¹⁵⁴

Die Bilder des Films erscheinen bei Kracauer deutlicher noch als Veräußerlichung eines kollektiven, gesellschaftlichen Imaginären. Sie wirken gleichsam wie der *état imaginaire* bei Arnold Gehlen im Sinne einer „Projektionsüberlagerung der Realität“, welche es dem Menschen erlaubt, „dem massiven Entwicklungsdruck [...] standzuhalten“¹⁵⁵. Allerdings ist es bei Hofmannsthal wie auch bei Kracauer

¹⁵⁴ Erschienen in: Frankfurter Zeitung 11.-19. März 1927 unter dem Titel *Film und Gesellschaft*. Wiederabgedruckt in: Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M. 1963, S.279-295; Zitat S.280. Anton Kaes zitiert hingegen einen anonym erschienen Text von 1910, der deutlich machen kann, wie sehr sich die Aussagen zur kompensatorischen Funktion des Kinos in dieser Zeit oftmals gleichen und sich lediglich in der Bewertung dieser Tendenz unterscheiden: Das Kino zeige, „was moderne Nerven brauchen, was sie gierig ersehnen: das Abenteuer innerhalb einer allzu egalisierten Menschheit, den Ausnahmefall von der ermüdenden Regel, das spannende Märchen, das heroische Wunder inmitten einer entgötterten und heldenlosen Welt, einer Welt, die kein romantischer Hain und kein Tempel mehr, die nur noch ein kühler, eminent vernünftiger Maschinensaal ist.“ Anonym: *Die Karriere des Kinematographen*. In: *Lichtbild-Bühne* 124 (10.Dez. 1910), S.5. Zitiert nach: Kaes: *Kino-Debatte*, S.7f.

¹⁵⁵ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M. 1993, S.353. Dort auch der Hinweis auf: Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Bonn 1950.

nicht allein die selbsttätige Phantasie des Zuschauers, welche dieses Imaginäre hervorbringt, sondern die Bilder selbst (re)produzieren zudem Vorstellungen und Phantasmen, die quasi im kollektiven Bewusstsein einer Kulturgemeinschaft eingelagert sind. Die Zuschauer projizieren innere Bilder und werden selbst zur Projektionsfläche dieser Bilder, die „ihre Phantasie [...] füllen“ und gleichzeitig „aus dem Innern des Schauenden gebildet sind“ (RA II, 141), indem sie gleichsam auf einen innerseelischen Bestand des Menschen rekurrieren. Individuum und Gesellschaft spiegeln sich so gleichermaßen in den Projektionen des Kinos. In der Konsequenz dieser Perspektive auf den Film findet eine permanente Zirkulation der inneren und veräußerten Bilder zwischen Leinwand und Publikum statt.

Und wie im Traum bildet sich der ‚träumende Zuschauer ein, die vorüberziehenden Bilder steuern, manipulieren zu können, obwohl sie lediglich die tradierten Stoffe, Gestalten und Motive der Literaturgeschichte als Abbrüviaturen abrufen und mit deren Hypostasierung suggestiv, beinahe hypnotisch auf das Innenleben des Zuschauers und dessen Projektionen einwirken:

„Träume sind Taten, unwillkürlich mischt sich in dies schrankenlose Schauen ein süßer Selbstbetrug, es ist wie ein Schalten und Walten mit diesen stummen, dienstbar vorüberhastenden Bildern, ein Schalten und Walten mit ganzen Existenzen. [...] – auf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten; die historischen Anekdoten, die Halluzinationen der Geisterseher, die Berichte der Abenteurer; [...] Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, daß er wach ist; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starre er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht. Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt; nicht ein einziger Traum aus der zartesten Kindheit, der nicht mit in Schwingung geriete.“ (RA II, 144)

Der hypnotische Charakter dieser Wirkung auf den Zuschauer wird besonders deutlich, wenn vom „dunkle[n] Wurzelgrund des Lebens“ (RA II, 145) die Rede ist, welchen die Filmbilder in Bewegung versetzen und der sich aus dem speist, was von den Träumen (der Kindheit) übrig bleibt:

„eine leise aber entscheidende Färbung unserer Affekte, [...] die Gewohnheiten des Traumes, in denen der ganze Mensch ist, mehr als in den Gewohnheiten des Lebens, all die unterdrückten Besessenheiten, in denen die Stärke und Besonderheit des Individuums sich nach innen zu auslebt. Diese ganze unterirdische Vegetation bebt mit bis in ihren dunkelsten Wurzelgrund, während die Augen von dem flimmernden Film das tausendfältige Bild des Lebens ablesen.“ (RA II, 144ff.)¹⁵⁶

Hypnotisch bedeutet hier keineswegs, dass der Zuschauer den Bildern ausgeliefert ist, denn: „Träume sind Taten“, und so geht vom ‚Wurzelgrund des Lebens‘, dem verschütteten ‚allgemein Menschlichen‘, dem imaginären Seinsgrund der Menschen, „wenn er einmal in Schwingung gerät“ (z.B. durch die suggestive Kraft der Filmbilder), „das aus, was wir die Gewalt der Mythenbildung nennen. Vor diesem dunklen Blick aus der Tiefe des Wesens entsteht blitzartig das Symbol: das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der ratio unerreichbar ist.“ (RA II, 145) Das Schauen im Kino entbindet aktiv das Symbol in der imaginativen Tätigkeit und erschließt eine Erkenntnis, die rational-diskursiv nicht zu haben ist. Suggestion bedeutet hier nicht gleich Manipulation.

Mit der beschriebenen Macht der Träume - „eine wirkliche, die einzige wirkliche“ (RA II, 143) Macht - geht „die Verachtung des bloß Wirklichen, das nur zufällig da ist“ (RA II, 145) einher. Das Kino öffnet erneut wie schon die Tag- und Nachträume der Kindheit „eine Kiste mit zauberhaftem Gerümpel“, welche die Ohnmacht der ‚Masse‘ mit der suggestiven Macht der (filmischen) Träume überlagert. Wie die Ironie in der vorhergehenden ‚Betrachtung‘ den Mangel an Sinnhaftigkeit kompensiert, sorgt der Film demnach für eine Entlastung von der ‚Lehre der Realität‘ (RA II, 143). Die unsinnliche und sinnentleerte Wirklichkeit erscheint zudem sprachlich dominiert, während im Kino die „Bilder stumm sind, [...] stumm wie Träume“ (RA II, 142). Jedoch ist es die Sprache des ‚Vortragssaals‘, die Hofmannsthal hier meint, eine begriffliche Sprache „der Gebildeten und Halbgebildeten“ (RA II, 143), die Wissen und Bildung übermittelt

¹⁵⁶ Vgl. zum diskursiven Zusammenhang von Film und Hypnose zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos.* München 2000.

und damit auch Macht. Aber diese (sprachliche) Macht des Wissens, die den Menschen zur Verfügung gestellt wird, ist im Gegensatz zur Macht der Träume ein Teil der gesellschaftlichen Repressionsstrategie, des Unterdrückungsapparats, welcher den Einzelnen immer weiter entmachtet, ihn weiter in die „Knechtschaft“ führt, indem seine imaginative Tätigkeit durch serielle, maschinelle und partikularisierte (Fließband-)Arbeit, die komplexe Bewegungsabläufe in einzelne (Arbeits-)Phasen zerlegt, weitestgehend substituiert wird. Die ‚Leute‘ „fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft“, da die Sprache (des Vortragssaals) gewissermaßen die Struktur der dauernden Wiederholung und immergleichen Abfolge derselben „Handgriffe“ in der Lebenswelt der Masse abbildet: „das einzige, was spricht, ist die Nummer. So ist die Fabrik, der Arbeitssaal, die Maschine, das Amt [...].“ So wird der einzelne schließlich „selber zur Maschine [...], ein Werkzeug unter Werkzeugen. Davor flüchten sie zu unzähligen Hundertausenden in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern.“ (RA II, 142) Buchstabe und Ziffer sind die abstrakten Machtinstrumente der ‚Gesellschaft‘, Zeichen ihrer Maschinerie:

„Es ist zuviel von der Algebra in dieser Sprache, jeder Buchstabe bedeckt wieder eine Ziffer, die Ziffer ist die Verkürzung für eine Wirklichkeit, all dies deutet von fern auf irgend etwas hin, auch auf Macht, auf Macht sogar, an der man irgendwelchen Anteil hat; aber dies alles ist zu indirekt, die Verknüpfungen sind zu unsinnlich, dies hebt den Geist nicht wirklich auf, trägt ihn nicht irgendwo hin.“ (RA II, 143)

Was in der Gegenüberstellung der „Routine des Fabriklebens“, der „immer [...] gleichen“ (RA II, 142) Arbeit am Fließband mit den beweglichen Bildern des Films metaphorisch anklingt, ist die Analogie der „Produktion [...] einer bestimmten Wahrnehmungsweise“¹⁵⁷. Die Zerstückelung des Arbeitsprozesses am Fließband geht einher – ähnlich wie bei der etwa zeitgleich entstandenen Eisenbahn – mit neuen Wahrnehmungsmustern, die sich beispielsweise in Versuchen äußern, Bewegungsabläufe in ihren einzelnen Phasen im Bild beziehungsweise in Bilderreihen festzuhalten, wie in der Chronophotographie

¹⁵⁷ Paech: Literatur und Film, S.82.

Muybridges, und die schließlich in die Bilderfolgen des Films münden.¹⁵⁸ Die Erfahrung der in Phasen zerlegten Arbeit am Fließband befördert dabei die selektive Wahrnehmung einzelner ‚Handgriffe‘ und Bewegungssegmente, die das Ganze unsichtbar werden lassen, während der Film gerade dieses Ganze durch die Zusammensetzung einzelner Phasen und Bewegungsabläufe in der „Kontinuität des Erzählens“ wiederherzustellen vermag und somit Sinn erzeugt:

„Die ‚Traumfabrik‘ vermag dann dem fiktiven Sinn dieses Zusammenhangs den Schein von Sinnlichkeit zurückzugeben, den Fließbandarbeit und zerstückelte Lebenserfahrung der Vorstellung eines sinnvollen Ganzen des Lebens nicht mehr zu geben vermögen.“¹⁵⁹

Auf diese Verbindung scheint Hofmannsthal in seinem Text anzuspielen. Er betreibt gewissermaßen eine Historiographie des Films beziehungsweise des Kinos, indem er im segmentierten Bewegungsablauf der Fließbandarbeit ein Dispositiv der filmischen Wahrnehmung erkennt. Die ‚Traumfabrik‘ des Kinos dient als Surrogat für eine zerstückelte und verkürzte Wirklichkeit, deren sinnfälliger Ausdruck Nummern und Ziffern sind. In der spezifischen Anordnung des Kinos kommt eine ‚ganze‘ Welt zur Darstellung, die vom ganzen Mensch auch vor allem in seiner ganzen Körperlichkeit wahrgenommen wird und nicht von einem in einzelnen ‚Handgriffen‘ oder anderen Tätigkeiten dissoziierten Subjekt: „Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt“. (RA II, 144) Schauen (Träumen, Projizieren) erscheint in diesem Kinostück Hofmannsthals als ermächtigende Tätigkeit, mit Hilfe derer es dem Individuum gelingen kann, sich imaginativ über die profane Wirklichkeit zu erheben, wie es vergleichbar schon in *Ironie der Dinge* anklingt. In beiden Texten kommt die befreiende Kraft der Imagination zur Sprache, dort als Freiheit des Geistes in der Redefigur der Ironie, hier als Traumwelt des Kinos, allein die „Manifestationsqualitäten des Imaginären“¹⁶⁰ unterscheiden sich. Was in der Ironie als Spiel mit Kontrasten figuriert und in der Komödie im Andeutenden der

¹⁵⁸ Vgl. Paech: Literatur und Film, S.82f.

¹⁵⁹ Paech: Literatur und Film, S.83.

¹⁶⁰ Iser: Das Fiktive und das Imaginäre, S.316.

Rede verbleibt oder gar nur als Subtext des Gesellschaftlichen mitschwingt, materialisiert sich im Kino auf der Leinwand. Die materialisierten Bilder des Films entäußern das Imaginäre als Implikation von universalisierten (Traum-)Bildern und der Imagination des jeweiligen Betrachters. Der Film hypostasiert gewissermaßen die Träume einer Kulturgemeinschaft, die zugleich von der Imagination des Betrachters konstituiert werden und diese konstituieren, indem sie mit suggestiver Macht auf dessen mentale Bilder einwirken.¹⁶¹ Der Film ist bei Hofmannsthal insofern ‚Ersatz für die Träume‘, weil er sich durch eine andere ‚Manifestationsqualität‘ vom Traum des Einzelnen unterscheidet, und gewissermaßen „Träume zur zirkulierenden Ware“¹⁶² macht. Die Schattenseite des Kinos liegt aber gerade in diesen universalisierten Vorstellungen. Auch das bringt Hofmannsthal indirekt zur Sprache. Die Macht der Bilder, die die Masse in die Kinos lockt, vergleicht er mit der „Branntweinschänke“ (RA II, 142). Der Film ist eine Droge und substituiert Sinn fiktiv durch eine Art Delirium, welche die „vorbeiflirrenden Bilder“ evozieren. Der Zwiespalt zwischen der Ermächtigung des Individuums durch die Imagination auf der einen Seite und der „Verachtung des bloß Wirklichen“ (RA II, 145) verknüpft mit dem tendenziell eskapistischen, affektgesteuerten Charakter der Schaulust im Kino auf der anderen ist in Hofmannsthal's Text konstitutiv für den Film. Das schon 1914 entstandene Filmscript zum *Fremden Mädchen* lässt sich dementsprechend als implizite Reflexion über die Wahrnehmungsanordnung im Kino lesen, da dort genau diese Schaulust als Dispositiv thematisiert wird, der hier allerdings der wohl situierte Bürger verfällt. Die klassenübergreifende Faszination des Mediums Film spiegelt

¹⁶¹ Vgl. allgemein zum Zusammenhang von Traum und Film in der Theoriegeschichte: Irmela Schneider: Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug. In: Bernhard Dieterle (Hrsg.): Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. St. Augustin 1998, S.23-46; Uwe Gaube: Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus. München 1978.

¹⁶² Oksana Bulgakowa: Artikel *Film/filmisch*, In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd.2, S.429-462, Zitat S.459. Vgl. in dem Zusammenhang dort auch die Ausführungen zu Edgar Morins Anthropologie des Imaginären und der Analyse des Films als ‚Maschine des Imaginären‘ in seinem Buch *Le cinéma ou l'homme imaginaire* von 1956. Bulgakowa weist da auch auf ähnliche Titel hin, die sich metaphorisch auf diesen Konnex von „maschinenmäßige[r] Produktion“ und dem „Drang zur Universalisierung des Imaginären“ beziehen: *L'usine aux images von Canudo* (1927), *Die Phantasiemaschine* von René Fülöp_Miller (1931) und *Die Traumfabrik* von Ilja Ehrenburg (1930).

sich dort ebenso vorausschauend in der ausgestellten Schaulust wie dessen zentrale Themen zur Darstellung gebracht werden: Erotik, Gewalt, Tod.¹⁶³

Der Text endet mit dem Hinweis auf die Doppeldeutigkeit der Fluchtbewegung, die mit dem Gang ins Kino verbunden ist: „der vollgepfropfte halbdunkle Raum mit den vorbeiflirrenden Bildern ist [...] die Stätte, wo die Seelen in einem dunklen Selbsterhaltungsdrange hinflüchten, von der Ziffer zur Vision.“ (RA II, 145) Auch die letzte der drei Betrachtungen, *Schöne Sprache*, handelt von einer ähnlichen Bewegung ‚von der Ziffer zur Vision‘. Dort allerdings geht es um eine Art Theorie der spezifischen Medialität der Sprache, wie sie schon in den *Briefen des Zurückgekehrten* implizit thematisiert wurde. Was im Kinotext die Bewegung von der profanen Wirklichkeit in den dunklen Raum der visionären Bilder auf der Leinwand meint, ist hier als Bewegung vom Buchstaben des Textes zur Imagination des Lesers (Zuhörers) zu verstehen. ‚Schöne‘ Sprache ist in diesem Zusammenhang zunächst als formale Kategorie im Unterschied zum Gehalt zu begreifen und wird von Hofmannsthal zunächst als selbstverständlich unabdingbare Voraussetzung für ein „schönes Buch“ (RA II, 146) apostrophiert. Ob ‚hoher‘ oder ‚niedriger‘ Gegenstand, ob Boccaccios Erzählungen oder Platons Dialoge, entscheidend ist zunächst allein die „Beschaffenheit des spiegelnden Geistes“. Ein Text wird bestimmt vom Autor, dessen Persönlichkeit durchscheint und dem Inhalt eine Form gibt: „Von den Gegenständen gleitet unser Blick plötzlich zurück auf den Mund, der zu uns redet.“ Mit dem Bild des redenden Mundes verweist Hofmannsthal auf den unmittelbaren Zusammenhang von Rede und Redendem, von Wort und Stimme, von Autor und Text. Die Form des Textes ist Ergebnis eines Sprechakts, der zugleich Ausdruck des Sprechenden ist. Hofmannsthal geht jedoch noch einen entscheidenden Schritt weiter. Ein Sprechakt macht nur Sinn, wenn er gehört beziehungsweise gelesen wird. Nur so kann er vermitteln, Medium werden:

„Aber auch das Montaignesche ‚Tel par la bouche que sur le papier‘ ist eine subtile Wahrheit, die verstanden sein will; denn zwar ganz sicherlich ist das, was den tiefsten Zauber des schön geschriebenen Buches ausmacht, eine Art von versteckter Mündlichkeit, eine Art von

¹⁶³ Vgl. Walter Serner: Kino und Schaulust. In: Kaes: Kino-Debatte, S.53-58. Zum *Fremden Mädchen*: Kap.8.

Enthüllung der ganzen Person durch die Sprache; aber diese Mündlichkeit setzt einen Zuhörer voraus; somit ist alles Geschriebene ein Zwiegespräch und keine einfache Äußerung.“ (RA II, 147)

Die *Erfundenen Gespräche und Briefe* sind insofern selbstreflexive Texte, als sie schon in ihrer Form die spezifische Medialität der Sprache thematisieren. Was den Hinweis auf die ‚versteckte Mündlichkeit‘ ausmacht, ist demnach der Verweis auf den medialen Charakter der Rede. Autor/Sprecher, Text/Rede und Leser/Zuhörer bilden eine unauflösbare Wirkungseinheit. Um diesen Gedanken der Medialität des Gesprochenen aufrecht zu halten, spricht Hofmannsthal auch in der Folge stets vom Zuhörer. Der „Kontakt mit diesem Zuhörer“ garantiert dem Autor „ein zartes geselliges Verhältnis zu zweien“, ein imaginiertes Gespräch mit dem Leser:

„Auf Kontakt mit einem idealen Zuhörer läuft es [...] hinaus. Dieser Zuhörer ist so zu sprechen der Vertreter der Menschheit, und ihn mitzuschaffen und das Gefühl seiner Gegenwart lebendig zu erhalten. Ist vielleicht das Feinste und Stärkste, was die schöpferische Kraft des Prosaikers zu leisten hat.“ (RA II, 148)

Dieser ideale Leser oder Zuhörer nimmt mit der dargestellten Welt zugleich den Autor quasi physiognomisch wahr, denn „all dies gehört zu dem geistigen Gesicht des Schriftstellers, - dem Gesicht, das wir zugleich mit der Spiegelung der Welt empfangen, während wir seine Prosa lesen.“ (RA II, 149) In der Imagination des Lesers entsteht eine Welt, welche eigene Vorstellungen aufgrund von sprachlichen Bildern des Autors sowie Ellipsen, Auslassungen und ‚Leerstellen‘ des Textes produziert: „In der Darstellung [...] meinen wir wahrhaft die Welt zu empfangen, und wir empfangen sie auch, und nicht nur in den Gegenständen, die er erwähnt, sondern alles das, was er unerwähnt läßt, ist irgendwie einbezogen.“ (RA II, 149)

In der Metapher von der Physiognomie des Autors als der im Text codierten Signatur der Person veranschaulicht Hofmannsthal den Gedanken vom imaginierten Gespräch der Literatur. Das heißt: Der Autor spricht sich im Text aus, ist jedoch auf die Imaginationsleistung des Lesers angewiesen.

Was demnach den Unterschied in der unmittelbaren Gegenüberstellung von Kino und Literatur hier ausmacht, ist wiederum die spezifische ‚Manifestationsqualität des Imaginären‘. Erscheint im Text das Imaginäre als Physiognomie des Autors in

der beschriebenen Welt codiert, als mentales Bild gleichsam, das vom Leser imaginativ aktualisiert beziehungsweise konstruiert wird, so materialisiert sich auf der Leinwand das Imaginäre einer ganzen Kulturgemeinschaft, ein „sonderbar zugerichtete[s] geistige[s] Erbe“ (RA II, 145), als Hypostasierung kollektiver Träume. Die Masse ist beim Film gleichsam Produzent und Konsument der (Traum-) Bilder in einem, zugleich Autor und Rezipient. Im Gegensatz ebenfalls zu den Bildern van Goghs, von denen der Zurückgekehrte in seinen Briefen spricht und vor welchen er ebenfalls quasi filmisch „jedes einzelne, und alle zusammen“ (EGB, 564) wahrnimmt, sind die Bilder des Films nach Hofmannsthal nicht das Produkt einer „Seele“, welche „mit dieser Vision [den Gemälden; d. V.] sich selbst antwortet[e] auf den Starrkrampf der fürchterlichsten Zweifel“ (EGB, 566), wie es in den *Briefen des Zurückgekehrten* heißt. Auf der Leinwand äußert sich keine (Künstler-)Persönlichkeit, sondern es entäußern sich die kollektiven Träume der ‚Masse‘. Vergleichbar wird auch der Tanz der Laidion am Ende des Dialogs *Furcht* zum Ersatz für die Träume. Laidion vermag sich im körperlichen Vollzug des Tanzes imaginativ in jene archaische Inselwelt zu transponieren, in welcher die Menschen ohne Furcht leben. Ihr Tanz wird zunächst zum Surrogat ihrer aus der Erzählung des Matrosen entwickelten Vision und dann wieder zur Metapher des Imaginären als Implikation von sprachlichen Bildern der Erzählung und der Imagination der Zuhörerin und Tänzerin im Text des fiktiven Gesprächs.

Hofmannsthal geht es in den untersuchten Texten über Theater, Musik, Tanz und Film folglich stets um ‚spezifische Codes der Inszenierung von Imagination‘¹⁶⁴ im jeweiligen Medium. Er bedenkt dabei vor allem die besondere mediale Verfassung der einzelnen Künste und versucht zudem, sie über die konstitutive Bedeutung des ‚Autors‘ und über ihre jeweilige Wirkung auf den Rezipienten zu bestimmen.

¹⁶⁴ Vgl. Hans Ulrich Reck: „Inszenierte Imagination“ – Zu Programmatik und Perspektiven einer „historischen Anthropologie der Medien“. In: Ders. u. Wolfgang Müller Funk (Hrsg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien/New York 1996, S.231-244, Zitat S.240.

Kapitel 6: Der erinnernde Körper

Zeit der Erinnerung: Der Triumph der Zeit

Der *Triumph der Zeit* kann mit Uwe C. Steiner als „ein ins Monumentale gewendetes Speicherphantasma all dessen, was Kunst beinhaltet hatte“,¹⁶⁵ gelesen werden. Die Betonung liegt dabei allerdings auf dem Akt des Lesens, denn das Libretto ist, obschon von Hofmannsthal zwischen 1900 und 1901 für das Ballett verfasst, im Grunde ein ‚Lesedrama‘. Dies liegt wohl nicht allein an den kaum realisierbaren, manierten Bühnenanweisungen des Autors, die adäquat wohl tatsächlich nur im Medium des zu dieser Zeit erst allmählich reüssierenden Films auszuführen wären,¹⁶⁶ sowie den vereinzelt eingestreuten Dialogen. Auch die vielfältigen Rekurse auf allegorische, ikonographische und emblematische Traditionen dürften in ihrem Anspielungsreichtum vornehmlich in der Lektüre erschließbar werden.¹⁶⁷ Das Dilemma dieser Tanzvorlage liegt demnach zunächst darin, dass sie sich in großen Teilen ausgiebig auf ein Zeichenrepertoire stützt, das der anvisierten Darstellungsweise, dem Tanz, weitgehend fremd bleiben muss, weil es dort keine adäquaten Darstellungsmittel beziehungsweise keine

¹⁶⁵ Steiner: *Zeit der Schrift*, S.169.

¹⁶⁶ So die These Steiners (*Zeit der Schrift*, S.160), in welcher er Wolfram Mauser (Hofmannsthals ‚Triumph der Zeit‘. Zur Bedeutung seiner Ballett- und Pantomimen-Libretti. In: Hofmannsthal und das Theater. Hrsg. v. Wolfram Mauser, Wien 1981 (=HF 6), S.141-S. 148, hier: S.142) folgt und die ähnlich auch Gerhard Austin (Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal, S.248) vertritt.

¹⁶⁷ Ausführlich dazu: Steiner: *Zeit der Schrift*, S.157-170. Zu Hofmannsthals ‚produktiver Rezeption bildender Kunst‘ vgl. Ursula Renner: *Das Erlebnis des Sehens*.

hinreichende Tradition besitzt.¹⁶⁸ Dennoch handelt es sich formal um ein Ballett im traditionellen Sinne. Die Darstellung einer schlichten Handlung stellt das Gerüst: Tanz hat hier prinzipiell eine nahezu vollständig mimetische Funktion und soll meist über konventionalisierte Bewegungsfiguren und Gesten nonverbal ausführen beziehungsweise aufführen, was im Szenario sprachlich vorformuliert wurde. Aufführung bedeutete hier zunächst die Übersetzung des wortsprachlichen Textes in das körpersprachliche Zeichensystem des Tanzes.¹⁶⁹ Dieser bildet die im Text entworfene Welt ab. Keine Spur also von Hofmannsthals späterer emphatischer Rezeption des zeitgenössischen Ausdruckstanzes oder ‚Freien Tanzes‘, der sich von dieser Abhängigkeit gerade freizumachen suchte.¹⁷⁰ Er bleibt mit dem *Triumph der Zeit* vielmehr ganz im Rahmen der vorgegebenen Muster und sprengt sie nur in der Hinsicht, dass er das Darstellungsvermögen des Tanzes an dem der Wortsprache bemisst und damit das Medium überfordert. Von einem Alternativprogramm zur Sprache und dem klassischen textdominierten Theater kann hier demnach keine Rede sein. Im Gegenteil: es zeigt sich, dass das Bühnengeschehen selbst noch das Primat der Literatur reflektiert. (Inwieweit sich das bei den späteren Szenarien anders verhält, wird zu prüfen sein.) Die geläufige Annahme, der *Triumph der Zeit* strebe zuallererst in Konsequenz des wachsenden Misstrauens gegenüber der Sprache nun eine programmatische (und letztlich gescheiterte) Flucht in die Wortlosigkeit und in eine besonders im Medium des Tanzes vermutete Unmittelbarkeit der Gebärde an, setzt letztlich infertile Maßstäbe und lässt sich weder durch den Text noch durch kontextuell gewonnene

¹⁶⁸ Vgl. Steiner: *Zeit der Schrift*, S.158. Steiner stellt allerdings etwas pauschalisierend fest: „Alle diese Projekte [gemeint sind die Ballett-, Pantomimen- und Filmprojekte; d.V.] sind Schrift und bleiben eine in der Beschreibung ihres Anderen schwelgende Schrift.“ Dennoch sind – wie zu zeigen sein wird - durchaus entscheidende Unterschiede zwischen den Szenarien zu erkennen, abgesehen von der deutlichen Thematisierung des Verhältnisses der einzelnen Medien im Text, der meist über eine bloße ‚Beschreibung seines Anderen‘ hinausgeht.

¹⁶⁹ Theatertheoretisch ist der Begriff selbstverständlich vielschichtiger und bezeichnet wesentlich den (theatralen) Prozess, in dem Bedeutungen allererst generiert werden. Hier soll jedoch mit Hilfe des Aufführungs-Begriffs auf die Dominanz des Textes, der ‚übersetzt‘ wird, hingewiesen werden. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Aufführung*. In: Dies.(Hrsg.): *Theatertheorie*, S.16-26; Dies.: *Die Aufführung als Text. Semiotik des Theaters*. Bd. 3. Tübingen 1995 (3.Aufl.); Dies., C. Risi, J. Roselt (Hrsg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin 2004.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Kap.4.

Einsichten in Hofmannsthals Absichten hinreichend rechtfertigen.¹⁷¹ Von mehr als von einer gewissen Affinität und „verzweifelte[n] Liebe zu allen Künsten [...], die schweigend ausgeübt werden“ (RA I, 479), kann zunächst kaum gesprochen werden. Allerdings ist schon in diesem ersten Szenario Hofmannsthals das Bemühen erkennbar, die spezifischen kulturellen Leistungen des Körpers jenseits seiner vermeintlichen Natürlichkeit auszuloten.

Interessanter als die Frage nach Unmittelbarkeitsstreben, nach Inszenierbarkeit oder der Aufschlüsselung aller ikonographischer Verweise sowie der diversen Intertexte des Szenarios scheint mir das auffällige autopoetische Bestreben des Textes zu sein, Literatur (auch mittels der Metapher der Musik) und Tanz (im Medium des Körpers) in Beziehung zu setzen.¹⁷² Es sind vorrangig zwei Aspekte, die in diesem Zusammenhang besonders zu beachten sind:

1. Im ersten Aufzug wirbt ein junger Dichter um die Gunst einer Tänzerin und vermag sie bald mit Hilfe des ‚gläsernen Herzens‘, einer Art symbolisch überhöhten Lyra, in seinen Bann zu ziehen und sie auf diese Weise gewissermaßen zu seiner Marionette zu machen. Literatur und Tanz werden dergestalt allegorisch in Zusammenhang gebracht.

2. Im dritten, mit ‚Stunde der Erinnerung‘ überschriebenen Aufzug geht es dann im Gegensatz zum tableaumäßigen Zwischenspiel des zweiten Aufzugs nicht mehr um eine bildhafte Gleichzeitigkeit in der Darstellung der Zeit, sondern um ihre subjektive, imaginative Ausformung in Erinnerung und Augenblick. Bemerkenswert ist dabei vor allem die Rolle des ‚recollecting body‘, dem sich die

¹⁷¹ Vgl. neben Steiner (Zeit der Schrift) auch Mauser (Hofmannsthals Triumph der Zeit) und Sandra Bohlinger (Hugo von Hofmannsthals Libretto „Der Triumph der Zeit“. Eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Aspekte Zeit, (Gebärden)Sprache und Symbolik. Frankfurt/Oder 1998).

¹⁷² Steiner (Zeit der Schrift) weist zwar auch darauf hin, dass das bisher weitgehend unbeachtet gebliebene Szenario *Der Triumph der Zeit* Schrift und Poesie thematisiert (und die Pantomime *Der Schüler* aus demselben Jahr 1901 „das Buch negativ ins Zentrum einer stummen Handlung“ [S.155] stellt). Was die Bewertung angeht, kommt er jedoch zum Schluss, es handele sich um die Reflexion des eigenen Ausbruchsmänövers in die Nonverbalität des Tanzes: „Die Mobilität des Tanzes wird der erstarrten Schrift, dem Medusenblick der Zeit entgegengestellt.“ S.159.

Erinnerung einschreibt und welcher dergestalt auch in Beziehung zur Literatur als dem Erinnerungsmedium schlechthin gesetzt wird.

Die Fabel des Stückes ist denkbar einfach: Ein junger Mann, ein Dichter, bemüht sich in der Park-Kulisse eines vornehmen Hauses in Wien zunächst vergeblich um die Aufmerksamkeit einer Tänzerin, bis ihm ein Mädchen, seine ehemalige Geliebte, die sich sonst im Hintergrund hält, als Zeichen ihrer Liebe ein gläsernes Herz reicht, das sie der eigenen Brust entnommen hat. Auf diesem Herz beginnt der Dichter zu spielen und gewinnt mit Hilfe der Musik schließlich die Tänzerin. Doch das gläserne Herz zerbricht, das Mädchen stirbt und das Paar verlässt gemeinsam den Park. Der zweite Aufzug verbildlicht dann in einem emblematischen Reigen der personifizierten ‚Stunden‘ und ‚Augenblicke‘ und dem Erscheinen einer weiblichen, verschleierte Personifikation der Zeit im Triumphwagen das Vergehen der dreißig Jahre zwischen der Handlung des ersten und des dritten Aufzugs.¹⁷³ Dort erscheint der Dichter dann als alter Mann gemeinsam mit seiner Tochter. Als er jene schließlich mit ihrem Geliebten die väterliche Wohnung verlassen sieht, setzt die Erinnerung an das tote Mädchen des ersten Aufzugs ein und der alte Mann phantasiert eine erneute Begegnung. Der titelgebende ‚Triumph der Zeit‘ erfüllt sich im Text also nicht allein im unwiderruflichen Vergehen der Zeit und der ontologischen Gebundenheit des Menschen an Vergänglichkeit und körperlichen Verfall, sondern wird ganz am Schluss als Feier der (leibhaftigen) Erinnerung und des darin aufgehobenen Sinns inszeniert. Die Gleichzeitigkeit und Verflechtung von Flüchtigkeit und Dauer ist ein zentrales Thema dieses Librettos.¹⁷⁴

Der erste Aufzug führt zunächst zahlreiche Zeichen der Vergänglichkeit und Zeitlichkeit auf, ohne sie jedoch mehr als attributiv-illustrierend zu gebrauchen. Das Personal des Szenarios wie Gärtner und Gärtnerin, altes Weib und junges Mädchen spielen dabei ebenso wie einzelne Requisiten und der Park des Hauses als Schauplatz des Geschehens eine wesentliche Rolle. Konventionelle

¹⁷³ Vgl. dazu den ausführlichen Kommentar von Steiner: *Zeit der Schrift*, S.162-167.

¹⁷⁴ Vgl. zu den verschiedenen Gestaltungsvarianten dieser Thematik in Hofmannsthals Lyrik: Thomasberger: *Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik*, bes. Kap. IX, X und XII.

Natursymbolik wie „Rosenstock“ und „Fliedersträucher, die sich [...] mit lila Blüten bedecken“, werden eingesetzt, um das prozessuale, zyklische Werden und Vergehen in der Natur als Muster eines spezifischen Zeiterlebens im Stück zu etablieren; „Wasser quillt“ als klassisches Bild der Paradoxien der Zeit¹⁷⁵ „entbunden hervor und rauscht in den Teich hinab“ (D VI, 13) und über allem liegt das musikalische „Motiv des seligen, leichten Fließens, Verfließens der Zeit“ (D VI, 14). Eine erste spielerische Andeutung der Differenz von subjektivem Zeitempfinden und objektivem, unhintergehbarem Zeitfluss macht dann ein kurzer ‚Dialog‘ zwischen dem Gärtner und seiner Frau. Als der Gärtner ein altes Weib in ihrem „zu kurzen, uralten Rock von geblümter, verschossener Seide“ und ihren „hässlichen Mund mit großen, schiefen Zähnen“ erblickt, „sagt‘ er zu seiner Frau: „Siehst du, so fließt, verfließt die Zeit! so wirst du auch einmal aussehen,“ um sich angesichts ihrer gekränkten Miene dann schnell zu korrigieren: „Nein, für mich bleibst du immer gleich, immer jung, jung, jung.“ (D VI, 14) Gerade wenn sich das Verfließen der Zeit, der Alterungsprozess des Körpers und seine Verwandlung nicht aufhalten lassen, muss die eigene Wahrnehmung in einem Akt der Retention gehalten und im Wissen beziehungsweise ständigen Erinnern um die Unvergänglichkeit des Individuellen die fortlaufende Veränderung und Abnutzung (der „zu kurze, uralte Rock von geblümter, verschossener Seide“) des Materiellen kompensieren. Dies ist eine zentrale Denkfigur des Librettos und wird besonders im dritten Aufzug deutlicher noch als leibliche Erfahrung vorgestellt. Während es in der erwähnten Szene des ersten Aufzugs zunächst lediglich heißt, „der Gärtner fasst sie [seine Frau] liebevoll an“, später dann: „eine altmodische, feine Tanzmusik schwebt vorüber, sie umfassen einander und tanzen ein paar Takte“ (D VI, 14), wird die Gewissheit einer personalen Kontinuität im dritten Aufzug in einem symbolischen Akt der Einverleibung vom gealterten Dichter quasi unmittelbar körperlich erfahren und auf diese Weise im Angesicht des Todes auch in den eigenen Lebenszusammenhang integriert.

¹⁷⁵ Vgl. Wolfgang Kaempfer: *Zeit*. In: *Vom Menschen*. Handbuch historische Anthropologie. Hrsg. v. Christoph Wulf, Weinheim u.a. 1997, S.180f.

Im Verlauf des ersten Aufzuges unternimmt der junge Dichter zunächst drei verschiedene Anläufe, die Tänzerin für sich zu gewinnen. Zugleich handelt es sich dabei gewissermaßen um die szenische Spiegelung von drei unterschiedlichen literar-ästhetischen (Welt-)Zugängen und Einbildungsprogrammen. Dass es bei der angestrebten Verbindung um eine Tänzerin geht, um eine Vertreterin jener Kunst also, die auch der Dichter Hofmannsthal mit seinem Szenario im Blick hat, macht die Situation zusätzlich poetologisch bedeutsam.

[*Körperdouble*]

Ein Liebesbrief des jungen Dichters im Szenario fungiert zunächst als Substitut der ehemals unhintergehbaren Wahrheit des *logos*, als romantischer Topos der reinen Subjektivität in der Schriftlichkeit des Briefes.¹⁷⁶ Der Brief als ‚bewegter‘ Text par Excellence erweckt zwar die Aufmerksamkeit der Tänzerin, vermag sie aber letztlich nicht für dessen Verfasser zu erwärmen. Die Verständigung scheitert, da die Adressatin offenbar nicht bereit oder in der Lage ist, die Zeichen der Schrift, die Buchstaben, in ihrem Zusammenhang quasi als Double ihres Produzenten, namentlich des jungen Dichters zu erkennen.¹⁷⁷ Die Hieroglyphen werden ihr nicht zum ‚Gesicht‘ des Schreibenden. Die Worte des Briefes stellen einen Code bereit, für den ihr der Schlüssel fehlt. Ihren Inhalt mag sie erfassen, den Sinn begreift sie nicht. Stattdessen tanzt sie, jedoch nicht für den Briefschreiber, sondern für ein mehr oder weniger unbestimmtes Publikum zu einer „altertümliche[n] Gavotte“ (D VI, 16) des Harfners, einer augenscheinlich dem *Wilhelm Meister* entlehnten Figur. Sie tanzt und kehrt unbeeindruckt in das Haus ihres Gönners, des Grafen zurück, während der Dichter den vorläufigen Rückzug antritt.

¹⁷⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität.* München/Wien 1987.

¹⁷⁷ Vgl. zur Idee des Briefes als gleichsam hieroglyphischem Porträt des Verfassers die Ausführungen zur Briefform im Zusammenhang mit den *Briefen des Zurückgekehrten* in Kap.1.

[Schattenspiele]

Sein zweiter Anlauf wird als geschickt choreografiertes Schattentheater, als Wechselspiel von Hell und Dunkel, Licht und Schatten inszeniert. Der aufgehende Mond setzt beim jungen Dichter zunächst eine regelrechte Imaginations- und Belebungsmechanik in Gang:¹⁷⁸ Ein Triton hebt „sein schilfiges, tiefendes Haupt aus dem Teich und setzt das Muschelhorn an die Lippen“ (D VI, 18), „die steinerne NYMPHE in der Grotte regt den Kopf, breitet die Arme aus“ und „wie ein Träumender“ (D VI, 19) nimmt der Dichter dies alles wahr oder bringt es vielmehr selbst in der Wahrnehmung hervor. Als „Blendwerk“ erscheint ihm nicht diese Welt seiner somnambulen Einbildungen, sondern das, was aus der Realität in sie eindringt und sie stört: so wie das Mädchen aus dem Dunkel, dem Schatten in das Licht vor ihn hintritt und er sie mit einer Handbewegung abwehrt wie ein lästiges Spukbild. Doch damit nicht genug der Projektionen und Abbildungsverhältnisse: Im dem Augenblick, in dem die rauschhafte Animation seiner Umwelt ihren Höhepunkt erreicht hat, „tritt eine Wolke vor den Mond, und aus einem erleuchteten Fenster des ersten Stockwerks fällt der Schatten einer Gestalt.“ Es ist der Schatten der Tänzerin, „eine graue, fast körperlose Schleiergestalt“. Der Schatten „springt empor und umtanzt ihn“ (D VI, 19) ganz im Sinne seines bisherigen Einbildungsprogramms.

Um der Tänzerin – wenn schon nicht in ihrer realen Gestalt – nun wenigstens in ihrer Reproduktion habhaft zu werden, muss er die gewohnte Relation von primärer und sekundärer, imaginerter Welt umkehren und das für wahr nehmen, was allein seiner Einbildungskraft entspringt. Eine einfache Vertauschung der Welten führt ihn jedoch nur auf Kosten von Lebensnähe und Taktilität, (be)greifbarer Körperlichkeit an das begehrte Objekt heran: „Der DICHTER sucht

¹⁷⁸ Ähnlich argumentiert auch Steiner. Allerdings unterscheidet er nicht die angedeuteten verschiedenen Einbildungsprogramme und stellt den ersten Aufzug deshalb allein in den Problemzusammenhang der Lebensferne des Ästhetizismus, der jedoch nur einen Teilaspekt darstellt: „Dieser Dichter ist einer jener Ästhetiker, die sich nicht der realen Gegenwart des Lebens widmen können, um sich vielmehr in den Gespinnsten der Einbildungskraft zu verstricken. Anstatt sich auf das Mädchen und damit auf die Realität einzulassen, hängt er seinen poetischen Vorstellungen nach, vordergründig und im Literalsinn der Liebe zu einer Tänzerin, in der Wahrheit der allegorischen Bedeutung zu den Produkten seiner Einbildungskraft.“ Steiner: *Zeit der Schrift*, S.160f.

ihn mit den Lippen, den Händen zu haschen, der SCHATTEN entgleitet ihm aber auf einmal ins Dunkel.“ (D VI, 19) Das Objekt des Begehrens ist so nur als körperloses, immaterielles Duplikat zu haben und insofern lediglich als Hirngespinnst des Subjekts lebensfähig. Wird der Imagination jedoch ihre materielle Grundlage entzogen, so löst sie sich umgehend in Nichts auf. Der Schatten als bewegtes Abbild benötigt prinzipiell ein selbständig bewegtes und bewegendes Vorbild: „Im gleichen Augenblick“, in welchem dem Dichter der Schatten ins Dunkel entgleitet, „ist auch keine Gestalt mehr am erleuchteten Fenster zu erblicken. Der DICHTER, verwirrt, dreht sich heftig um, der TRITON taucht unter, die NYMPHE erstarrt wieder zu Stein. Es ist totenstill.“ (D VI, 19) Dieser Zusammenhang von lebendigem Subjekt, belebtem Objekt und totem beziehungsweise projektiv bewegtem Abbild wird ähnlich auch im *Schüler* als allegorisches Bild für produktionsästhetische Prozesse verwendet. Im *Triumph der Zeit* stehen dem Dichter noch lediglich die Schatten fremder Gestalten und Objekte zur Verfügung, die sich ihm nach Belieben offenbaren und wieder entziehen. Er ist vollkommen auf das Erscheinen und Verschwinden der Gestalten zurückgeworfen. Seine Leistung besteht lediglich in der imaginativen Belebung dieser Erscheinungen.

[Tanzpuppe]

Das ändert sich mit dem dritten Annäherungsversuch des Dichters, der sich dennoch als höchst prekär erweisen wird. Amor als machtloser Mittler übergibt dem Dichter ein gläsernes Herz, das sich das Mädchen zuvor aus der Brust hervorgeholt hat. Auf diesem Herz, dem konventionellen Zeichen des Lebens und Ursprungs jeglicher Bewegung, beginnt der Dichter nun Töne zu erzeugen, dann „eine Art Melodie“ (D VI, 20) zu spielen und geht so erstmals gewissermaßen mit lebendigem (Körper-)Material um. Wie ein moderner Orpheus benutzt der Dichter das gläserne Herz des Mädchens, welches derweil „wankt“ und „bleich“ ist „wie der Tod“ (D VI, 20), als Lyra und reanimiert so nicht nur Nymphe, Triton und Büsche, sondern gewinnt ebenso Macht über die wirkliche Gestalt der Tänzerin: „Durch die offene Tür tritt aus einem finstern Zimmer die TÄNZERIN hervor.“

Mit jedem Schlag auf sein Instrument tut die Tänzerin einen Schritt „wie mit willenlosen Gliedern.“ Sie ist seine Puppe, ihr Tanz scheinbar vollständig abhängig von der Musik des Herzens, deren Urheber der Dichter zwar ist, aber nur im Sinne eines Mediums oder Instrumentes: „Sie fängt an, vor dem Herzen zu tanzen, einen leidenschaftlich hingebenden Tanz, bald vor seine Füße gebeugt, bald mit emporgereckten Armen ihn wild umkreisend.“ (D VI, 20) Der Dichter aber „spielt unaufhörlich, [...] sich weidend an der Gewalt, die ihm über sie und jede Bewegung ihres Leibes gegeben ist.“ Die Macht des Dichters über den Körper der Tänzerin besteht in der Macht des lebendigen Ausdrucks. Die „Zaubermusik, die dem Herzen entströmt“ steht dabei nur für eine relativ nebulöse Gegenwart des Numinosen in den Hervorbringungen des Dichters. Weder die Schrift des konventionalisierten (Liebes-)Briefes, noch die Belebungsversuche an den Produkten seiner Phantasie haben ihn in die Nähe der Tänzerin gelangen lassen. Erst etwas ihm Äußerliches, aber Lebendiges wird zum adäquaten Medium seiner Ansprache, die keine Aussprache (wie der Brief) oder Einbildung (wie das Schattentheater) mehr ist. Bezeichnend bleibt dabei die Abhängigkeit des Tanzes vom Spiel der ‚Lyra‘ und kann in diesem Fall vielleicht noch als programmatisch für den Dichter Hofmannsthal betrachtet werden. Dazu gehört der regellose, amimetische Charakter dieses Tanzes, der so auch in die Nähe des zeitgenössischen Ausdruckstanzes und ‚Freien Tanzes‘ gerückt wird, auf der inhaltlichen Ebene des Szenarios paradoxerweise aber alles andere als frei ist, denn die Tänzerin tanzt auf Veranlassung des Dichters und wird so zu einer Art Marionette seiner Hervorbringung. Die Gefahren und Defizite liegen auf der Hand und wurden in der Allegorie mitgestaltet. Das lebendige Material des Dichters ist seiner Zeitlichkeit ebenso unterworfen wie der Spender-Körper des Mädchens, welches in dem Augenblick stirbt, in dem „das Herz in der Hand des DICHTERS in tausend leuchtende Splitter“ (D VI, 21) zerbricht. Die Realität dringt urplötzlich auf den Dichter ein und so nimmt er sich nun selbst als Objekt der Beobachtung wahr und stellt fest: „Zwischen uns auf dem Boden, überall, rings um mich liegen die blutroten Splitter und glühen auf mich wie Augen!“ Wiederum entgeht er der Wirklichkeit durch deren Verschleierung, durch Verstellung des eigenen Blicks, die ihm nun die Tänzerin mittels ihres offenen

Haars ermöglicht: „Komm, ich will deine Augen einhüllen, daß du nichts davon siehst.“ In einem symbolischen Akt der Verschleierung verschließt sie ihm die Augen vor der Wirklichkeit, so dass er nur „wie ein Blinder gehen kann.“ (D VI, 22) Die Bezauberung durch den Tanz hält ihn weiterhin in seiner Traumwelt gefangen und führt ihn gerade nicht zu einer Art höheren Erkenntnis (seiner selbst). Die Musik der Lyra indessen dient in diesem Zusammenhang lediglich als Metapher und entspricht im weitesten Sinne den lyrischen Produkten des Dichters.¹⁷⁹

Im Anschluss an die üppige Zeit-Allegorie des Zwischenspiels eröffnet der dritte Aufzug nun eine interessante Perspektive auf den Zusammenhang von Literatur, Tanz und Zeitlichkeit. ‚Stunde der Erinnerung‘ ist dieser Aufzug überschrieben, handelt vom Lebensabend des gealterten Dichters und spielt zunächst in einer einfachen Szenerie, die in etwa dem Bühnenbild der Pantomime *Der Schüler* entspricht. Wie dort sitzt der alte Mann in der Mitte eines einfachen Zimmers an einem Tisch und liest. Dann legt er das Buch beiseite mit den ‚Worten‘: „Ich bin alt, meine Augen sind alt.“ Währenddessen erklingt wieder „das Motiv der verfließenden Zeit“ (D VI, 35). Das traditionelle Speicher- und Erinnerungsmedium Schrift stützt hier in der Lektüre die persönliche Erfahrung des Alterns und der eigenen Zeitlichkeit, statt sie in einem Akt der medialen Transformierung aufheben zu können. Das Buch hat ausgedient und wird nun durch eine ebenso altertümliche Form des Tanzes ersetzt: Die Tochter tanzt für ihren müden Vater „eine Gavotte, mit lautlosen Schritten“ und „mit tiefen Verneigungen“ (D VI, 36).

Mit dem von der Tochter in einem gläsernen Pokal für den Vater zubereiteten Schlummertrunk beginnt dann das eigentliche ‚Memorialtheater‘ als Zeremonie und als eine Art Eucharistiefeyer, das sich in einer erneut beziehungsreich beleuchteten Szene abspielt und die Erinnerung hier als reale (körperliche) Präsenz eines Abwesenden, als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und später dann im Sinne einer reinen „Zeitraumvergessenheit“¹⁸⁰ vorstellt. Nach einem

¹⁷⁹ Vgl. dazu auch Kap.3.

¹⁸⁰ Botho Strauss: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. In: George Steiner: Von realer Gegenwart. München/Wien 1990, S.308.

Schluck vom Wein „überfällt“ den alten Mann eine Erinnerung, heißt es zunächst, als er den verwehten Klang einer Harfe vernimmt. Noch kann er die Erinnerung als flüchtige Reminiszenz an die beiläufigen Melodien des Harfners aus dem ersten Aufzug abschütteln, bis sich der gläserne Pokal schließlich vollends als symbolisches Pendant des gläsernen Herzens herausstellt und sich ein nachgerade religiöser Akt der Transsubstantiation vollzieht. In einem ersten Schritt der Anverwandlung und Einverleibung wird der Schluck vom Wein zum Schluck vom Blut des Mädchens aus dem ersten Aufzug. Sie erscheint dem gealterten Dichter mithin in dem Moment, in dem die Lampe im Zimmer erlischt. Dem Pokal aber „entströmt“ gleichzeitig „ein sanfter Schein“ in Entsprechung zum gläsernen Herz, das ebenso aus sich selbst heraus leuchtete. Im schwachen Licht erscheint der Körper des Mädchens „aus einer ähnlichen Materie wie der leuchtende gläserne Pokal“ als „eine blaß leuchtende Erscheinung, dem Mädchen gleich“, nur identifizierbar „in ihrer unverkennbaren Haltung, den Kopf ein wenig zwischen den Schultern, den Oberleib ein wenig vorgebeugt“. Noch gebärdet sich die Erscheinung aber als bloße Vision, als „ein Augentrug, etwas Fieberhaftes“, als bezweifelbare Sinnestäuschung des eigenen (gealterten) Körpers. Wieder wird die Erscheinung wie im ersten Aufzug durch eine Projektion erzeugt. Diesmal ist es jedoch nicht der Mond oder das aus einem Zimmer nach Draußen fallende Licht einer Lampe, die als ihre Lichtquelle wirken, sondern der quasi übernatürliche und selbständige Schein des Pokals, welcher erlischt, als die Lampe wieder hell zu leuchten beginnt. Durch den Wechsel von Verdunklung und Illumination, sowie durch das plötzliche, schemenhafte Auftauchen und anschließende spurlose Verschwinden des Mädchens wird dem alten Mann die Gegenwart eines Vergangenen, Abwesenden in einer Art metaphysischem und zudem körperlich erfahrbarem ‚Kinoerlebnis‘ vorgeführt. Das beginnt mit dem ersten symbolischen Akt der Einverleibung¹⁸¹ des fremden Blutes in Gestalt des Weines, setzt sich dann fort, indem er, nachdem das Bild des Mädchens in Korrelation zur Kinoleinwand „wie von der Mauer aufgesogen“ verblasst ist,

¹⁸¹ Vgl. zur körperlichen Erfahrung im Zusammenhang mit der Entstehung des Symbols im *Gespräch über Gedichte*: Kap.1.

„lange entgeistert“ dasteht und wie hypnotisiert scheint¹⁸²: „Dem ALTEN sind die Hände neben dem Leib herabgesunken, seine Unterlippe hängt schlaff herab, die Augen starr auf den einen Fleck gerichtet [...]“ (D VI, 38) und endet schließlich damit, dass die autarke Projektionsquelle des Pokals ausfällt und mit dem ‚natürlichen‘ Licht der Zimmerlampe ersetzt wird. Alle Schatten verschwinden und die Gegenwart des Vergangenen versinkt. Stattdessen wiederholt die Tochter des Dichters nun gewissermaßen die Ereignisse des ersten Aufzugs. Sie übernimmt die Rolle des Mädchens und zugleich die der Tänzerin, indem sie sich in einem Tanz, welcher allmählich in „ein immer glühenderes Sich-Hingeben“ mündet, dem Geliebten überantwortet und mit ihm gemeinsam den Vater flieht, nachdem dieser versucht hatte, sie zurückzuhalten, und dabei der Pokal wie zuvor das Herz „in tausend Scherben“ zerbrochen war. „Und diese fangen“ wie im ersten Aufzug „an zu glühen und wie Augen auf ihn zu schauen.“ Diesmal jedoch bleibt ihm der Blick auf die Scherben, auf die partikuläre Wirklichkeit nicht erspart, denn niemand verschleiert ihm die Augen wie noch die Tänzerin im ersten Aufzug. Und indem sich der alte Mann alsbald „zwischen den funkelnden Scherben wälzt, beginnt er sich nun gleichermaßen fragmentiert („So bin ich auch: zerbrochen haben sie mich, in Scherben zerschlagen [...]“) mit ihnen zu „vermischen“ (D VI, 42), um dergestalt in der inkorporierenden Erinnerung und deren rückläufigem Vereinigungsphantasma die eigene personale Ganzheit zu rekonstruieren. Die leibhaftige Erinnerung setzt dabei wiederum eine Art fließend montierte, rasante Bilderfolge frei, die Dichter und Mädchen allmählich verjüngt zusammenführt, letztlich aber in einem Strudel der sich selbst tilgenden Zeit verschlungen wird und sich nach einem letzten Aufflackern in der Dunkelheit auflöst:

„Ein höchster Glanz verschlingt die einzelnen Gestalten, da tönt aus höchster Höhe, aus unbegreiflicher Ferne, das ZEICHEN, dem die Stunden gehorchen, und schon verschlingt eine Dunkelheit das Herrliche, noch regen sich da, dort, Gestalten, wie Zunder im Herd, dann ist alles verschwunden, die Brücke verschwunden, die leuchtenden Galerien verschwunden, fort alle Nymphen, Vögel,

¹⁸² Vgl. zum Zusammenhang von Kino und Hypnose in der Frühzeit des Kinos: Andriopoulos: Besessene Körper; Ders.: Kinematographie und Hypnose. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 8 (2000). S.215-245.

Wolken, der alte Harfner verschwunden; über einem gestaltlosen dunklen Abgrund ragt die einzige Klippe links vorne, auf der die Gestalt der STUNDE, von dem Dunkel sich abhebend wie ein glühendes Standbild aus Erz, der funkelnden Harfe die letzten verhallenden Töne entreißt, die feurigen KINDER zu ihren Füßen. Und nun verschlingt das Dunkel, wie mit einem gewaltigen Ansprung, auch diese Gestalten. Aber noch einmal zucken sie auf von eigenem Licht, wie eine verlöschende Lampe. *Da ist der Vorhang gefallen.*“

Die hier gestaltete Erinnerung erweist sich letztlich als höchst instabil und entspricht strukturell der Recollection, wie sie Aleida Assmann als Gegenpart der klassischen Memoria in einem Aufsatz über Wordsworth und die Entstehung der romantischen Erinnerung ausmacht.¹⁸³ Anders als bei der traditionellen Kulturtechnik der Memoria mit ihren Archivierungs- und Thesaurierungsverfahren und mit ihrem „Sitz im Leben der jahrtausendealten rhetorischen Tradition“¹⁸⁴ handelt es sich bei dieser Hofmannsthalschen Variante der romantischen Recollection um eine Art subjektiv gespeiste Beschönigungsstrategie. Diese erweist sich allerdings in ihrem körperlichen Vorgang, nämlich dem Wälzen in den Scherben des Kruges, nicht nur als leibhaftig schmerzhaft, sondern zudem als höchst provisorisch und flüchtig. So vermag die Erinnerung hier ‚die Wunde der Zeit‘ zwar zu lindern, nicht mehr aber zu heilen,¹⁸⁵ wie es der Memoria im Ausschluss der Zeit aus ihren abgeschlossenen Magazinen und Registern der Schriftlichkeit möglich gewesen ist, und verschwindet folgerichtig mit dem verlöschenden Licht hinter dem Vorhang. Darin besteht der eigentliche Triumph der Zeit, der somit in gewisser Weise auch einen Triumph des vergänglichen Körpers über die Schrift darstellt,

¹⁸³ Aleida Assmann: Die Wunde der Zeit – Wordsworth und die romantische Erinnerung. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern (Poetik und Hermeneutik 15). München 1993. S.359-383.

¹⁸⁴ Assmann: Die Wunde der Zeit, S.359. Aus diesem „Erinnerungsmodell“ der Memoria bleibt die Zeit prinzipiell ausgeschlossen. Was es umfasst, ist von Dauer und also für immer im Gedächtnisspeicher aufgehoben. Vgl. zu den unterschiedlichen Konzepten von Erinnerung und Gedächtnis allgemein: Dies.: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Gedächtnisses. München 1999; Haverkamp, Lachmann: Memoria; Wolfgang Frühwald, Dietmar Pfeil, Michael Schilling, Peter Srohschneider (Hrsg.): Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Tübingen 1998; Thomas Wägenbaur (Hrsg.): The Poetics of Memory. Tübingen 1998.

¹⁸⁵ Vgl. Assmann: Die Wunde der Zeit, S.361f.

denn schließlich ist es der flüchtige und sich jeder dauerhaften Speicherung widersetzende Tanz, der die archivierende Schrift des Librettos zu ersetzen hat.

Außerdem aber wird hier auch in utopischer Weise ein sich in den Partikeln seiner Vergangenheit wälzender Körper des Dichters gezeigt, welchem sich dergestalt die Erinnerung einschreibt und welcher dennoch schriftlos sein Ich rekonstruiert. Das ist die zentrale Denkfigur des dritten Aufzugs. Der Körper erscheint als Durchgangsstation der Erinnerung, die keinen Halt findet wie in der Schrift, sondern sich gewissermaßen in diesem auflöst. Zugleich wird im plötzlichen, unvermittelten Aufbrechen der Gegenwart im letzten Aufzug des Stückes und dem dadurch entstehenden Spalt, der zunächst nur einen vorsichtigen Blick in die Vergangenheit gewährt, auch deutlich, dass das Gewissen dabei – auch wenn es nicht explizit genannt wird - „als unkontrollierbare[r] Quellbereich von Erinnerungen“ mitspielt, wie es vergleichbar in Wordsworth Gedicht *Memory* zur Sprache kommt. Aleida Assmann macht dies als „prekäre Eigenenergie“ der romantischen Recollection kenntlich:

„Das Gewissen, nicht das Bewusstsein kontrolliert als eine im Verborgenen und Unzugänglichen angesiedelte Sprungfeder die Gedächtnismotorik. Hinter allem beschönigenden und beruhigenden Erinnerungszauber ist seine unheimliche Macht am Werke [...]. Erinnerungen quellen aus einem Zentrum hervor, das angstbesetzt ist. Ihr verborgener Motor ist eine nicht zu tilgende Schuld.“¹⁸⁶

Auch davon handelt der *Triumph der Zeit*, von der Schuld des Dichters, sich der Wirklichkeit verschlossen zu haben, besonders aber gibt das Szenario die Parameter vor, innerhalb derer sich auch die meisten anderen Tanz-Szenarien Hofmannsthals bewegen. Es geht um Imagination und Wirklichkeit, Projektionen und Traumbilder, letztlich aber um den (bewegten) Körper und dessen spezifische kulturelle Leistungen in Ausdruck und Wahrnehmung. So kann *Der Triumph der Zeit* als Zeugnis einer ersten Auseinandersetzung Hofmannsthals mit der ephemeren Kunst des Tanzes gelesen werden, die das Primat der Literatur und der Schrift durchaus affirmiert, gleichzeitig jedoch die kulturellen Funktionsweisen des Körpers aufzuspüren sucht und in diesem Fall seine Erinnerungsfähigkeit

¹⁸⁶ Assmann: Die Wunde der Zeit, S.362.

thematisiert. Um den erinnernden Körper geht es primär ebenso im einige Jahre später entstandenen Szenario *Achilles auf Skyros*.

Achilles tanzt und erinnert sich: Achilles auf Skyros

In seinem 1914 entstandenen Ballett *Achilles auf Skyros*¹⁸⁷ variiert Hofmannsthal einen nachhomerischen Stoff, der aus dem berühmten Zyklus um den Trojanischen Krieg stammt:¹⁸⁸

Weil Achill einer Weissagung zufolge vor Troja sterben muss, versucht seine Mutter Thetis den Sohn auf der Insel Skyros in Sicherheit zu bringen. Dort verbirgt sich Achill in Mädchenkleidern unter den Töchtern des Lykomedes. Eines Tages kommt Odysseus im Auftrag der Griechen nach Skyros, um Achill als Kämpfer nach Troja zu führen. Durch eine List gelingt es ihm, Achill zu entdecken: Unter den Geschenken, die Odysseus den Mädchen bringt, sind Schmuck und Kleider, aber auch Waffen. Als Odysseus ohne Grund das Kriegshorn blasen lässt, greift Achill sofort zu den Waffen und will sich dem Kampf stellen.

Hofmannsthal konzentriert die Fabel auf Odysseus' Besuch auf Skyros. Thema dieses Balletts ist neben der Selbstenthüllung Achills folglich ebenso der Erkenntnisvorgang bei Odysseus und seinen Begleitern, die gewissermaßen Zuschauer eines zweiteiligen Spektakels werden. Es handelt sich um eine bewusste Verschränkung von internem und externem Kommunikationssystem des Theaters. Die Zuschauer des Tanzstücks spiegeln sich in den Betrachtern auf der Bühne. Vorgeführt wird dabei der Zusammenhang von Mimesis und Identität.

Die Skyros-Episode wurde von verschiedenen Künsten über die Jahrhunderte hinweg vielfach aufgegriffen, vor allem das Theater des Barock und die bildende Kunst beschäftigten sich häufig mit dem Sujet. Während für das Ballett der Achilles-Stoff in sehr vielfältiger Weise thematisch wurde, nutzte auch die Oper

¹⁸⁷ Uraufführung 1926 in Stuttgart in der Vertonung von Egon Wellesz. D VI, S.207-214.

¹⁸⁸ Z.B. Hyg. Fab. 96. (Hyginus, fabulae)

besonders das Schicksal des antiken Helden am Hof des Lykomedes auf Skyros und stellte an Achill meist die Gestalt des Liebhabers heraus, der im Zwiespalt zwischen seiner Liebe zu Deidamia – einer der Töchter des Lykomedes - und seiner kriegerischen Bestimmung lebt.¹⁸⁹ Bei Hofmannsthal hingegen läuft alles auf die vorherbestimmte Selbst-Demaskierung Achills im Augenblick der Enthüllung eines von Odysseus präsentierten Schwertes hinaus, ein bewusster (innerer) und äußerlich erkennbarer Konflikt findet nicht statt. Achills ‚Natur‘, so könnte man annehmen, dringt nach Außen und wird „völlig streng und sakral“ (D VI, 212) in seinem Tanz mit dem Schwert sichtbar. Achill entblößt sich, so wie Odysseus das Schwert enthüllt. Dieser Tanz ist der entscheidende Umschlagspunkt in Hofmannsthals Variante der Skyros-Fabel: Odysseus schwingt das Schwert „blitzend, sausend über seinem Kopf“ und

„Achilles, die Haare fliegend, mit einem Satz, stürzt auf das Schwert zu, will es an sich reißen. Odysseus, nur zum Schein, ihn wilder zu machen, lässt nicht los. Sie ringen um das Schwert, das beide am Griff halten. [...] Achilles, dem im Ringen die weiblichen Gewänder abgefallen sind, nackt bis auf einen Schurz, stürzt aus dem Kreis, das Schwert schwingend. Deidamia will sich an ihn hängen, er stößt sie fort, kennt sie nicht mehr. Er tanzt mit dem Schwert, mit glühenden Augen, furchtbar. Der Tanz geht bis zum Ausdruck der Selbsttötung, als des sublimiertesten Mordes, höchstem Gebrauch der Waffe.“ (D VI, 212)

Es existiert für Achill offensichtlich kein Anlass, das Schwert zu ergreifen als seine innerste ‚Natur‘, die reine Triebbewegung. In den antiken Schilderungen dieser Episode liegt mit dem Ertönen der Kriegstrompete jeweils eine ersichtliche Motivation für Achill vor, die Waffen zu ergreifen. Er erkennt sich dort selbst als Krieger, wird sich seiner selbst bewusst. Er kann so von seiner Geliebten Abschied nehmen und freiwillig in die Schlacht um Troja ziehen. Bei Hofmannsthal wird die Situation tiefenpsychologischer gedeutet. Hier ist es das bloße Ansehen, der Augenschein im Angesicht Odysseus' und der Waffe – also ein rein rezeptiver Reiz, kein transpersonaler Sachverhalt -, der ihn außer sich geraten lässt. Achill wird angesichts der enthüllten Waffe in eine Art Trance-

¹⁸⁹ Vgl. Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1992, S.4-8. Eric M. Moormann, Wilfried Uitterhoeve: Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995, S.1-10.

Ekstase¹⁹⁰ versetzt. Dergestalt enthüllt sich den Zuschauern zwar seine Identität, wie Gisela Bärbel Schmid feststellt, Selbsterkenntnis beim Tanzenden findet hier jedoch nicht statt.¹⁹¹ Der Vorgang geschieht vielmehr höchst unbewusst. Das Ich wird entgrenzt bis zur Selbstaufgabe, der mit ‚glühenden Augen‘ tranceartig tanzende Leib seiner kriegerischen Bestimmung überantwortet bis zu seiner prädestinierten Auslöschung, die Achill im Tanz quasi vorwegnimmt: „Der Tanz geht bis zum Ausdruck der Selbsttötung, als des sublimiertesten Mordes, höchstem Gebrauch der Waffe“, heißt es bei Hofmannsthal. Achills Schicksal erfüllt sich schon hier, in der Gegenwärtigkeit des Tanzes. Sein Leben und Körper erscheinen determiniert. Eine Wahl – wie in den antiken Darstellungen meist angelegt – bleibt ihm hier nicht. Sein Körper ist zugleich sein Schicksal und das Schwert als „phallische[s] Ursymbol“¹⁹² mithin das Medium seiner maskulinen Determiniertheit. In seinem Tanz bündeln sich Vergangenheit und Zukunft, verschmelzen innere und äußerer Räume. Erinnerung und Vorhersage werden so in einer raumgreifenden Bewegungsfigur als ‚Pathosformel des Ekstatischen‘ (Brandstetter) zu einem präsentischen Simultanereignis zusammengefasst.

Im Zusammenhang mit dem Ausdruckstanz der Jahrhundertwende sagt Gabriele Brandstetter über Trance, Ekstase, Hypnose und Bacchanal als „Bewegungsmuster“, „die Vorstellungen von dem, was ‚Natur‘ als präkultureller, Norm-entgrenzter Raum bezeichnet, körperlich repräsentieren“:

„In der Thematisierung von Trance in den unterschiedlichen Mustern von Drehtänzen und von Ritualen wie dem Bacchanal artikulieren die Ausdruckstänzer die Vorstellung, daß ‚Natur‘ - als verlorene ‚Ursprünglichkeit‘ und Ganzheit des Subjekts – über Erfahrungen der

¹⁹⁰ Die Schilderung ließe zwar auch an einen rituellen Tanz denken (,Völlig streng und sakral.‘), bleibt jedoch grundsätzlich im Rahmen der Thematisierung eines Trance-Tanzes. Vgl. dazu auch Brandstetter: Tanz-Lektüren, bes. den Abschnitt „Bewegungsrausch und Trance-Tanz“, S.246-289.

¹⁹¹ Gisela Bärbel Schmid: „Der Tanz macht beglückend frei.“ In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hrsg. von G. B. Schmid und Ursula Renner. Würzburg 1991, S.251-260. Hier bes. S.251-256. In ihrer tendenziell eher schematischen Analyse einiger Tanzdichtungen Hofmannsthals spricht sie auch im Zusammenhang mit Achilles von einem „Prozeß der Selbstfindung“, der in der Regel folgendermaßen gekennzeichnet sei: „Ein Subjekt tanzt und wird dadurch frei; denn es erkennt Freiheit und Identität und offenbart diese Erkenntnis.“ (S.256) Davon kann zumindest im Falle Achills keine Rede sein.

¹⁹² Schmid: „Der Tanz macht beglückend frei“, S.253.

Ich-Auflösung in transpersonaler Einheit, vermittelt über körperliche Bewegung, wieder erreichbar sei. Es gilt, das im Prozeß der Zivilisation ‚Verschüttete‘, das individuelle oder das kollektive Unbewusste als Hort einer archaischen Form menschlicher Kreativität, in der Trance-Bewegung des Tanzes wieder freizulegen.“¹⁹³

Ganz offensichtlich verhandelt Hofmannsthal in seinem Ballett auch solche Vorstellungen von der Freilegung des individuellen oder kollektiven Unbewussten in der Darstellung von Ekstase im Tanz auf inhaltlicher wie formaler Ebene. Auf Ähnliches spielt auch die vielzitierte Aufzeichnung des Autors zum Stichwort „Hemmung“ aus dem Jahr 1911 an: „Der Tanz macht beglückend frei. Enthüllt Freiheit, Identität. Der Lebende gegenüber dem Tänzer gehemmt.“ (RA III, 508) Die arbiträre Bedeutung von ‚Hemmung‘ macht der weitere – meist unzitiert bleibende - Wortlaut der Aufzeichnung klar:

„Wir sind überall, immerfort gehemmt und immerfort kommen wir über Hemmungen hinweg. Sie gehören mit zu unseren fruchtbarsten Lebensbedingungen. [...] Das Meer trennend, aber verbindend. Der Berg dräuend, aber kräftigend. Überall der partielle Tod die Wurzel des Lebens.“ (RA III, 509)

Der Tanz im Allgemeinen steht als Ausnahmesituation und spezielles Ausdruckspotential dem unveräußerlichten Leben gegenüber. Er ist ein Bild der Utopie „des ungehemmten Zueinander“ (RA III, 508), der Überwindung aller Hemmungen im Sinne von Grenzen, die von körperlichen wie personalen Entitäten gesetzt sind. Gleichzeitig – und darin liegt der Unterschied zu den Vorstellungen des Ausdruckstanzes – hat diese Utopie wenig mit lebendiger ‚Natur‘ als individuellem oder kollektivem, präkulturellem Besinnungsort zu tun. Vielmehr geht diese Art von Freiheit, Identität und ‚Rückbesinnung‘ des Subjekts auf Kosten des Lebens selbst. Dies bestehe nämlich zu einem großen Teil aus Grenzen, Hemmungen und Hindernissen, wie Hofmannsthal letztlich konstatiert: „Aus Hindernissen Belebung“ (RA III, 509). Die paradoxe Konstruktion eines ekstatischen Tanzes, der als kulturhistorisch und ästhetisch einmaliges Vitalitätskonzept aufgerufen und zugleich als Ausschlusspraxis von ‚Leben‘ konfiguriert wird, kennzeichnet das Ballett *Achilles auf Skyros*. Diese einzelne

¹⁹³ Brandstetter: Tanz-Lektüren, S.246.

Aufzeichnung soll dabei keineswegs als allgemeingültig für Hofmannsthals Werk oder gar theoretisierbar begriffen werden, sondern allein einen Eindruck vermitteln von den Ambivalenzen der Hofmannsthalschen Gestaltung. Ähnlich ambivalent bleibt nämlich auch die identitätsstiftende ‚Befreiung‘ Achills, die ebenso in der unbewussten Rückbesinnung auf ‚Verschüttetes‘ besteht. Denn mit dem Ende der spielerischen Freiheit der bis dato erfolgreichen Imitation weiblicher Verhaltensweisen, der Mimesis als Verstellung und Täuschung, tritt Achill in die Determination durch das Geschick ein. Die Befreiung von Masken und Kostümen der Verstellung geht zwar einher mit dem Gewinn der Eigentlichkeit des Individuums, kostet Achill zugleich aber das Leben: ihm ist jede Wahl genommen. Die Möglichkeitsbedingung seines Lebens ist die permanente Verstellung, also die Künstlichkeit einer maskierten Existenz, und wird getilgt in seinem ich-entgrenzenden Tanz, der Gestalt und Person in Kongruenz bringt. Das agonale Verhältnis von Freiheit und Determiniertheit wird bei Achilles derart ineinander verschränkt, dass eine klare Distinktion kaum möglich noch irgendwie sinnvoll erscheint.

Hofmannsthals ‚Achilles auf Skyros‘ ist formal ein klassisches Ballett, das allerdings deutlich Bezug nimmt auf die ‚neuen‘ Ausdrucksweisen des ‚Freien Tanzes‘. Indem er auf inhaltlicher Ebene Nachahmung und Repräsentation dem unbewussten Selbstaussdruck gegenüberstellt, verhandelt der Autor ebenso das problematische Verhältnis von klassischem, zeichenhaftem Tanz auf der einen und dem amimetischen Ausdruckstanz auf der anderen Seite. Anders als bei den Protagonisten der avantgardistischen Tanzströmungen verspricht Achilles‘ Trance-Tanz keine Erlösung des Subjekts in der utopischen Wiedergewinnung verlorener ‚natürlicher‘ Ressourcen und personaler Ganzheit, die sich im Unbewussten, Präkulturellen finden ließen. Ekstase als Trance oder Ritual ist hier innerhalb des symbolistisch-zeichendominierten Rahmens Einschluss- und Ausschlussfigur in einem: Sie gibt vor, die Ganzheit des Subjekts über die Erfahrung seiner Körperentgrenzung zu gewährleisten, und figuriert dabei weniger als „Bewegungsmuster der Ich-Auflösung“¹⁹⁴ – wie im Ausdruckstanz -

¹⁹⁴ Brandstetter: Tanz-Lektüren, S.247.

sondern vielmehr als Aufführung einer Selbst-Auslöschung, die in der Darstellung des eigenen Todes als Selbstmord kulminiert. Der ekstatische Tanz Achills wird hier zur Figur des Erinnerns als Erfüllung der Prädestination.

Kapitel 7: *Der Schüler*: Mimesis oder die Kunst der Täuschung

Die Pantomime *Der Schüler* entstand wie *Der Triumph der Zeit* im Zeitraum um 1901 vermutlich nach einem Paris-Aufenthalt Hofmannsthals und weist nicht allein in ihrem Verweisungs-Reichtum, sondern auch in ihrer ausgesprochenen Selbstreferentialität deutliche Parallelen zu dem Ballett auf. Der Text des Szenarios erschien noch im selben Jahr in der *Neuen Deutschen Rundschau*. Wenig später wurden 2300 Exemplare eines Textbuches für geplante Aufführungen in München und Berlin gedruckt, von Hofmannsthal dann jedoch aus unbekanntem Gründen wieder zurückgezogen. Das Stück wurde zu Lebzeiten Hofmannsthals nicht mehr aufgeführt und ist bis heute nahezu unbeachtet geblieben, obwohl es ebenso wie der *Triumph der Zeit* dank seiner autopoetischen Überlegungen außerordentlich aufschlussreich ist hinsichtlich der spezifischen Figuration in Bezug auf den Zusammenhang von Körper und (Schrift-)Sprache.

Am Anfang dieses symbolistischen Einakters steht eine alchemistische Beschwörungsszene, die gleichermaßen als Rekurs auf den *Faust* wie als Variation des Golem-Mythos zu verstehen ist. Auf eine intendierte Anlehnung an diesen jüdischen Schöpfungsmythos lassen schon die im Entwurf des Szenarios zunächst Rabbi und Bocher genannten Hauptfiguren des Alchimisten und seines Schülers schließen.¹⁹⁵ Beide Referenz-Texte handeln zunächst ebenso von einer Art prometheischen Schöpfung, die ein menschenähnliches Wesen hervorbringt beziehungsweise sichtbar macht. Mit dem *Schüler* verbindet sie zudem die

¹⁹⁵ Vgl. D VI, S.695. Vgl. zum Golem-Mythos: Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. (9. Auflage) Stuttgart 1998, S.264-267; Beate Rosenfeld: Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur, Dissertation, Breslau 1934. Donald G. Daviau (Hugo von Hofmannsthal's Pantomime: „Der Schüler“. Experiment in Form – Exercise in Nihilism. In: *Modern Austrian Literature* 1 (1968,1), S.4-30) macht vor allem den Faust-Bezug stark, den er dann dem *Schüler* als Erklärungsmodell überstülpt. So kommt er letztlich zu dem Ergebnis, die Pantomime sei eine Parabel der Schuld und des Machtmissbrauchs. *Der Schüler* präsentiere über ein Spiegelbild die zentralen Themen in Hofmannsthals Werk: die Beziehung der Menschen zum Leben, zu Gott und zum Universum. Er resümiert daher entsprechend allgemein: „The pantomime reflects Hofmannsthal's standard practice of using metaphors and symbols to portray the invisible forces and relationships in life.“ Ebd., S.19.

entscheidende Rolle des Wortes und der Sprache in Bezug auf die Beschwörungsszene.

Allerdings wird bei Hofmannsthal weder ein Geist beschworen, noch ein Wesen aus Lehm geformt und besprochen, um es zum Leben zu erwecken. Vielmehr ist es hier der Schatten des Meisters, der lebendig werden soll und der noch „hinter seinem Stuhl“ liegt, während der Meister an einem Tisch mitten im Raum sitzt, „versunken in das Buch, das vor ihm aufgeschlagen ist“. Zwar ist die Belebung aus den Schriften in der folgenden Passage in jeder Hinsicht noch ganz vorbildlich als ‚Buchstaben-Beschwörung‘ im Sinne eines sprachmagischen ‚Buchs der Schöpfung‘ (in der jüdischen Golem-Legende das *Sefer Jezira*)¹⁹⁶ gefasst, gewinnt dann aber in der Konzeption Hofmannsthals schließlich eine völlig eigene Kontur und Bedeutung im Vergleich zu den literarhistorischen Vorgängern. Der Meister:

„murmelt, er wiegt den Kopf hin und her. Greift nach einem anderen Buch, scheint zu vergleichen was dort geschrieben steht, mit dem was vor ihm aufgeschlagen liegt. Greift erregt nach einem dritten. Findet abermals Übereinstimmung: seine Augen leuchten, triumphierend wiegt er den Oberleib, betrachtet zärtlich die drei Bücher und weidet sich an den Zeichen, die ihm aufgeschlossen sind. Er sagt:

Die drei enthalten das gleiche. Ich habe es gefunden, mir hat sich geoffenbart. Nun bin ich groß. Nun bin ich imstande, Odem des Lebens über meine Lippen zu blasen. Meinem Schatten, der hinter mir kauert, der hier hinter meinem Stuhl liegt und lauert, dem vermag ich Leben einzublasen. Hier steht es geschrieben. So will ich tun.“ (D VI, 55)

Der Alchimist tritt zunächst als Leser und Exeget auf. Der Belebung des Schattens geht ein Akt des Verstehens, des Zeichendeutens nach Vorbild des mehrfachen Schriftsinns und der Unterscheidung mittelalterlich-christlicher Bedeutungskunde von Buchstabe und Geist, von littera und spiritus voraus. Anders als beim

¹⁹⁶ Vgl. dazu: Gerschom Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Breslau 1960. Faust versucht sich zunächst auch in der Buch(staben)beschwörung, stellt später aber eine solche magische Bedeutung des Wortes in Frage, indem er bezeichnenderweise die übliche Übersetzung des Originaltextes des neuen Testaments anzweifelt und somit das Übertagungsproblem zugleich als heuristisches Problem identifiziert: „Geschrieben steht: ‚Im Anfang war das Wort! / Hier stock‘ ich schon! Wer hilft mir weiter fort? / Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, / Ich muß es anders übersetzen, / Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin. / [...] / Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!“ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Dramen IV: Faust. Band 7/1. Frankfurt a. M. 1999 (4.Aufl.), S.44.

Triumph der Zeit ist hier die Entschlüsselung eines Schriftcodes, eine Interpretationsleistung Ursache der selbstständigen Bewegung des unbelebten Objekts. Das Verstehen der Schrift und ihrer Zeichen führt zum scheinbar unverbrüchlichen Wissen des Meisters über die Geheimnisse des Lebens. Das ist entscheidend, denn dieses Wissen als Schriftverstehen allein ermöglicht ihm die Schöpfung ‚neuen‘ Lebens im Verbund mit einem Ring als magischem Requisite und Symbol einer gleichsam numinosen, voraussetzungslosen Lichtquelle, die traditionsgemäß zum Schöpfungsakt nach biblischem Vorbild gehört:

„Dreht die Lampe ab, die verlischt. Er steht auf. Hebt seine linke Hand über sich und betrachtet inbrünstig den Ring, den er am Zeigefinger trägt. Von dem Ring geht ein blasser Schein aus, der allein die Szene erleuchtet. Er hält die Hand so über sein emporstarrendes Gesicht, als wollte er die magischen Kräfte, die aus dem Ringe strömen, von oben herab sich eingießen.“

Schließlich löst sich jenes ‚Schöpfungs-Licht‘ von seiner ursprünglichen Quelle, dem Ring, ab und erfüllt den „ganzen Raum“, so dass nichts und niemand mehr einen Schatten wirft, bis:

„Er [der Meister] bebt: er fühlt, es ist vollzogen; er fühlt, hinter ihm im Zimmer ist n o c h e t w a s L e b e n d e s.“

Dieses vermeintlich ‚neue‘, selbstständige Leben entsteht so ursprünglich erst aus der Tilgung seines Negativs, des Schattens, erweist sich dann aber als bloßes Duplikat und zudem mehr denn je als höchst abhängig von seinem Schöpfer und Meister. War der physikalische Schatten vormals schon Abbild der Gestalt des Alchimisten, ein projektives Körperbild und damit ohnehin abhängig von dessen Lebensäußerungen und Bewegungen, so fehlt ihm nach der Beschwörung und Ablösung vom Körper des Meisters jeder Wille und damit die Fähigkeit zur Eigenbewegung. Sein Leben ist nach wie vor sekundär. Die Macht seines Schöpfers über sein Leben ist vollkommen und bleibt letztlich unwiderruflich:

„Hinter ihm an der kahlen Wand zur Rechten, mehr rückwärts, steht sein SCHATTEN: eine graue Gestalt, ihm gleichend, die Gesichtszüge undeutlich, beschattet von Kappe und Bart; in der gleichen Haltung. Wie der Meister die Arme sinken läßt, sinken auch der Gestalt die Arme an den Leib. [...] Er winkt dem Schatten, näher zu kommen. Der

Schatten gehorcht, [...]. Der MEISTER: Steh! Der SCHATTEN steht. Der MEISTER: Knie nieder! Der SCHATTEN kniet. Seine Augen sind leer, wie die einer Statue. [...] Küß mir die Füße! Der SCHATTEN tut es.“ (D VI, 56)

Mithin verschwindet die abgelöste Erscheinung und wird wieder zur gewöhnlichen Projektion eines Schattens, sobald eine weitere Person hinzukommt: „Da öffnet sich die Tür rechts, und TAUBE tritt aus ihrer Kammer. Der SCHATTEN verschwindet.“ (D VI, 57)

Soviel zum schlichten Ablauf der Beschwörungsszene, wie er im Text beschrieben und deutlich an einen Akt der Hypnose beziehungsweise Autosuggestion angelehnt wird, indem der Meister in intensiver Betrachtung des magischen Rings sich selbst quasi in einen ‚anderen Zustand‘ versetzt. Letztlich scheint der belebte Schatten wie im ersten Aufzug des *Triumphs der Zeit* also erneut nichts weiter als eine Einbildung, eine (Wunsch-)Vorstellung und Machtfantasie des Subjekts zu sein, ein imaginativ animiertes Objekt. Der Alchimist als Leser und Exeget vermag zwar im Auslegen und Verstehen der Schrift den Zeichen Bedeutung zu geben und sie so gewissermaßen zum Leben zu erwecken. Jedoch handelt es sich dabei jederzeit um eine sekundäre Erscheinung. Leben aus zweiter Hand gleichsam. Der unmittelbare, direkte Zugang zur primären Welt der Erscheinungen bleibt jenem Leser auf diese Weise verschlossen. Was mit der Lektüre erscheint, erscheint zudem ausschließlich für ihn. Es bleibt letztlich eine im profanen Sinn verdoppelte Wirklichkeit, eine Scheinwelt, die der Leser (der Alchimist) in einem imaginativen Schöpfungsakt zum Leben erweckt. Die Bücher dienen dabei als Medien. Die allegorische Schöpfungsszene handelt nach dem Vorbild des Pygmalion-Mythos zugleich also von einem Urproblem jeder künstlerischen Produktion: dem Verhältnis von symbolisch erzeugter Welt zur vorgängigen empirischen ‚Wirklichkeit‘; vom Problem der Mimesis also, der Nachahmung und der Ähnlichkeit. Dieses Problem steht im Mittelpunkt des Szenarios.

Im weiteren Verlauf geht es wiederholt um das Vergleichen und Nachmachen, Wahrnehmen und Erkennen von (sprachlichen und nichtsprachlichen) Zeichen. Ausgangspunkt ist – wie beschrieben – die Sprache beziehungsweise der Text mit

seinen Schriftzeichen. Schon in der ersten Übertragungsleistung des Meisters, der Handlungsanweisung der Texte zu folgen (“Hier steht es geschrieben. So will ich tun.“ D VI, 55), um dem Bild seines Körpers Leben einzuhauchen und es zu einer autarken Gestalt, einem Körper zu machen, in dieser Übertragungsleistung wird nicht nur der Problemzusammenhang von Sprache und Körper erneut thematisiert, sondern wird zudem wie schon im *Triumph der Zeit* selbstreflexiv das forminhärente Problem des Literaten Hofmannsthal aufgeworfen, der einen Text für eine ‚stumme Körperkunst‘ schreibt und der so mit der Sprache Körper in Bewegung setzen und zu gehorsamen Zeichenträgern machen will. Die derart vorerst in der Einbildung bewegten Körper bleiben in Hofmannsthals Darstellung Schatten oder vielmehr Geister des Textes, die verschwinden, sobald die Imagination des Exegeten aussetzt oder unterbrochen wird. Der Text des Szenarios reflektiert sich so gewissermaßen in erster Linie selbst als Lesetext, der zunächst weniger die Rezeptionsleistung eines möglichen Zuschauers als vielmehr die eines Lesenden bedenkt und mitgestaltet. Sowohl beim *Triumph der Zeit* als auch beim *Schüler* handelt es sich insofern eigentlich um reine ‚Lesedramen‘, die jedoch gerade mittels ihrer ungewöhnlichen szenischen Form Aufschluss zu geben vermögen über die Reflexion des Verhältnisses von Sprache und Körper in der Zeit einer medienhistorisch einmaligen Schnittstelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Während die aus dem Schriftsinn gewonnene quasi spirituelle Erkenntnis des Alchimisten-Exegeten und die nachfolgende Schattenbeschwörung also keine Wirklichkeitsrelevanz herstellen können, da sie autosuggestiv entstanden und nicht intersubjektiv vermittelbar ist, gelingt es dann in einer ironisch-tragischen Brechung ausgerechnet der Tochter des Meisters in einer Art theatralen mise-en-abyme durch Verstellung und die Imitation reiner Körperlichkeit beziehungsweise äußerlicher Erscheinung das nahezu identische, lebendige Abbild einer (anderen) Person, nämlich ihres Vaters, zu schaffen.¹⁹⁷ Dieses Abbild wird jedoch

¹⁹⁷ Eine weitere Variante einer solchen Maskeraden-Inszenierung liefert das Ballett-Szenario *Prima Ballerina. Ein Tag aus dem Leben einer Tänzerin* (D VI, 177-186). Dort entgeht die Tänzerin Virginie den Nachstellungen ihrer zahlreichen Verehrer erst durch eine List: sie täuscht diese mit Hilfe dreier maskierter „Stellvertreterinnen“ (D VI, 186) und kann sich so ungestört mit ihrem Geliebten Theophil davonmachen. Das Tanzstück in drei Szenen ist insgesamt possenhaft

bezeichnenderweise nur in der Wahrnehmung der anderen hervorgerufen und bildet somit gewissermaßen den Gegenentwurf zur imaginativ belebten Projektion, die zwar auch als Wahrnehmungsleistung, dabei aber faktisch nur in der Vorstellung des Meisters existiert. Solchermaßen stellt die Pantomime auf einer ersten Ebene zwei unterschiedliche mimetische Prozesse einander gegenüber. Doch es bleiben keineswegs die einzigen Vorgänge dieser Art, wie man sehen wird.

Der titelgebende Schüler indessen spielt die Rolle des vermittelnden Interpreten, der die Zeichen nicht versteht beziehungsweise missversteht: er lässt sich sowohl durch die Schriften als auch durch die Verkleidung der Tochter täuschen. Im Anschluss an die Beschwörung des Schattens tritt neben der Tochter des Meisters, Taube, nun nämlich auch dessen Schüler auf und entlarvt sich selbst schon zu Beginn des Stückes als unverständiger Zeichendeuter. Die zwei Bücher, welche er dem schriftgelehrten Alchimisten vorlegt und die angeblich keine Übereinstimmung zeigten, werden von dem Meister in einer Art typologischem Verfahren ausgelegt. Dieser stellt wie im typologischen Verhältnis von Altem und Neuem Testament jeweils Bezüge zwischen Passagen des Buchs zu seiner Rechten und des Buchs zu seiner Linken her und beweist, dass er auch diese hermeneutische Methode beherrscht. In der folgenden Szene entwickelt Hofmannsthal dann aus dieser intellektuellen Differenz zwischen Meister und Schüler den zentralen Konflikt des Stückes: Machtstreben und Begehren als entscheidende Triebkräfte führen zum Wunsch des Schülers, die Position des Meisters einzunehmen und damit auch Einfluss auf dessen beehrte Tochter zu gewinnen. Nachdem die Tochter ihrem Vater, im Gegensatz zu dessen magisch belebtem eigenen Schatten, nicht gehorchen will und ihm den eingeforderten Tanz verweigert, nutzt der Alchimist die magische Kraft des Rings, um ihr seinen

gehalten, thematisiert gleichwohl lustspielartig die schauspieltheoretische Diskrepanz zwischen Ich und Rolle, die nicht allein für den Schauspieler, sondern ebenso für die Tänzerin zum Problem wird. S. a.: D VI, 697. Im dem im Nachlass gefundenen Ballett-Fragment *Till Eulenspiegel* sollte es anscheinend auch um dieses Problem gehen. Zu Beginn der Skizze heißt es: „Zwei Eulenspiegelthemen. Tills Maske und seine Seele.“ (D VI, 127)

Willen aufzuzwingen.¹⁹⁸ Was im *Triumph der Zeit* das gläserne Herz ist hier also der Ring, der die Tochter marionettengleich tanzen lässt. Der Schüler beobachtet diese Szene und erkennt fälschlicherweise im magischen Ring allein das entscheidende Requisite der Macht, dessen Besitz ihn vermeintlich an die Stelle des Meisters treten ließe. Er bittet den Alchimisten vergeblich um den Ring und wendet sich dann enttäuscht gegen dessen reines Bücherwissen:

„Alle diese Bücher hier, und diese hier, und jene dort sind dem Herzen tot, nähren nur das Hirn. Im Hirn sammeln sich Wünsche, Begierden, Träume, zum Herzen strömt kein Lustgefühl, nie überschwellendes Glück zum Herzen! Das Herz verdorrt mir! Lasset mich den Ring tragen! Ich fleh Euch an, ich küsse Euer Gewand, ich küsse Eure Füße!“ (D VI, 59)

Als Ersatz bleiben dem Schüler nunmehr seine Projektionen und Vorstellungen: Mit geschlossenen Augen sieht er sich in Besitz des Rings, der verschwindet, sobald er die Augen wieder öffnet.¹⁹⁹ In seiner Verzweiflung über die Ablehnung seiner körperlichen Erscheinung durch die Tochter („Euer Haar ist widrig. Eure Augen haben so rote Ränder. Eure Hände sind so schmutzig. [...] Eure Gestalt ist mir zu hässlich.“) wiederholt der Schüler nun in einer erneuten Phantasmagorie deren Unterwerfung durch den Vater. So generiert die folgende Machtphantasie innerhalb des Szenarios einen weiteren mimetischen Prozess, der die im Wortsinn vorbildliche Handlung des Meisters imaginativ reproduziert:

„Den Ring haben! Dann die Hand emporrecken und dich in der Gewalt haben! Dich tanzen lassen, dich knien lassen, dich vor meinen Füßen hinsinken lassen. Dann langsam langsam dich aufheben, in meine Arme dich nehmen, dich die sich hingibt!
Er muß die Augen schließen, Schauer des Entzückens überlaufen ihn.
Er besinnt sich:
Nichts, von alledem. Nackt der Finger, ohnmächtig der Kopf, verachtet, verschmäht das Herz! Ein Schand und Spott mein ganzer Leib!“ (D VI, 61)

¹⁹⁸ Die Autosuggestion der Geisterbeschwörung wird hier gewissermaßen zur Hypnose einer anderen Person, da es nicht mehr um die Belebung des eigenen Körperbildes geht, sondern um die Überwältigung eines fremden Willens.

¹⁹⁹ Hier offenbart sich nebenbei das zentrale Darstellungsproblem der Pantomime, welche – wie auch der *Triumph der Zeit* nicht nur die Rede der Figuren, sondern auch deren Vorstellungen auf die Bühne zu bringen hätte, was so wohl nur im Medium des Films umzusetzen wäre.

Die Opposition zwischen Schüler und Meister wird ganz deutlich nicht nur als einfacher Generationenkonflikt,²⁰⁰ sondern zudem in der quasi (kunst-)ideologischen Streitfrage um die Weise des Weltzugangs etabliert. Beide streben gleichermaßen nach Objektmächtigkeit. Der Unterschied ergibt sich, sobald der Schüler dem Gelehrtentum und heuristischen Vermögen des Alchimisten (Lebens-)Unmittelbarkeit entgegensetzt und sich damit zugleich ganz als Kind seiner Zeit (sprich: der Jahrhundertwende) exponiert. Meister und Schüler stellen so in gewisser Weise ironisch überzeichnete Vertreter epochentypischer Künstler-Spezies dar. Beide scheitern schließlich in ihrem Machtstreben an der Wirklichkeit: der eine vertraut seinen Büchern mehr als der Natur und der sinnlichen Anschauung, so dass er seine tote Tochter nicht erkennt, die im Unterschied zu seinem animierten Schatten in genealogischer Hinsicht tatsächlich sein lebendiges Ebenbild war, sondern sie im Gegenteil in einer doppelbödigen Pointe für „seine Gestalt“ (D VI, 66), nämlich den zum Leben erweckten Schatten hält. Der Schüler hingegen vertraut zunächst ganz seinen Sinnen, lässt sich auf diese Weise aber ebenso täuschen wie jener und vernichtet damit das begehrte Objekt statt es zu besitzen. Die Tochter amtiert dabei quasi als die beherrschbar zu machende, zu unterwerfende beziehungsweise als die in permanenten mimetischen Prozessen zeichen(re)produzierende ‚Natur‘, die insofern selbst als Teil der symbolischen Organisiertheit der Wirklichkeit auftritt. Der vermeintliche Unterschied von natürlichen und konventionellen Zeichen, der immer wieder auch die Diskussion um Hofmannsthals Interesse an Tanz und Pantomime beherrscht, wird mit der hier inszenierten Omnipräsenz von Symbolisierungsvorgängen in unserer Lebenswirklichkeit gewissermaßen von vornherein getilgt und den Buchstabentreuen wie Sinnlichkeitsfanatikern gleichermaßen zur Last gelegt.

Verhandelt der *Schüler* das Problem des künstlerischen Schöpfungsprozesses in Gestalt der Golem-Figur und seiner Doppelgängerfunktion in der romantischen

²⁰⁰ In Hofmannsthals Werk sind oftmals solche Generationenkonflikte zu finden, die in der Regel auch das Verhältnis des zeitgenössischen Künstlers zur Kulturgeschichte zu reflektieren versuchen. Vgl. exemplarisch die *Briefe des Zurückgekehrten*. Vgl. dazu auch Ursula Renner-Henke: „...daß auf einem gesunden Selbstgefühl das ganze Dasein ruht...“. Opposition gegen die Vaterwelt und Suche nach dem wahren Selbst in Hofmannsthals Andreas-Fragment. In: Hofmannsthal-Forschungen 8 (1985), S.233-262.

Tradition der Puppe, so ist es beim Tanz-Szenario *Das fremde Mädchen* die Metapher der Marionette, die über das Verhältnis von Zuschauer und Tänzer(in) Auskunft zu geben sucht.

Kapitel 8: Marionetten und Puppen

Der Tanz am Seil: Das fremde Mädchen und die Josephslegende

Wie im Fall des Szenarios zu *Amor und Psyche*²⁰¹ handelt es sich auch bei der Tanz-Pantomime *Das fremde Mädchen* um einen erzählenden Text. Anders aber als in *Amor und Psyche*, wo auf den ersten Blick nichts auf eine intendierte Aufführung hinzuweisen scheint, wird gleich zu Beginn des *Fremden Mädchens* das folgende Geschehen auf der Bühne situiert und damit zugleich die theatrale Absicht ins Bewusstsein gehoben: „Als der Vorhang zum erstenmal aufging, saßen zweie miteinander da an einem schön erleuchteten kleinen Tisch und speisten, ein reicher junger Mann und seine Freundin.“ (D VI, 69) Wie die Erzählung eines Theatererlebnisses beginnt dieses Szenario, und so antwortet auch hier schon die Form des Textes gewissermaßen auf seine mediale Präsentation: Wie *Amor und Psyche* für Grete Wiesenthal geschrieben, wurde auch dieser Text im Programmbuch zur Uraufführung veröffentlicht.²⁰² Wird der Leser mittels der Narration bei *Amor und Psyche* noch quasi unmittelbar auf die Bühne gestellt und zunächst zum unbeteiligten Betrachter gemacht, der sich anfänglich im Raum umsieht, um dann später gewissermaßen direkt am Geschehen teilzunehmen, so wird er beim *Fremden Mädchen* zum Zuschauer in doppelter Hinsicht. Der Vorhang wird zunächst für ihn geöffnet, als ob ein Schleier von etwas bislang Verborgenen gezogen würde. Dies geschieht im Präteritum und wird demnach als Vergangenes in der Form einer Erinnerung präsentiert. Dann aber imaginiert der Leser seinesgleichen, nämlich den üblicherweise gebildeten, bürgerlichen Rezipienten auf der Bühne wiederum als Zuschauer eines Schauspiels. Der Beobachtungsakt selbst wird gespiegelt und so auch Teil der Darstellung. Im entscheidenden Moment der Übertragung wechselt

²⁰¹ Vgl. Kap.9.

²⁰² Vgl. die Angaben in Kap.4, S.66.

die Erzählzeit zugleich vom Präteritum zum Präsens und involviert auf diese Weise nicht nur den Leser unmittelbar ins Geschehen, sondern macht ihm zugleich seine mehrfache Funktion als Leser und Zuschauer, als imaginierendes und wahrnehmendes Subjekt bewusst:

„Die Kellner, die Musiker, die sich mühten, ihn mit Speisen und Musik zu bedienen, hatten für sein Auge alle die gleichen, unlebendigen, häßlichen Maskenköpfe, das ärgert ihn und er sieht seitwärts von seinem Tisch ins Dunkel der Straße hinein; wie man in ein Aquarium hineinsieht, in ein anderes Leben, sieht er auf die traurigen und bösen Gestalten, die sich dort hin und her schieben und auf die Pracht herüberstarren, in der er drin sitzt.“ (D VI, 69)

Wie die Figur des reichen, jungen Mannes auf der Bühne muss sich dann scheinbar auch der Erzähler und mit ihm der Leser-Zuschauer zunächst im Bühnengeschehen verorten:

Einige zwielichtige Gestalten auf der Straße „schauen [...] auf ihn herüber, jetzt springen sie zur Seite, es ist als hätten sie für ihn etwas auf den Boden gelegt, ein Paket, nein einen Körper, ein menschliches Wesen, ein junges halbwüchsiges Mädchen.“ (D VI, 69)

Einer reinen Handlungswiedergabe oder Regievorlage entspricht dies nicht. Der Erzähler gibt vor, sich seiner Beobachtungen nicht sicher zu sein. Zumindest nimmt er bisweilen die Perspektive des ‚jungen Herrn‘ als Zuschauer ein und schildert dessen Wahrnehmungsprozesse. Der Gestus, der hinter dieser Erzählweise steckt, ist eindeutig: Das Fremde soll auch für den Leser als solches eingeführt werden und dabei zunächst fremd bleiben. Das Fremde ist vorläufig das, was bisher nicht gesehen beziehungsweise nicht wahrgenommen wurde. Ob das Sehen/Wahrnehmen des Fremden gelingt, unter welchen Bedingungen es gelingen kann und inwiefern dieses Sehen mit (möglicher) Erkenntnis verknüpft ist, ist das Thema dieses Szenarios.

Die Entstehungsgeschichte des *Fremden Mädchens* ist wie schon bei *Amor und Psyche* bestimmt durch die Zusammenarbeit zwischen Dichter und Tänzerin:²⁰³

²⁰³ Hofmannsthal schrieb außerdem zwei weitere Tanzdichtungen für Grete Wiesenthal, welche jedoch skizzenhaft blieben und von der Tänzerin selbst weiter ausgeführt und zu aufführbaren Choreographien ausgearbeitet wurden: Der *Taugenichts* von 1912 (von Wiesenthal 1914 bearbeitet) gelangte nie zur Aufführung; *Die Biene* (1914) dagegen wurde in einer Bearbeitung

„Hofmannsthals Idee, das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht, gab nur das Gerippe für die Pantomime ‚Das fremde Mädchen‘ [...]. Dann erst kam die gemeinsame Arbeit, die den Dichter sehen, mich die Dichtung erkennen, ihren Rhythmus empfinden ließ.“ So berichtet Grete Wiesenthal in dem kleinen Aufsatz ‚Pantomime‘.²⁰⁴ Erste Zeugnisse stammen zwar schon aus dem Jahr 1909, die entscheidende Arbeit bis zur Fassung des Textbuchs fand jedoch offensichtlich erst im Jahr 1911 statt. Der Darstellung Wiesenthals zufolge verlief der Produktionsprozess in wechselseitiger Einflussnahme.²⁰⁵ In einer kurzen Periode intensiver Zusammenarbeit entstand demnach eine Pantomime, die in ihrer letzten Fassung auch das Verhältnis zwischen Dichter und Tänzerin zu reflektieren scheint: Wie der reiche, junge Mann im Szenario sieht der Dichter die Bewegungen der Tänzerin zunächst als etwas Fremdes, dem es sich (sprachlich) anzunähern gilt. Als das Fremde, Unzugängliche erscheint der Tanz selbst.

Die Handlung der in vier Szenen gegliederten Pantomime konzentriert sich im Wesentlichen auf die Begegnung des reichen, jungen Mannes mit dem fremden Mädchen, deren tänzerisches Vermögen von einer ‚Gauernerbande‘ an begüterte bürgerliche Kunden verkauft wird. Die Verbindung zwischen beiden gründet sich insofern zunächst auf ein einfaches Tauschverhältnis. In der ersten Szene, die in einem Restaurant mit Blick auf eine Straße spielt, werden dann die Leitmotive des

Wiesenthals 1916 als Textbuch veröffentlicht und im selben Jahr in Darmstadt unter ihrer Regie uraufgeführt. Vgl. dazu: D VI, 696; Rudolf Hirsch: Zu zwei Tanzdichtungen Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Blätter H. 6 (1971), S.417-426.

²⁰⁴ Der Aufsatz von 1911 wurde wieder veröffentlicht in: Hofmannsthal-Blätter 34 (1986), S.43-45. Zitiert auch bei Gisela Bärbel Schmid: „Das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht“. Zu Hofmannsthals Pantomime ‚Das fremde Mädchen‘. In: HB, H. 34 (1986), S.46-57, Zitat S.46.

²⁰⁵ In dem erwähnten Aufsatz heißt es dazu: „Wie der Dichter dazu kam, diese Szenen zu schreiben? Man glaube ja nicht, daß sie am Schreibtisch entstanden sind. In einem stillen Garten im schönen Aussee wurden alle diese Szenen von mir *zunächst in allen Gebärden und Gesten*, in Schritt und Gang *versucht*. Hofmannsthals große Liebe für den Tanz, sein tiefer Sinn für den Rhythmus schufen in ihm das feinste Gefühl für den Aufbau des wortlosen Spiels. Bis ganz allmählich, von Versuch zu Versuch schreitend, der Dichter die Szenen voneinander scheid und sie bis zur geringsten Bewegung mit Rhythmus durchdringen konnte.“ Grete Wiesenthal: Pantomime. In: HB, H. 34 (1986), S.44.

Szenarios eingeführt: Geld und Schnur.²⁰⁶ Nach einem kurzen Schauspiel der Bande, in dessen Verlauf sie die Tänzerin verschwinden lassen und so erst recht das Begehren des jungen Mannes wecken, taucht das Mädchen plötzlich aus dem Dunkel der Strasse wieder auf. „Diesmal steht sie aufrecht, sie geht auf ihn zu, langsam wie schleifend setzt sie die Füße, sie trägt einen Korb mit Veilchen, es ist als würde sie von rückwärts geschoben.“ Sie hat den schleifenden Gang einer Marionette und bewegt sich auch im Folgenden nicht frei: „Da sieht sie der junge Mann und steht hastig auf, er meint sie will auf ihn zu, er ihr entgegen, da wird sie wie an Schnüren ins Dunkel zurückgezogen, er steht, starrt ins Finstere.“ Diese Szene - der marionettenhafte Auftritt des Mädchens und ihr plötzliches Verschwinden im Dunkeln - erscheint geradezu als ein Spiel im Spiel und lässt zudem an das Verblässen der Gestalten auf der Kinoleinwand denken. Neben der Schnurmetapher aber stiftet Geld das entscheidende Verhältnis zwischen dem reichen, jungen Mann und dem Mädchen:

„[...] da schleift aus dem Dunkel etwas um die Ecke, macht sich an ihn heran, das ist die widerliche Alte, dahinter der mit dem verbundenen Auge und der andere Krüppel. Nun weiß der junge Reiche, wie es gemeint ist, er ist gewohnt, es findet sich für alles ein Wegweiser, eine Kuppelei, eine Verbindung, er gibt ein paar Goldstücke hin, die Alte nimmt und geht sogleich voraus [...].“ (D VI, 70)

Und in der zweiten Szene, die in „einer bösen Spelunke“ spielt, heißt es gleich zu Anfang:

²⁰⁶ Horst Thiemer (Hugo von Hofmannsthals Ballettdichtungen, Diss. Greifswald 1957, S.106-116) weist in seiner Deutung des Szenarios auf Parallelen zu gleichzeitig entstandenen Werken Hofmannsthals hin. Geld und Besitz im Zusammenhang mit der Figur des Reichen beispielsweise spielen auch im *Salzburger Großen Welttheater* und im *Jedermann* eine entscheidende Rolle. Sein Schluss, dass der junge Reiche im *Fremden Mädchen* aufgrund einer „durch den Reichtum noch keinesfalls getilgte[n] menschliche[n] Wärme“ ein „Gegenbild“ zum *Jedermann* darstelle und die Schnur als „Symbol des Leidens“ zu verstehen sei (S.107), ist allerdings so nicht erkennbar. Zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Thema Geld und mit Georg Simmels im Jahr 1900 erschienenen *Philosophie des Geldes* vgl. z.B. Mayer, Hofmannsthal, S.113: „Noch lange vor der bis in den „Jedermann“ nachweisbaren Wirkung seiner Beschäftigung mit Georg Simmels „Philosophie des Geldes“ (Ab 1906, [...]), hat sich Hofmannsthal mit dem modernen Phänomen von Verarmung und Reichtum auseinandergesetzt.“ Auch wenn dieses Phänomen selbst sicher kein Effekt der Moderne ist, so doch die Bedeutung des Geldes, das (nach Simmel) mehr und mehr zum Symbol wird. Durch Simmel angeregt heißt es beispielsweise in Hofmannsthals Prosa-Fassung des *Jedermann*: „Was wir besitzen sollten, das besitzt uns, und was das Mittel aller Mittel ist, das Geld, wird uns in dämonischer Verkehrtheit zum Zweck der Zwecke.“ (D III, 90)

„[...] und da sitzt der junge Mann und seine Freundin, und die Gauner umlauern die beiden recht hässlich, aber ihn kümmert das nicht, sein Blick ist starr auf einen schmutzigen geflickten Vorhang gerichtet, dort soll das fremde Mädchen hervorkommen, um dessen willen ist er hergekommen, und streut noch etwas Gold um sich, [...] dann endlich kommt das Mädchen und tanzt für ihn.“ (D VI, 71)

Wieder tanzt das Mädchen auf einer Bühne, die sich ihrerseits auf der (erzählten, gedachten und gesehenen) Bühne befindet, in einem ‚Spiel im Spiel‘, und behält für den jungen Mann vor der Bühne nach wie vor ihr ‚Geheimnis‘, den Reiz des Fremden:

„Da ist er zufrieden und weidet die Augen an ihren rührenden dürftigen Gliedern und genießt überschwänglich den Zauber ihres Geheimnisses unter diesen abscheulichen Menschen in dieser Spelunke und das Seltsame, Abwesende in ihren Augen.“ (D VI, 71)

Der junge Mann genießt das Unverständliche an ihrem Tanz, der ihm nur in seiner „unbegreiflichsten Unschuld“ etwas zu bedeuten scheint, und als sie nicht mehr weiter kann und wie ein Automat mit Hilfe eines „Fusel“ wieder ‚zum Laufen‘ gebracht wird und sie dann, „wie ihr Tanz am rührendsten ist“, von der Alten wieder hinter den Vorhang gezerrt wird, da geht es dem jungen Mann lediglich „zu schnell“ (D VI, 71). Schließlich hat er dafür bezahlt. Später hebt er beim Verlassen des Lokals „ein Stück dünner aber fester Rebschnur“ vom Boden auf und „steckt es dann ein, ganz mechanisch, und dann geht er auch aus der Spelunke heraus und wirft der Alten noch ein Geldstück zu“ (D VI, 72). Der junge Mann sieht in dem geheimnisvollen Mädchen zunächst die Marionette oder den Automaten, dessen berührenden aber (für ihn) verschlüsselt bleibenden Tanz man sich erkaufen kann. Als Symbol der marionettenhaften Gebundenheit des Mädchens nimmt er das Stück Schnur mit sich, das in der dritten Szene dann zum Mittler einer leibhaftigen Erscheinung wird. Um mit ihr in eine ‚echte‘, kommunikative Verbindung zu treten, will er zunächst aber „zu dem Mädchen sprechen und ihre Augen in der Nähe sehen“ (D VI, 71), im gesprochenen Wort also als konventionellem Kommunikationsmedium und in den Augen als den

sprichwörtlichen „Fenstern zur Seele“²⁰⁷ auf ihr Inneres schließen, um ihr so die Fremdheit nehmen zu können und den ‚Schlüssel‘ zu ihrem Tanz zu finden. (Letztlich erhält er von der alten Kupplerin dann lediglich den Schlüssel zur Kammer des fremden Mädchens.) Interessanterweise gilt hier also innerhalb der Fabel der Tanz keineswegs als freier Ausdruck der Seele und unmittelbar verständliche Sprache des Körpers, sondern zum einen als fiskalisch nutzbares und ausbeutbares Vermögen des Körpers, der mithin als Marionette fremder Machtansprüche missbraucht wird, und aus der Perspektive des Zuschauer-Lesers (die mehr oder weniger auch die des ‚Erzählers‘ ist) eher als reines Faszinosum, als eine Art Jahrmarkts-Attraktion, die sich nur mittels Geld in Bewegung setzt und so zum bloßen Tauschobjekt verkommt.

„Geld ist“, wie Jochen Hörisch kritisch vermerkt, „[...] von skandalöser Indifferenz bzw. ‚Kälte‘. Es ist nämlich indifferent gegenüber den Personen, den Sachen und den Zeitpunkten eines Tausch- bzw. Zahlungsakts. Und es gibt von sich aus keinerlei Auskunft über seine Herkunft, seine moralische oder amoralische Verwendung [...]. Aber es informiert funktionsangemessen über das, was eigentlich zählt.“²⁰⁸ Für den jungen Reichen in Hofmannsthals Szenario ist aber das, was zählt, nicht die möglicherweise im Körperausdruck offenbar werdende Seele des fremden Mädchens, also gewissermaßen nicht eine wie auch immer an der Oberfläche erkennbare ‚innere‘ Wahrheit,²⁰⁹ sondern ihr Tanz als das Seltsame, Geheimnisvolle und Unzugängliche, anders gesagt: das Fremde schlechthin. Der Tanz des fremden Mädchens wird emblematisch, abstrakt. Ihr Tanz bündelt gleichsam „zentrale Figuren des Fremden in unserer

²⁰⁷ Das ‚Sehen des Sehens‘ erhält hier eine besondere Bedeutung durch das (intendierte) Aufeinandertreffen zweier Blicke. Christoph Wulf spricht im Zusammenhang mit der ‚Kreuzung der Blicke‘ vom ‚Chiasma des Sehens‘, in dem zugleich der Andere als auch das Selbst zu Bewusstsein gebracht wird: „Im Angesicht eines anderen Menschen sucht man mit dem Auge das Auge des Anderen und spiegelt sich in ihm. Den Anderen sehend wird man selbst gesehen und empfindet sich als Sehenden. [...] Das Auge wird zum ‚Fenster der Seele‘, in das man hineinschaut.“ Christoph Wulf: *Auge*. In: Vom Menschen, S.446-458, Zitat S.447. Vgl. auch: Ralf Konersmann: Sehen. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1995. Bd. 9, S.121-149. Ders. (Hrsg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig 1997.

²⁰⁸ Jochen Hörisch: Artikel *Geld*. In: Vom Menschen. *Handbuch der Historischen Anthropologie*, hrsg. v. Christoph Wulf. Weinheim 1998, S.681.

²⁰⁹ Vgl. dazu die Seelenallegorie in *Amor und Psyche*: Kap.9.

Kulturgeschichte“, die als „der Wilde, [...] das Kind, [...] das Tier und der anthropoide Automat“, beispielsweise aber auch als „der Körper oder das Unbewußte“²¹⁰ in Erscheinung treten können. Der junge Mann erliegt dabei - aus sozialen Gründen, die hier aber zu ästhetischen Effekten werden - der ‚Zweitcodierung‘ der Welt durch das Geld.²¹¹ Das ist seine Sprache. So sieht er sich zugleich jener „unauflöselichen Paradoxie“ gegenüber, in der auch „jede Wissenschaft oder Theorie des Fremden steht“, nämlich „das Fremde nur in der eigenen Sprache verstehen zu können und in der Erfahrung des Fremden etwas denken zu müssen, was das Denken nicht umfassen kann.“²¹²

Der Topos des Fremden führt also zugleich immer die Paradoxie von Nähe und Distanz, von Einschluss und Ausschluss mit sich. Das Paradox erweist sich in diesem Zusammenhang mithin als einzige Möglichkeit, den Einbruch des Anderen in das eigene Denken überhaupt dingfest zu machen. So löst sich konsequenterweise auch am Schluss des Szenarios die Grenze zwischen den beiden Protagonisten nicht auf, sondern indem es stirbt, bleibt das Mädchen die Fremde, ‚Geheimnisvolle‘. Im Moment der maximalen körperlichen Nähe am Ende der vierten Szene ist zugleich die größtmögliche Fremdheit zwischen dem jungen Mann und dem fremden Mädchen erreicht. Nachdem der ‚junge Herr‘ ihre Warnung in den Wind geschlagen hat, „er müsse von ihr ablassen und von ihr fortgehen“ (D VI, 75), wird er von den ‚Gauern‘ gefesselt und ausgeraubt auf der Straße zurückgelassen. „Wie ein Wiesel [...], ganz verstohlen wie ein Tier [...] beißt [sie] die Stricke durch [...] und bringt ihn ins Leben mit Berühren und Streicheln und Aufrichten.“ In dem Moment aber, in dem sie dem jungen Mann nicht mehr als Tier, „nicht mehr wie ein Kind“ erscheinen könnte, sondern „wie eine Frau“ von ihm zu erkennen wäre, „da wird sie totenbleich und schwankt und

²¹⁰ Michael Wimmer: *Fremde*. In: Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie, hrsg. v. Christoph Wulf. Weinheim 1998, S.1067.

²¹¹ Vgl. Hörisch: *Geld*, S.684: „Alle Indizien weisen darauf hin, daß Geld nach der Sprache das Zweitmedium schlechthin ist, das fast so wenig wie dieses zur Disposition steht.“

²¹² Wimmer: *Fremde*, S.1073.

fällt ihm vor den Füßen zusammen.“ (D VI, 76)²¹³ Bevor das Mädchen ihre Fremdheit für den jungen Mann verlieren könnte und damit gewissermaßen das eine Abhängigkeitsverhältnis durch das andere ersetzt würde, stirbt sie (ohne ersichtlichen Grund), bleibt die ‚Geheimnisvolle‘ und „weiß von nichts mehr“. (D VI, 77)

Als was das Mädchen auch erscheint - als Tier, Kind, Automat –, es verkörpert geradezu emblematisch jederzeit das vereinnahmte und zugleich unvereinnahmbare, fremde Wesen. Sie tritt während der dritten Szene in einer Phantasmagorie des jungen Mannes auf, die von dem mitgebrachten Stück Schnur ausgelöst wird, und hat darin „die Arme mit einem ebensolchen Stück dünner aber starker Schnur auf den Rücken geschnürt.“ Es bleibt dabei offen, wer sie gebunden hat: die sogenannten ‚Gauer‘, die sie ausnutzen und ihren Körper ausbeuten, oder der junge Reiche selbst, der sie zur Projektionsfläche seiner sich nach bisher ungekannten Erlebnissen sehnenen Phantasie macht und sie sich auf diese Weise unterwirft. Jedenfalls besteht für den Mann durchaus die Gefahr, „die Logik der Vereinnahmung fortzuschreiben“²¹⁴, wenn er unter vollkommener Ausblendung der offensichtlichen Versklavung des Mädchens „in verworrenen Gefühlen von Angst und Entzücken sein Auge an ihr“ weidet, „bis sie wieder verschwindet“ (D VI, 73). Die Frage bleibt, wer hier von wem Besitz ergreift.

Letztlich geht es also in Hofmannsthals Szenario offenbar nicht so sehr um soziale Grenzüberschreitungen oder eine sozialrealistische Milieudarstellung²¹⁵ (dafür ist die Handlung auch viel zu krude und unglaubwürdig), vielmehr stellt das großstädtische Tableau nur theatral verwertbare Prototypen bereit, um über sie neben Gender-Fragen auch ästhetische Probleme zu verhandeln. Hofmannsthals entscheidender Trick in der Bühnenerzählung vom fremden Mädchen ist die Spiegelung des Verhältnisses von Zuschauer und Tänzerin.

²¹³ Die Behauptung von Gisela Bärbel Schmid („Das unheimliche Erlebnis“), das fremde Mädchen erscheine dem Mann als „Urbild des Weiblichen“ (S.50), wirkt angesichts dieser eindeutigen Zuschreibungen im Text doch einigermaßen haltlos.

²¹⁴ Wimmer: *Fremde*, S.1067.

²¹⁵ So die These von Schmid („Das unheimliche Erlebnis“).

Indem er innerhalb des mehr oder weniger konventionell pantomimisch-mimetischen und narrativen Bühnengeschehens wiederum eine Relation zwischen einem Betrachter und einer Tänzerin etabliert, die sich nicht in gewohnter Weise auflösen zu lassen scheint, stößt Hofmannsthal die Zuschauer, vor allem aber nachhaltig die Leser des Libretto auf den gleichermaßen emblematischen und enigmatischen, also abstrakten Charakter des Tanzes. Indem der Tanz auf der Bühne (und im Text) zwischenzeitlich aufzuhören scheint, Bedeutungen zu generieren, wird dem Zuschauer/dem Leser die Rezeption nicht allein erschwert, sondern es wird ihm vor Augen geführt, dass es sich beim Tanz zugleich um etwas Alltägliches und Bekanntes sowie um etwas Unverständliches und Unbekanntes, um das Fremde schlechthin zu handeln vermag.²¹⁶ Das ist das entscheidende Paradox dieses Textes, der den Leser/Zuschauer auf die eigene Rezeptionshaltung zurückwirft und für den zumal nach Hofmannsthal der Tanz auf der Bühne immerzu das Andere, Fremde bleiben wird. So erweist sich das Paradox hier als geeignete „Form, das Verhältnis zum Fremden als das zur Grenze des eigenen Wollens, Könnens und Wissens selbst zu denken, wodurch das Denken in eine ethische Relation zum Anderen einrückt.“²¹⁷

Das in Zusammenarbeit mit Harry Graf Kessler entstandene Ballett *Josephslegende* von 1912²¹⁸ verhandelt die Wahrnehmung des ‚Fremden‘ – wenn

²¹⁶ Begreift man darüber hinaus den Tanz als Metapher für das ‚Fremde‘, so handelte es sich ganz allgemein um eine Wahrnehmungsproblem, welches hier thematisiert wird.

²¹⁷ Wimmer: *Fremde*, S.1073.

²¹⁸ Der Anteil Hofmannsthals an der Ausarbeitung des Szenarios für Sergei Diaghilews ‚Ballets Russes‘ (und mit der Musik Richard Strauss‘) ist nicht klar zu bestimmen. Die Aussagen Hofmannsthals und Kesslers sind in dieser Hinsicht nicht eindeutig. Vgl. dazu Hofmannsthals Vorwort zum Textbuch der Uraufführung des Balletts im Pariser Théâtre National de l’Opéra (D VI, 91), wo er „das Ergreifen eines solchen Stoffes“ für sich in Anspruch nimmt, mithin „den Einfall, ihn in der Art von Cartons des Veronese zu behandeln und ihn so in ein noch freieres Gebiet der Phantasie hinüberzuspielen“. Kessler dagegen sei für die „Entwicklung der poetischen und mimischen Motive“ verantwortlich. Dieser behauptet seinerseits, die entscheidende Idee für die Wahl des Stoffes stamme von ihm. Vgl. Harry Graf Kessler: Die Entstehung der Josephslegende. Erstdruck in: Schallkiste, Berlin, Juni 1928, S.6. Wiederabgedruckt in: HB, H. 27 (1983), S.56-58. Ferner zur Entstehungsgeschichte: Willi Schuh: Hofmannsthal, Kessler und die ‚Josephslegende‘. In: HB, H. 27 (1983), S.48-55; Thiemer: Hugo von Hofmannsthals Ballettdichtungen, S.117-135. Rudolf Hirsch (Hugo von Hofmannsthal und das Ballett. Zwei unbekannte Entwürfe für das Russische Ballett und Zeugnisse zur Entstehung der ‚Josephslegende‘. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 19, 24./25. Januar 1981, S.69) weist zudem darauf hin, dass Hofmannsthal nahezu zeitgleich mit Kessler am 8. Juni 1912 einen ersten Entwurf unter dem Titel ‚Joseph in Ägypten‘ verfasste, von dem sich ein Blatt im Nachlass befindet.

auch vergleichsweise schematischer und in anderer Absicht - in einer ähnlichen Konstellation und bedient sich dabei an zentraler Stelle wiederum des selbstreflexiven Topos des ‚Sehens des Sehens‘. In Kesslers Zusammenfassung der Handlung ist vom „Glanz dieser fremden Welt“ die Rede, welcher sich Potiphars Frau angesichts des schlafenden Hirtenjungen Joseph gegenüber sieht. „Sie ahnt [...], daß sie sein Geheimnis nicht enträtseln kann.“ (D VI, 95) Die *Josephslegende* stellt in einer Folge von 14 Szenen so in gewisser Weise ein mythologisches Dispositiv²¹⁹ der ‚Erzählung‘ vom fremden Mädchen dar, indem wiederum zunächst eine Art ‚Schau-Spiel‘ mit Tanzeinlagen inszeniert wird (Szene I-IV)²²⁰: ein reicher Mann (Potiphar) und seine Gattin werden zunächst als passive Zuschauer vorgestellt, die sich allerlei Sensationen erkaufen, ohne sie noch als solche wahrnehmen zu können. Erst das Auftreten eines ‚fremden‘ Wesens, des Hirtenjungen Joseph in diesem Fall, verändert die Wahrnehmung und lässt eine tänzerische Darbietung als Attraktion erscheinen. Im Vergleich zum *Fremden Mädchen* sind die Geschlechterrollen hier jedoch vertauscht: Potiphars gleichermaßen prunksüchtige wie kulturverdrossene Frau fühlt sich von der unberührten ‚Natur‘ Josephs angezogen, so dass sie bereit ist, jeden Preis für ihn zu zahlen beziehungsweise für das, was er verkörpert: die Zugehörigkeit zu einer höheren, göttlichen Ordnung, Ursprung und Endpunkt in einem. Dafür steht auf der einen Seite das ‚eiförmige, vergoldete Gehäuse‘, das den Knaben Joseph nach

Hirsch macht dort zudem zwei weitere Skizzen zu Tanzdichtungen aus dem Jahr 1912 bekannt, die ebenfalls für das Russische Ballett geplant waren: „Orest und die Furien“ und „La mort du jeune homme voluptueux“.

²¹⁹ Der Stoff geht auf die biblische Legende des Alten Testaments zurück (1. Mose, 39) und besitzt eine lange Tradition in verschiedenen Künsten. Vgl. ‚Joseph in Ägypten‘. In: Frenzel: Stoffe der Weltliteratur, S.390-393; Martin Bocian: Lexikon der biblischen Personen mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst. Stuttgart 2004, S.264-273. Zu den von Hofmannsthal und Kessler erwähnten Darstellungen des Themas bei Veronese und Palladio (bes. D VI, 98f.) vgl. Renner: „Zauberschrift der Bilder“, S.337 u. 461.

²²⁰ In diesen Szenen werden auch noch detaillierte Angaben zu den ‚Tanzfiguren‘ gemacht. Die Beschreibung beginnt mit dem „Tanz der Frauen: ein Hochzeitstanz“ (D VI, 101), wird fortgesetzt mit dem „Tanz der Sulamith“ (D VI, 103) sowie den „türkische(n) Faustkämpfer(n)“ (D VI, 104) und endet schließlich mit dem Tanz des Joseph und dessen „Suchen und Ringen nach Gott“ (D VI, 108). Die nachfolgenden Szenen gehen in einen eher deskriptiven Stil über, der sich auf die einzelne Geste und Gebärde beschränkt und möglicherweise dem von Diaghilew geäußerten Wunsch geschuldet ist, „das Balletmäßige zugunsten der ‚rein dramatischen Gebärde‘ [Kessler ans Strauss] zurückzudrängen“. Vgl. Schuh: Hofmannsthal, Kessler und die ‚Josephslegende‘, S.50.

Hofmannsthals Skizze²²¹ zunächst zu verbergen scheint, und der Engel, der ihn am Schluss des (Kesslerschen) Szenarios nach Oben und ins Licht führt, auf der anderen Seite. Strauss gegenüber hebt Hofmannsthal die „scharfe Antithese der zwei Hauptfiguren“ hervor, „die zum Schluß in polarem Gegensatz, die eine zum lichten Himmel hinauf, die andere zum jähem Tod und zur Verdammnis führt.“²²² Schon in Szene IV wird Joseph quasi als *Figura Christi* eingeführt: „der Knabe steht in einem kurzen weißen Ziegenfell da und blickt sich verwundert, aber keineswegs erschrocken, sondern hoheitsvoll um, als ob ihn höhere Mächte schützten. Ein unsichtbarer Glorienschein umschwebt sein Haupt.“ (D VI, 107) Sobald Musik gespielt wird, fängt er „wie in mystischer Ekstase zu tanzen an.“ (D VI, 107) Sein Tanz stellt in der Folge sein „*Suchen und Ringen nach Gott*“ (D VI, 108) dar und ist vollkommen selbstbezogen, innerlich. Sein Publikum sind nicht eigentlich Potiphar, seine Frau und deren Gäste, sondern Gott. Nur ihm scheint er verpflichtet, die weltlichen Fesseln hingegen, die ihm als Sklaven umgelegt wurden, haben in dieser göttlichen Ordo keine Bedeutung. Darin liegt auch der entscheidende Unterschied zum *Fremden Mädchen* begründet. Während jene sich bis zuletzt nur momentan im Tanz von ihren ‚Fesseln‘ zu befreien vermag, existieren sie für Joseph nur im Sinne einer geistig-sittlichen Bindung an Gott. Sein Tanz wird so zum Ausdruck einer höheren Ordnung und nicht allein zur Figur des Fremden und Inkommensurablen. Dass diese göttliche Ordnung für die an weltliche Güter gebundene Frau Potiphars dennoch unverständlich ist und bleibt (was letztlich zu ihrer ‚Verdammnis‘ führt) wiederholt allerdings den Topos von der Wahrnehmung des Fremden im Tanz. Denn auch wenn Joseph nicht für sie tanzt, ist sie seine Zuschauerin und nimmt ihn als Tanzenden wahr:

„POTIPHARS WEIB geht während des Tanzes allmählich aus ihrer Starre in Anteilnahme, dann in leidenschaftliches Erstaunen und Bewundern über: eine neue Gefühlswelt offenbart sich ihr. Sie sitzt wie gebannt, atemlos, mit glühenden Augen, weit vorgestreckt da.“ (D VI, 109)

²²¹ „Ein eiförmiges Gehäuse vergoldet, wird gebracht“, heißt es dort. Vgl. Hirsch: Hofmannsthal und das Ballett, S.69.

²²² Zitiert nach Schuh: Hofmannsthal, Kessler und die ‚Josephslegende‘, S.50.

Die Macht der Musik und der Tanz der Puppen: Die grüne Flöte

Bei der *Grünen Flöte* handelt es sich um ein formal weitgehend traditionelles, narrativ strukturiertes Ballett. Es erzählt das orientalisierende Märchen von den zwei Königskindern Fay Yen und Sing Ling, die mit Hilfe der ‚Macht der Musik‘ den dämonischen Zauberer Wu und dessen Schwester, die Hexe Ho, bezwingen.²²³ Wie andere Tanzprojekte Hofmannsthals ist die Erstaufführung der *Grünen Flöte* am 26.4.1916 im Berliner Deutschen Theater unter der Leitung Max Reinhardts letztlich das Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit verschiedener Professionen und Qualifikationen. Es liegen zahlreiche Belegtexte vor, die zeigen, wie das Ballett aus je unterschiedlichen, professionellen Erwägungen in den Blick genommen wurde. 1972 teilten Rudolf Hirsch und Leonhard M. Fiedler die eindrucklichen Zeugnisse dieser Zusammenarbeit mit.²²⁴ Neben einer inhaltlichen Skizze, die nachweislich von Hofmannsthal stammt, dem Regiebuch Max Reinhardts, einem kurzen erzählenden Text, der dem Programm der Uraufführung beilag, handelt es sich um den Text des 1917 erschienenen Klavierauszugs von Einar Nilson, der für das Ballett Musik von Mozart bearbeitete.²²⁵ Später ließ Hofmannsthal sich zu einer Überarbeitung des Balletts überreden.²²⁶ So fasste er in dem 1923 erstmals in der Wiener Universal Edition veröffentlichten Textbuch

²²³ Zum Einfluss des Orients auf Hofmannsthal und dessen Asienbild vgl.: Gabriella Rovagnati: Sehnsucht und Wirklichkeit: Die Mythisierung des Fernen Ostens bei Hugo von Hofmannsthal. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 4 (1994), S.309-317. Vgl. auch: Ingrid Schuster: China und Japan in der deutschen Literatur: 1890-1925. Bern/München 1977.

²²⁴ Rudolf Hirsch: Ein Vorspiel zum Ballett „Die grüne Flöte“. In: HB, Heft 8/9 (1972), S.95-112. Leonhard M. Fiedler: Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“. Zu verschiedenen Fassungen des Librettos. In: HB, Heft 8/9 (1972), S.113-147. Neben diesen Texten präsentiert Fiedler dort noch einen kurzen erzählenden Text, der vermutlich für das Programm nachfolgender Gastspiele vorgesehen war und einen anonymen Prolog zur *Grünen Flöte*, der wahrscheinlich 1916 entstanden ist und im Nachlass Max Reinhardts gefunden wurde. Eine Autorschaft Hofmannsthals konnte für diese Texte nicht nachgewiesen werden.

²²⁵ Einar Nilson komponierte als Mitarbeiter Reinhardts auch die Musik für *Christinas Heimreise* und den *Jedermann*.

²²⁶ S. Brief an Einar Nilson vom 7.IV. 1923: „Herr Metzl erwähnte in früherem Brief, die ‚gr. Flöte‘ müsse verlängert werden. Solche Dinge sind künstlerisch sehr bedenklich, weil der Reiz des Ganzen auch durch gewisse Dimensionen bedingt ist. Muss das sein? Wenn ja, so schicken Sie mir bitte sofort den bisherigen Text; ich werde nachdenken.“ Zitiert nach Fiedler: Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.120 u. 139f.

schließlich die verschiedenen, für jeweils unterschiedliche Funktionszusammenhänge verfassten Texte zusammen und machte aus den ursprünglich drei Teilen neun Bilder.²²⁷ Dieser Text wurde von Herbert Steiner auch für seine Ausgabe der Werke Hofmannsthals ausgewählt.²²⁸ Die Problematik dieser Auswahl ist offenkundig, denn an den wenigen Daten über die Produktionsgeschichte kann abgelesen werden, wie schwierig es ist, den ‚Autor‘ eines solchen Stückes zu bestimmen. Er scheint gewissermaßen hinter oder in dem Kollektiv zu verschwinden. Wie man sehen wird, ist jedoch auch immer wieder das Bemühen Hofmannsthals zu erkennen, als Dichter kenntlich zu werden. Diesem Zwiespalt wird auch die Analyse Rechnung tragen müssen.

Neben dem Autor, dem Regisseur, dem Komponisten, der Choreographin²²⁹ und den Darstellern Ernst Matray als Zauberer Wu und Lillebil Christensen²³⁰ als Prinzessin Fay Yen war ebenso der Bühnenbildner Ernst Stern entscheidend an der Erstaufführung des Stückes beteiligt. Stern berichtet auch, wie Hofmannsthal

²²⁷ Die grüne Flöte. Ballettpantomime. Musik von W. A. Mozart. Zusammengestellt und bearbeitet von Einar Nilson, Universal-Edition (Wien, Leipzig) Nr. 6031, Copyright 1923, 8 S. Nach Fiedler: Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.141, Anm. 25.

²²⁸ Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Dramen III, hg. V. Herbert Steiner, Frankfurt a.M. 1957, S.243-250.

²²⁹ Fiedler (Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.120 u. 142) teilt Notizen und Skizzen der Choreographin Gyda Christensen – der Mutter Lillebil Christensens – mit, die im Archiv der Universal-Edition gefunden wurden. Sie verwenden die gebräuchlichen Termini des klassisch-akademischen Balletts, planen aber auch mit ‚freien‘ Bewegungsfolgen. Offensichtlich sind auch diese Vorgaben der Choreographin in das Regiebuch Reinhardts eingegangen.

²³⁰ Die Aufführungen von Balletten des Deutschen Theaters zwischen 1916 und 1917 und verschiedene Pläne wurden offenbar wesentlich durch die damals erst sechzehnjährige Lillebil Christensen angeregt. Sie hat nicht nur Prinzessin Fay Yen in der *Grünen Flöte* getanzt, sondern auch in Hofmannsthals *Schäferinnen* von 1916 sowie die Prima Ballerina im gleichnamigen Stück und gehört somit in die Reihe der außergewöhnlichen Tänzerinnen seiner Zeit, die Hofmannsthal immer wieder zur Produktion von Balletten und Pantomimen animierten. Oscar Bie schrieb über ihren Auftritt in der *Grünen Flöte*: „Der schönste Körper ist die Prinzessin Lillebil Christensen aus Christiania. Sie ist sechzehn Jahr und ein Entzücken der Sinne, in der Form mehr ein Kind Bouchers und Renoirs, als Watteaus. Sie hat die große Schule des Balletts so weit hinter sich, daß sie in drei Jahren mit der Pawlowa wird wetteifern dürfen, deren schauspielerische Begabung ihre Vorsehung ist. Sie stürzte sich nicht ins Virtuose, sondern beseelte das Elementare. Sie bevorzugte nicht aus Seele einzelne Register des Körpers, sondern bildete alle so gleichmäßig aus, daß ihre Arme den Beinen nichts nachgeben, die Finger nichts den Armen. Lust am Körper, das Wesen alles Tänzerischen, bestimmt die Disposition ihrer Schritte und ihre musikalische Genauigkeit. Lust am Körper: gern zu tanzen, jede Bewegung ein wenig zu verlängern, lächelnd die trillernden Zehenspitzen anzusehen, den eigenen Fuß zu grüßen, in die eignen Arme sich hineinzuwiegen und zu singen: seht, so schön ist das Tanzen. Hofmannsthal, wie dichtet sich in diesem Körper!“ Oscar Bie: Die grüne Flöte, in: Die Neue Rundschau 17 (1918), S.855f. Zitiert nach Fiedler: Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.116.

ihm, Reinhardt, Nilson und den Tänzern den Inhalt des Balletts vorlas, um anschließend eine gemeinsame Ausarbeitung vornehmen zu können.²³¹ Diese Produktionsweise erinnert an die Zusammenarbeit mit der Wiesenthal bei *Amor und Psyche* sowie *Das fremde Mädchen* und markiert die Ambition Hofmannsthals, den Arbeitsschwerpunkt in der Inszenierung selbst zu sehen. Dazu passt, dass *Die Grüne Flöte* zu Lebzeiten Hofmannsthals (wie die meisten seiner übrigen Szenarien auch) immer anonym erschien. Da die Inszenierung jedoch aufgrund fehlender audio-visueller Aufzeichnungen wie auch bei allen anderen Balletten und Pantomimen Hofmannsthals nicht mehr zur Grundlage der Analyse gemacht werden kann, müssen der Text von 1923 sowie das Regiebuch Reinhardts - als das umfassendste Zeugnis der Aufführungskonzeption - die entscheidenden Anhaltspunkte liefern. Daneben gilt es aber, den ursprünglichen und bislang vernachlässigten Zusammenhang mit der Molière-Bearbeitung *Die Lästigen* wiederherzustellen. Dort wird in einer Art gesellschaftlichem Panoptikum ein bürgerliches Publikum unmittelbar vor der Aufführung des Balletts vorgestellt. Auf diese Weise will sich möglicherweise auch der Dichter als eigentlicher Urheber der Stücke zu erkennen geben und profilieren, ohne dass jemals vor dem Publikum sein Name in deren Zusammenhang genannt würde.²³²

²³¹ Von der Choreographin ist seltsamerweise nicht die Rede. Ernst Stern: *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, Berlin 1955, S.118f., zitiert nach Fiedler: *Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“*, S.117. Dort auch alle Angaben zum beschriebenen Zusammenhang der verschiedenen Fassungen und Varianten sowie den Hintergründen der Zusammenarbeit Hofmannsthals mit den anderen beteiligten (Bühnen-) Künstlern: S.113-147. Fiedler nimmt an, dass es sich bei dem Text, den Hofmannsthal vorlas, eventuell um den Text des Programms handeln könnte.

²³² Vgl. Fiedler: *Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardts Bühnen*. Darmstadt 1974, S.87: „Weder der Verfasser des Ballettszenariums noch der Autor oder Bearbeiter des Lustspiels „nach Molière“ wurde genannt. Beide Aufführungen waren erfolgreich, „Die Lästigen“ wurden von Publikum und Kritik ohne Fragen als Molière akzeptiert.“ Dennoch scheint Hofmannsthal das Bedürfnis gehabt zu haben, seine Autorschaft – wenn auch zunächst im ‚kleinen Kreis‘ - publik zu machen. In einem Brief an Richard Strauss noch im selben Jahr der Uraufführung schreibt Hofmannsthal: „Übrigens ganz im Vertrauen: Reinhardt spielte die letzten 6 Wochen allabendlich einen Molière, die „Lästigen“, wovon außer dem Titel keine Zeile von Molière war, sondern jedes Wort vom ersten bis zum letzten von Ihrem ergebenen Librettisten, ohne daß die Kritik „Mau“ sagte. Bitte behalten Sie das freundschaftlich für sich, verderben Sie mir den Spaß nicht, den ich vielleicht noch wiederholen werde.“ Und 1918 schickt er Rudolf Pannwitz einige seiner Werke mit der Bemerkung: „Darunter ist: ein einactiges Lustspiel das mit dem gleichnamigen Molières nur Titel und vagste Grundidee gemein hat, eine völlige Improvisation, nach einem Gespräch mir Reinhardt über Gesellschaftscomödie (dessen Gespräche mir immer äußerst anregend sind) in vier oder fünf Tagen hingeschrieben, dann von Reinhardt unter dem Namen Molière gespielt und von der ganzen breitmäuligen Presse, mit einer einzigen Ausnahme, als solcher hingenommen.“ Zitiert nach Fiedler: *Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen*, S.87. Später wies Hofmannsthal

Man könnte das Vorspiel gewissermaßen als ästhetische und ideologische Orientierungshilfe für die Zuschauer verstehen. Sie erhalten vom Autor auf diese Weise ein zusätzliches (textuelles) Instrumentarium, das es ihnen ermöglicht, auf der einen Seite einen (un)bekanntem Autor hinter dem Schauspiel wahrzunehmen und auf der anderen Seite sich selbst zugleich als Darstellungsobjekt und als Zielgruppe der Aufführung bewusst in den Blick zu nehmen.

Hofmannsthal erprobt mit eigenen Mitteln die Möglichkeiten der *comédie-ballet* und der Gesellschaftskomödie Molièrescher Provenienz. Parallelen zwischen den „Lästigen“ und „Les Fâcheux“ bestehen dabei lediglich in Hinsicht auf die inhaltliche und dramatische Grundkonstellation und die Integration des pantomimischen Tanzes.²³³ Während die ‚Divertissements‘ bei Molière nur „eine das Schauspiel [...] verlängernde und variierende Verlagerung ins Pantomimische“²³⁴ darstellen, verschränkt Hofmannsthal Vorspiel und Ballett durch explizite und implizite Verweise der Figuren des Vorspiels auf die bevorstehende Aufführung. Fiedler weist außerdem auf eine weitere, metaphorische Verknüpfung von Schauspiel und Ballett hin: „„alle Welt“ tanzt ein Ballett.“²³⁵ Die ‚Lästigen‘ selbst führen eine Art gesellschaftliches Ballett auf: „Philinth fordert Orphise auf, mit ihm „die Courante des halben Ersterbens“ zu tanzen (105ff.); in Damons Augen tanzt die versammelte Menge „ihre Quadrille um das goldenen Kalb“ (121), „die ewige, monotone Pantomime der Stachelschweine“: [...] Orphises Seufzen „Welche Sisyphusarbeit, zu zweien in ein Ballett zu gehen!“ (113) gewinnt doppelte Bedeutung.“²³⁶ Die bei besagter Aufführung in Berlin unmittelbar im Anschluss an diese Hofmannsthalsche Variante der „Fâcheux“ gespielte „grüne Flöte“ wird mithin im Lied des Programmverkäufers im letzten Auftritt angekündigt:

wiederholt auf die Originalität des Textes hin. Dazu: Ebd., S.87 u. Anm. 64 u. 65. *Die grüne Flöte* dagegen erschien zu Hofmannsthals Lebzeiten nie unter seinem Namen.

²³³ Vgl. Fiedler: Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen, bes. S.89.

²³⁴ Ebd. S.100.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd. S.100f.

„Hier, mein Herr, für Madame! / Damit sie wohlversteht / Alles, was vor sich geht / In dem Ballett! / [...] / Damit sie begreifen kann, / Wie hübsche Mädchen / Halten am Fädchen / Männer von jeder Art, / Jung und alt, grob und zart. / Damit sie das begreift / Ohne alle Worte, / Bloß aus den hübschen / Sprüngen und Gest', / Und auch den Rest.“

Das Lied setzt in recht paradoxer Weise Rezeptions-Markierungen für Leser und Zuschauer: Einerseits soll ein Programm-Text, der wie gesehen, auch bei der Uraufführung der Stücke in Berlin dem anwesenden Publikum vorlag, als Grundlage des Verständnisses herangezogen werden, um dann das Geschehen auf der Bühne andererseits nonverbal, „Ohne alle Worte, / Bloß aus den hübschen / Sprüngen und Gest'“ begreifen zu können. Angesprochen werden damit nicht allein die Zuschauer auf der Bühne, die ‚Lästigen‘, sondern auch diejenigen, die mit dem Programm-Text in der Hand vor der Bühne beide Stücke im Zusammenhang sehen können. Sie werden durch die Spiegelung der Theatersituation mit ihrer eigenen Rolle als Zuschauer (und Leser des Programmtextes) konfrontiert, darüber hinaus aber als gesellschaftliche Rollenträger enthüllt. Der Schwerpunkt der Analyse soll im Fall dieser Untersuchung auf der Heraushebung der theatralen Grundsituation liegen.

Hofmannsthal spielt hier zudem ironisch auf die Funktion eines Librettos an und weist so zugleich auf ein zentrales Problem des Librettisten hin: Das Problem, mit dem sich auch die Analyse auseinander zusetzen hat, besteht wesentlich darin, dass man es naturgemäß mit zwei verschiedenen Medien zu tun hat, die sich dementsprechend auch auf verschiedene Weisen äußern. Das trifft ein Kernproblem aller Texte, die für die Bühne, den Tanz, die Oper und den Film geschrieben werden.²³⁷ Die kurze Deutung des Geschehens auf der Bühne, die der Programmverkäufer in seinem Lied liefert, gibt aber vor, dass der Text des Szenariums und der körpersprachliche Text der Aufführung eigentlich dasselbe sagen. Hofmannsthal deutet das Problem hier an einer zentralen Stelle des Übergangs in einer scheinbar beiläufigen Figurenrede an. Im vorliegenden Fall

²³⁷ Für Hofmannsthal bestand dieses Problem aber vor allem hinsichtlich des Balletts: „Es gibt keinen Text eines Balletts, das Ballett, das eines Textes bedürfte, wäre verfehlt.“ BW mit Richard Strauss. Hrsg. v. Willi Schuh. Zürich/Freiburg i.Br. 1978, S.205. Zum Libretto: Th. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. Würzburg 1997; Albert Gier: Das Libretto, Darmstadt 1998.

der *Grünen Flöte* scheint der Autor das Problem umgehen zu wollen, indem er der Ballettpantomime ein Textdrama voranstellt, das nicht dasselbe sagt, sondern in zahlreichen Spiegelungen eine Art Folie des späteren Bühnengeschehens entwirft. Für die Annahme, Komödie und Tanzstück als wechselseitige Kommentare zu verstehen, spricht außerdem ein weiteres von Hofmannsthal 1916 verfasstes Vorspiel für *Die grüne Flöte*, das aus dem Nachlass stammt, von den Vorbereitungen für ein Puppenspiel handelt und dessen Aufführung im Wintergarten in Berlin geplant war, jedoch nicht stattfand.²³⁸ Dieses Vorspiel, von dem später noch zu reden sein wird, extrapoliert andere Aspekte als *Die Lästigen*, in beiden Fällen aber wird mit der theatralen Rahmung durch ein ‚Vorspiel‘ zunächst die Aufführung des Tanzes zum Thema gemacht und damit auch der sich in der Bewegung artikulierende Körper selbst.

Doch nicht allein die burleske Theoretisierung des Verhältnisses von Text und Aufführung im Lied des Programmverkäufers, sondern auch die ironisierende Abkürzung des Bühnengeschehens („Wie hübsche Mädchen / Halten am Fädchen / Männer von jeder Art, / Jung und alt, grob und zart.“) lassen die Ankündigung des nachfolgenden Balletts doppelsinnig erscheinen. Sie scheint sich gleichermaßen auf die Komödie wie auf das ‚Tanzmärchen‘ zu beziehen. In *Die Lästigen* verhindern eine Zahl von ‚lästigen‘ Menschen unmittelbar vor Beginn der Aufführung der *Grünen Flöte* die Zusammenkunft eines jungen Paares. Orphise, der die Verse des Verkäufers eigentlich gelten, figuriert dabei gleichsam als eine Art ‚Puppenspielerin‘, die ihren heimlichen Geliebten Alcest wie an Schnüren durch die Episoden zu führen scheint. Gespiegelt erscheint diese Konstellation im Verhältnis zwischen Prinzessin Fay Yen und dem Prinzen Sing Ling. Aber auch zwischen der Prinzessin und dem Zauberer sowie dessen Schwester besteht ein ähnlicher Bezug. Allerdings stellen sich die jeweiligen Abhängigkeiten, anders als Fiedler behauptet,²³⁹ nicht allein parallel und

²³⁸ Vgl. dazu: Rudolf Hirsch: Ein Vorspiel zum Ballett „Die grüne Flöte“. In: Hofmannsthal-Blätter, Heft 8/9, 1972. Fiedler (Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.145-147) berichtet außerdem von einem weiteren anonymen Prolog, der aber vermutlich nicht von Hofmannsthal stamme und offensichtlich verworfen wurde.

²³⁹ Fiedler (Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.118) spricht zunächst davon, dass „die Zusammenstellung von Komödie und Ballett [...] zur ironischen Spiegelung des einen durch das andere“ wird. Vgl. dazu auch: Ders.: Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen,

monokausal, sondern ebenso sehr wechselseitig dar. Wie im Lied des Programmverkäufers angekündigt, ‚hält‘ die Prinzessin sowohl den Zauberer als auch Sing Ling (‚Männer von jeder Art/ Jung und alt, grob und zart‘) ‚am Fädchen‘, sie zieht sie in ihren Bann und erhält eine ungreifbare, imaginäre Macht über sie, die sie zumindest im Falle Wus vor allem ihrem Tanz zu verdanken scheint. Ihre eigene Abhängigkeit vom Zauberer und seiner Schwester ist dagegen eher materieller und gewaltsamer Art: Mit „goldenen Ketten“ hält man Fay Yen und die anderen Prinzen und Prinzessinnen „in Fesseln“ und die Hexe Ho verstrickt die Gefangenen während des Huldigungstanzes für ihren Bruder „in ein goldenes Netz“. Dann wird die Prinzessin von der Hexe „an einem goldenen Faden“ herbeigeführt und von jener auch vorübergehend von ihren Fesseln befreit: „Sie drückt ihre Freude darüber in einem stürmischen Tanze aus und erweckt durch ihre Jugend und Schönheit das begehrlche Interesse des Zauberers.“ Doch da dieser als „Pagode“, als eine sitzende Götterstatue mit beweglichem Kopf, in einem Schrein „ruht“ (D VI, 143), zu keiner selbsttätigen Bewegung fähig ist und deswegen von seiner Schwester zum Nicken gebracht werden muss, raubt die Hexe als eine Art anthropomorphe Spinne, die ihre Opfer mit Netz und Faden fängt,

„durch ihre Zauberkunst den Gefangenen die Kraft aus ihren Armen und Beinen, so daß sie gelähmt zu Boden sinken. Die ihren Opfern entzogene Muskelkraft überträgt sie sodann auf ihren Bruder, der dadurch zu einem vielarmigen und vielbeinigen Ungeheuer wird, seinen Sitz verläßt und sich langsam und unheimlich der entsetzten Prinzessin nähert.“ (D VI, 144)

Im Zusammenhang mit den *Lästigen* liest sich diese Darstellung eines vielarmigen und vielbeinigen Körpers geradezu als Sinnbild einer sozialen Gemeinschaft, die sich ihre Individuen ungeachtet ihres Eigenlebens einverleibt und ihre Körper als rein mechanisch-materielles Energiereservoir (oder als erotische Attraktionen) missbraucht.²⁴⁰ Angelegt ist hier aber sowohl die tendenziell eher sozialkritische

bes. S.102. Dort listet Fiedler neben anderen Parallelen auch die zwischen den beiden Paaren in den Stücken auf.

²⁴⁰ Tendenzen, die sich vor allem in der zunehmenden Ausbeutung der Arbeitskraft der Menschen in der industriellen Gesellschaft der Jahrhundertwende oder im Ersten Weltkrieg niederschlugen und die in den Tanz- und Körperkulturbewegungen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts

Perspektive, die die Gemeinschaft als inkorporierungsbedürftige Körperschaft betrachtet, die ohne ihre gewaltsamen Einverleibungsstrategien nicht überlebensfähig ist. Als auch der (tanz)kulturkritische Aspekt, der die Probleme von Freiheit versus Determiniertheit, Individuum versus Gesellschaft, Natur versus Kultur eher auf der ästhetischen Ebene des Gegensatzes von dynamischer Musikalität und stillstellender Künstlichkeit verhandelt. Der unbeweglichen, starren, gewaltsamen und materiellen Machtausübung auf der Seite des Zauberers und der Hexe steht jedenfalls das dynamische und immaterielle Prinzip der (tänzerischen) Bewegung und der Musik gegenüber, mittels derer Prinz und Prinzessin gleichsam somatische Abhängigkeiten erzeugen.

Das Flötenspiel des Prinzen, das die Prinzessin unwiderstehlich anlockt und wie ein unsichtbarer Faden sie und den Prinzen aneinander bindet, entspricht der immateriellen Wirkung des Tanzes Fay Yens auf den Zauberer. Es handelt sich dabei jedoch keineswegs genuin um die Macht des Prinzen, die allein Fay Yen anzieht, sondern um die „Macht der Musik“²⁴¹ (D VI, 53), wie es im Szenarium heißt: ihre „Zaubermacht“ weckt „Freude in der ganzen Natur“ (D VI, 147). Sie wirkt als eigentlich treibende Kraft und scheint beinahe unabhängig vom Spielenden zu existieren. Ihr - der vitalisierenden Musik - wird entsprechend das Element des Wassers als konventionelles Bewegungsmotiv zugeordnet²⁴²: Im vierten Bild „verwandelt sich“ die Gegend „in eine liebliche Landschaft, durch die die Flußgöttin einen schimmernden Fluß schickt“. Der Prinz und die geflohene Prinzessin begegnen sich an dem Fluss, der sie zugleich voneinander trennt.

„Da erblicken sich beide, und die Liebe erwacht in ihnen. Sie beugen sich über den trennenden Fluß, allein er ist zu breit, um eine Berührung ihrer Hände zu gestatten. Sie suchen einen Übergang. Umsonst! Mit

entsprechende Gegenbewegungen fanden, die sich jedoch ihrerseits gerne dem Mythos vom Gemeinschaftskörper hingaben, in dem der einzelne Körper aufgeht. Vgl. dazu: Baxmann: Mythos: Gemeinschaft.

²⁴¹ Thiemer (Hugo von Hofmannsthals Ballettdichtungen, S.136-145) weist auf die Beziehung zu Beethovens Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* hin, das den Untertitel „Die Macht der Musik und des Tanzes“ trägt. Außerdem nennt Thiemer weitere Referenzen wie Mozarts *Zauberflöte* und Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen*.

²⁴² Vgl. dazu auch den metaphorischen Zusammenhang von Wasser, Musik und verfließender Zeit im *Triumph der Zeit*: Kap.6.

seinem Flötenspiel sucht der Prinz sodann die Unerreichbare zu trösten, worauf beide einen leidenschaftlichen Tanz beginnen.“

Ihre einzige Verbindung besteht im Tanz und in der Musik und so kann die Hexe „mit einer Schlinge“ Fay Yen wieder einfangen und „gewaltsam“ (D VI, 147) wegführen, sobald der Prinz die Flöte erneut zur Seite legt, um über den Fluss hinweg einen körperlichen Kontakt zur Prinzessin herzustellen. In Unkenntnis der Macht seines Spiels wirft der Prinz resigniert die Flöte in den Fluss und will sich sogleich hinterher stürzen, um seinem sinnlos gewordenen Leben ein Ende zu setzen. Doch die Flussgöttin „zeigt ihm in ihrem Spiegel sein schmerzverzerrtes Gesicht“ und leitet damit offensichtlich einen Akt der Selbsterkenntnis ein.²⁴³ Sie gibt ihm die Flöte zurück und damit die Macht der Musik. „Schließlich hebt sie ein Schiff aus den Wellen, auf welchem der Prinz in die Ferne segelt.“ Das Schiff figuriert in Analogie zur Flöte gleichsam als eine Art Instrument, das den Prinz auf dem der Musik korrelierenden Element des Wassers²⁴⁴ in Bewegung versetzt. Flöte und Schiff dienen hier als Mittel der Übertragung und sind in dem Sinne qualifizierte Medienmetaphern. Dazu kommt aber, dass sie interferieren und auf diese Weise den Zusammenhang von Musik und Bewegung herausstellen. Das vierte Bild des Balletts scheint daher gleichermaßen emblematisch wie selbstreferentiell, wenn nicht vom Tanzen selbst, so doch wenigstens von der Korrelation von Musik und Bewegung, der engen Verknüpfung von akustischer Äußerung und kinetischen Inhalten zu handeln. Das Bewegte und das Bewegende treten hierbei aber gleichermaßen nur symbolisch in Erscheinung – als Schiff und als Wasser. Werden Tanz und Musik auch als einander entsprechende, beziehungsweise zusammengehörende und zugleich transgrediente Bewegungsmodelle figuriert, so unterscheiden sie sich doch deutlich in ihrer Wirkung auf die intratextuellen Rezipienten. Denn die Musik scheint im Gegensatz zum Tanz klar zu differenzieren zwischen Gut und Böse, Natur und

²⁴³ Zum Motiv des Spiegels bei Hofmannsthal vgl.: Thomasberger: Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik, Kap. XI (Spiegelung im Gedicht), bes. S.256, Anm. 2. Außerdem: Günther Erken: Hofmannsthals dramatischer Stil, Tübingen 1967, passim.

²⁴⁴ „Einige mittelalterliche Schreiber glaubten, das Wort „Muse“ bzw. „Musik“ leite sich aus dem ägyptischen Wort *moys* (Wasser) ab, von wo aus Verbindungen zum Lobsänger Moyses (Moses, Exodus 15,1) hergestellt wurden.“ Aus: Max Peter Baumann: *Musik*. In: Wulf: Vom Menschen, S.947-984. Zitat auf S.979.

dekadenter, prunksüchtiger Kultur: Während sie in den einen – den gefangenen Prinzen und Prinzessinnen – „sehnsüchtige Hoffnung erweckt“, jagt sie dem Zauberer, seiner Schwester und seiner Dienerschaft „zitternde Furcht“ ein (D VI, 145). Und zum Schluss,

„nach glücklich überstandenen Leiden schlingen alle einen freudigen Reigen und preisen die Macht der Musik, welche das Edle und Gute im Kampfe gegen alle bösen Widrigkeiten zum Siege geführt hat.“ (D VI, 153)

Der Tanz Fay Yens im ersten Bild hingegen, der im Unterschied zu den reglementierten Ensembledänzen der übrigen Gefangenen ein „stürmischer“ und die vermeintliche Freiheit feiernder Tanz ist,²⁴⁵ „erweckt [...] das begehrl. Interesse des Zauberers“ (D VI, 143). Ihr (freier) Tanz wird (erneut) sexuell konnotiert und ist deshalb viel eher Ausdruck ihrer Gefangenschaft als ihrer Freiheit. Nach Reinhardts Regiebuch wird sie von der Hexe an einem goldenen Faden gehalten, während sie tanzt.²⁴⁶ Ähnlich wie das ‚fremde Mädchen‘ vermag sie ihre materielle Abhängigkeit in der temporären Weltvergessenheit des Tanzes nur für diesen einen Augenblick aufzuheben. Doch tänzerischer Ausdruck des ‚freien‘ Selbst und dessen Wirkung auf den Zauberer als Rezipienten, der allerdings nicht eigentlich Adressat ist, differieren in einer Weise, die den Tanz als unbewusste und zugleich machtlose Expression erscheinen lässt. Der ‚goldene Faden‘ bindet die Bewegungen des nach Freiheit strebenden Körpers und hält ihn am Boden. Wie auch immer man dies deuten möchte, ob als Gegenbewegung des Individuums gegen die Inkorporierung in ein gesellschaftliches Gemeinwesen (im Zusammenhang mit den ‚Lästigen‘) oder schlicht als Darstellung des Kampfes der widerstrebenden Kräfte von ‚natürlicher‘ Körperbewegung und stillstellender Künstlichkeit, der Tanz ‚macht‘ hier jedenfalls nicht ‚beglückend frei‘ wie Hofmannsthal an anderer Stelle sagt²⁴⁷. Im Gegenteil: Er bringt die Unfreiheit des Individuums so allererst zu Bewusstsein. Nachdem der Zauberer mit den

²⁴⁵ Die Choreographin schreibt in ihren Notizen: „Solo/ 10. Solo muß individuell von Tänzerin oder Balletmeister gemacht werden.“ S. Fiedler: Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.142.

²⁴⁶ Fiedler: Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.123.

²⁴⁷ Vgl. die Aufzeichnung aus dem Nachlass vom 25. VIII. [1911] in: RA III, S.508.

gefangenen Prinzen und Prinzessinnen alles wirklich Lebendige in vergoldeter Künstlichkeit stillgestellt und sie „in goldene Bäume verwandelt“ hat, „die einen regungslosen Zauberwald bilden“, kämpft Fay Yen in einem verzweifelten Tanz noch gegen ihre Fesseln. In einen goldenen Schmetterling verwandelt, vermag sie sich jedoch nicht zu befreien, sondern verstrickt sich im Gegenteil immer mehr in ihre Fesseln, bis sie sich schließlich resigniert ihrem Schicksal fügt:

„Sie [Fay Yen] ist wie ein goldener Falter gekleidet und mit einer langen dünnen Kette an den Fels gekettet. Sie richtet sich bei den Tönen der Flöte auf, breitet ihre Arme, ihre Flügel aus und flattert sehnsüchtig umher, möchte sich hochschwingen, wird durch die Kette festgehalten und sinkt traurig zu Boden. Immer wieder schwingt sie sich empor und flattert lebhaft nach allen Seiten. Sie zittert leidenschaftlich mit den Flügeln, hebt sich auf die Fußspitzen, sinkt kraftlos nieder, wie ein sterbender Schmetterling. Noch einmal erhebt sie sich, dreht sich verzweifelt in einem rasenden Wirbel, verstrickt sich dabei immer mehr in ihre Kette.“

Ganz anders die Musik. Erst sie vermag die Befreiung herbeizuführen. Sie erscheint als universelles Kommunikationsmittel quasi göttlichen Ursprungs, dessen Botschaft unmittelbar und unmissverständlich den einen Hoffnung bringt und den anderen ihr Verderben ankündigt, mithin aber auch mit der Natur Zwiesprache hält. Das Spiel der Flöte vertritt hier das kulturgeschichtlich nahezu dauerhaft präsente Konzept einer Musik „jenseits der üblichen Wahrnehmungsformen. Der Mensch kommuniziert über das Vehikel der Musik mit diesseitigen und jenseitigen Wirklichkeiten, mit transzendenten Wesen, mit Ahnen, Tieren, Pflanzen und mit der belebten Natur.“²⁴⁸

Der wie schon im *Fremden Mädchen* und in *Amor und Psyche* erneut weltlich gebundene Leib der weiblichen Hauptfigur erscheint dann als symbolische Vereinigungsfigur von Körper und Seele in Gestalt des Schmetterlings. Soll die Tänzerin nicht wie im Fall des *Fremden Mädchens* am Ende sterben, so muss die solchermaßen verkörperte Seele beziehungsweise der ‚durchseelte‘ Körper schließlich abermals wie Psyche von Amor durch ein gleichsam numinoses

²⁴⁸ Baumann: *Musik*. S.975.

Wirken erlöst werden. Die Musik, die Fay Yen wieder belebt, ist nicht von dieser Welt. In Reinhardts Regiebuch wird der Vorgang detailliert geschildert:

„Das Flötensolo findet ein leises Echo (wie im ersten Bild), abermals spielt er, und leise zwitschernde Singstimmen antworten ihm. [...] Durch die Bäume geht ein Zittern. Sie neigen sich wie vom Wind bewegt zu dem Prinzen. [...] Die Bäume bewegen sich lebhafter, werfen endlich ihre Kronen ab und die erlösten Prinzen und Prinzessinnen eilen jubelnd zu dem Prinzen und tanzen einen seligen Reigen um ihn. Er steht erst verwirrt und wie betäubt von den Wundern, die seine Flöte hervorzaubert, dann stürzt er zu den glücklichen Prinzessinnen und sucht seine Geliebte unter ihnen. Sie weisen nach rückwärts, wo die Gesuchte, wie leblos, auf dem Felsen kauert. Er wendet sich, starrt, zittert, will zu ihr hinstürzen, seine Füße versagen ihm den Dienst, er setzt die Flöte an, um sie zu rufen, lässt sie aber sinken, unfähig zu spielen. Da wird die Melodie von unsichtbaren Instrumenten gespielt und von überirdischen Stimmen jubelnd aufgenommen. Strahlen und feierlich breitet sich das Hauptmotiv aus und erweckt die Prinzessin aus ihrem Todesschlaf. Die Kette ist gesprungen, der Bann ist gelöst [...].“²⁴⁹

Neben der offensichtlichen Akzentuierung des Funktionszusammenhangs von Musik und Tanz werden also entscheidende Differenzierungen zwischen der je unterschiedlichen Hervorbringung und Wirkung beider Vermittlungsweisen erkennbar. *Die grüne Flöte* entwirft demnach ein völlig anderes Bild vom Tanzen als es bisweilen in den Aufsätzen und vereinzelt Bemerkungen Hofmannsthal's zur Sprache kommt. Die Bewegung des Körpers erscheint in diesem Ballett determiniert, vielfach bestimmt von den Bedingungen des Leibes, der Seele und den Inkorporierungszwängen der menschlichen Gemeinschaft. Nicht der abstrakte, bühnentechnische Code des klassischen Balletts zwingt hier den tanzenden Körper, sich disziplinieren, zurichten und instrumentalisieren zu lassen im Dienst eines körperfremden Ausdrucks, der ihm rein äußerlich anhaftet, sondern der tanzende Körper selbst setzt sich Grenzen und mithin die zivilisierte indes inhumane Körperschaft des menschlichen Gemeinwesens. Die Musik als Motiv und Idee hingegen vereinigt in diesem Ballett mehrere ihrer grundsätzlichen kulturgeschichtlichen „Funktionsprinzipien“, die sie so zu jenem machtvollen und befreienden Medium werden lassen: „ein ontologisch-

²⁴⁹ Fiedler: Hofmannsthal's Ballettpantomime „Die grüne Flöte“, S.132.

energetisches Prinzip (*energeia*) der Musik, das besagt, Töne und Klänge seien aus dem Übernatürlichen und Göttlichen hervorgegangen; [...] ein rhetorisch-expressives Prinzip, das die enge Verwandtschaft von Sprache, Musik, Tanz und Ausdruck betont, und ein naturphilosophisch-symbolisches Prinzip, das Musik als ‚objektivierten Geist‘ und symbolisch-ästhetisches ‚Kunstwerk‘ (*ergon*) einer kulturspezifischen Kommunikations-, Interaktions- und Integrationsform begreift.“²⁵⁰

In dem Ballett *Die grüne Flöte* sind im Zusammenhang mit der vorangestellten Gesellschaftskomödie demnach vor allem zwei Fluchtpunkte angelegt, die miteinander korrespondieren:

- Zum einen geht es um die kritische Darstellung eines zahllose Zwänge hervorbringenden und reproduzierenden Gemeinwesens, einer gesellschaftlichen ‚Körperschaft‘ gewissermaßen,
- zum anderen aber um eine kritische Revision des Verhältnisses von Tanz und Musik, beziehungsweise von auditiven und kinetischen Inhalten.

Im Hinblick auf das eingangs schon erwähnte, nicht realisierte und zu Lebzeiten Hofmannsthal unveröffentlichte Vorspiel, das ebenfalls aus dem Jahr 1916 stammt, ergibt sich aber ein zusätzlicher Gesichtspunkt, welcher den medienreflektierenden Horizont des Balletts noch erweitert.

Das Vorspiel gibt die Szenerie eines Puppentheaters, dessen Direktor Niklas ein „chinesisches Ballett“ aufführen will. Er nennt dessen Titel „Die grüne Flöte“ und stellt in der Folge die ‚Darsteller‘ vor: „Ein Zauberer mit sechs Armen und sechs Beinen, eine Prinzessin, ein Prinz, der auf der Flöte spielt, eine Flußnymphe – natürlich chinesisch – ein Fluß aus fließendem Wasser.“ (D VI, 158) Auch dass die Musik von Mozart sein wird, kündigt er an. Die Anspielungen und Bezugnahmen auf *Die grüne Flöte* sind hier also wesentlich expliziter als bei den *Lästigen* und auch die theatrale Situierung rückt weiter in den Vordergrund, während der gesellschaftskritische Aspekt weitgehend getilgt wird. Nun ist jedoch nicht mehr von einem Ballett die Rede, sondern von einem Puppentheater. Das

²⁵⁰ Baumann: *Musik*, S.977f.

gilt es zu beachten. Die Puppen werden mit Hilfe unterschiedlicher Walzen in Gang gesetzt, die ihnen zwischen den Schulterblättern eingesetzt werden und die je nach Kerbung der Walze verschiedene Gefühlslagen produzieren. Zu jedem Affektbestand einer Puppe gehören wiederum bestimmte Bewegungsfolgen, welche die Puppen auch untereinander agieren lassen. Die Puppen sind demnach eigentlich Automaten, deren Funktionsweise nicht nur dem jungen Mann, der sich Niklas als Assistent anbietet, schleierhaft bleibt. Nachdem er der ‚Casperl‘-Puppe die Walze eingesetzt hat, äußert er seine Verwunderung:

„DER JUNGE MANN *tritt erstaunt zurück* Sie werden mir nicht sagen, daß diese Walze aus Metall mit winzigen Einkerbungen es ist, die Ihren Figuren das täuschende Ansehen des Lebens einhaucht?“ (D VI, 163)

Das Vorspiel behandelt eben jene Fragen: Was ist es, das die Figuren lebendig wirken lässt? Ist es eine Täuschung? Und, wenn ja, wodurch wird sie hervorgerufen? Durch die Mechanik des Automaten oder das bloße Ansehen? Oder durch beides? Die Fragen stellen sich in dieser Form allerdings nur für die Darsteller auf der Bühne. Die Zuschauer haben einen Reflexionsvorsprung. Ihnen ist bewusst, dass die Puppen auf der Bühne von Menschen aus Fleisch und Blut *gespielt* werden.²⁵¹ Ebenso wie sie wissen, dass die anschließende Ballettpantomime nicht von Puppen getanzt wird.

Zwischen dem jungen Mann und Niklas entwickelt sich indessen ein etwas undifferenzierter Streit über Vor- und Nachteile der Sprachlosigkeit der Figuren:

DER JUNGE MANN [...] Die Figuren sind erstklassig. Mein Kompliment! Es fehlt ihnen nichts als die Sprache.
NIKLAS Was fehlt ihnen?
DER JUNGE MANN Zur Vollkommenheit nichts als die Sprache.
[...]
NIKLAS *weiß vor Wut* Sprache? Ich verstehe, Sprache! Ihnen fehlt an meinen Figuren die Sprache.
Diese
auf den Mund zeigend

²⁵¹ In einer ironischen Brechung wird dieses Wissen bewusst hervorgehoben. Bevor ‚Casperl‘ die erste Walze eingesetzt wird, gibt sie ein Lebenszeichen von sich: „DER JUNGE MANN *beugt sich über die Puppe. Die Puppe stöhnt leise. Der junge Mann tritt zurück*“ (D VI, 162)

Diese Bestialität da, die fehlt ihnen? Das was da herauskommt, das ist in meinen Augen das Letzte auf der Welt.

[...]

DER JUNGE MANN Sie werden mir zugestehen, dass die menschliche Natur in der Sprache ihre Vollkommenheit findet.

NIKLAS Die menschliche Natur? Ein Dreck ist die menschliche Natur.

Man entdeckt in Niklas übersteigerte Stellungnahme gegen die „Bestialität“ der menschlichen Rede durchaus Anklänge an die Überlegungen Hofmannsthal's über die Unzulänglichkeit der Sprache.²⁵² Doch die Position Niklas' ist viel zu überspitzt und von Ironie überlagert, als sie bedenkenlos für eine indirekte Äußerung Hofmannsthal'scher Überzeugungen nehmen zu können. Ganz abgesehen von Niklas' offensichtlicher Schwerhörigkeit, die eine äußerst plausible psychophysische Erklärung für seine geradezu aggressiv vertretene Ablehnung der Sprache bieten würde und die anscheinend auch die Schwester betrifft (sowie den Hund²⁵³): „SCHWESTER Du bist taub. Du bist stocktaub. Deswegen schreist du soviel. Meinst Du, ich sehe nicht an Deinem Mund, daß Du schreist?“ (D VI, 157) Doch nicht nur hat der Direktor offenbar einen körperlichen Defekt, der ihn von den Menschen entfernt und die menschliche Rede verabscheuen lässt, auch der junge Mann entpuppt sich angesichts seiner anthropologischen Grundsatzrede über die Sprache doch eigentlich als Schwätzer und Lügner. Er stellt sich zunächst eloquent als ‚Mann von Welt‘ vor und wird dann von Niklas als ‚Gauener‘ entlarvt:

„NIKLAS Sie waren Lehrling bei einem Hutmacher, wurden wegen Hausdieberei an die Luft gesetzt. Dann waren Sie Austräger in einer Maskenleihanstalt. Dann bei einer Leichenbestattung, dann Agent für Taschenuhren in liederlichen Häusern.

[...]

NIKLAS Dazwischen wollten sie Komödiant werden, waren aber zu feig, sich auf die Bühne zu stellen, wurden Bedienter in einem adeligen Haus, haben das Küchenmädchen wissentlich falsch des Diebstahls beschuldigt, um sich beim Kammerdiener einzuschmeicheln, der Sie

²⁵² Gregor Gumpert (Die Rede vom Tanz, S.60) denkt, dass dies der entscheidende Konnex ist: „Niklas' vernichtendes Urteil über die menschliche Rede [...] ist vor dem Hintergrund jener Sprachkritik zu sehen, die Hofmannsthal oft formuliert.“

²⁵³ „SCHWESTER: zum Hund Schreien und zanken. Wir zanken nicht miteinander, gelt Ami? Du siehst mir auf den Mund und weißt schon meine Gedanken.“ (D VI, 157).

durchschaute und hinauswarf. Sie sind diebisch, lügnerisch, angeberisch, ein Spion, und haben kein Glück.“ (D VI, 161)

Dennoch stellt Niklas den jungen Mann schließlich an, gerade weil er ein Lügner ist. Denn Täuschung ist auch sein Geschäft (Er lässt sich schließlich selbst von seinen eigenen Figuren täuschen). Der sarkastische Ton des Vorspiels, seine Übertreibungen und Zuspitzungen, machen die Auseinandersetzung zu einer Posse,²⁵⁴ einem Vexierbild. Man entdeckt als Leser (als Zuschauer) zwar beide Muster, den naiven Glauben an die Vervollkommnung des Menschen durch die Sprache und die strikte Ablehnung derselben als bestialisch und demnach unmenschlich, wird aber nie wirklich als Sympathisant eines der beiden Extreme adressiert. Das Exzentrische der Positionen schließt den Zuschauer von einer letztgültigen Parteinahme aus. Er stellt sich andere Fragen als die Figuren. Sein Lachen über den Lügner als Anwalt der Wahrhaftigkeit der Sprache und den Schwerhörigen als ihren Verächter desavouiert zwar nicht deren Überzeugungen, stellt aber zumindest deren Glaubwürdigkeit als Wortführer in Frage. Das innere und das äußere Kommunikationssystem des Stückes werden hier also miteinander verzahnt, so dass sich der Zuschauer letztlich über seine Rolle als (aktiver) Betrachter des Schauspiels im Klaren werden muss.

Was bleibt, ist aber noch eine weitere Erkenntnis: Eine entschiedene Ablehnung der Sprache muss in ästhetischer Hinsicht konsequenterweise zum Puppentheater, zu den Automaten führen. Nur sie gewährleisten reflexionsloses, ‚naturloses‘ Repräsentationsvermögen. Vollkommene Sprachlosigkeit im Tanz oder der Pantomime bedeutet im Verständnis der beiden Disputanten nämlich die Abwesenheit von Natur und ist deshalb nur im Puppentheater zu haben. Doch wovor auch die Abwesenheit von Natur und Sprache nicht schützt, das ist die notwendige Täuschung. Die Figuren haben keinen ‚Kern‘, keine ‚wahre Natur‘, wie der junge Mann meint. Sie tun bloß so als ob. Sie wechseln mit den Walzen auch ihre Gefühlsbestände. Sie stellen dar und bedeuten. Das hat Konsequenzen für die Rezeption des nachfolgenden Balletts: Die Tänzer(innen) werden als

²⁵⁴ Hirsch (Ein Vorspiel zum Ballett „Die grüne Flöte“, S.108) nennt mögliche stilistische Vorbilder: „Wiener Volksdramatik, Poccis Stegreifscherze, niederösterreichische Puppenspiele, Nestroy’scher Wortwitz, Anklänge an das Vorspiel auf dem Theater im ‚Faust‘“.

Darsteller, als Bedeutungsträger und Repräsentanten von Gefühlen vorgestellt. Ihre Körper sind codiert und ihr Tanz ist nicht Ausdruck einer inneren Bewegung, sondern reine Zeichenproduktion. Darin sind sie den Puppen beziehungsweise Automaten des Niklasschen Theaters gleich. Die Zuschauer sind aufgefordert zu erkennen, dass das Schauspiel letztlich in ihren Köpfen stattfindet.

Kapitel 9: Zwischen Leib und Seele: *Amor und Psyche*

Der Stoff dieser Tanz-Pantomime Hofmannsthals stammt aus den *Metamorphosen* des spätantiken Dichters Apuleius²⁵⁵ und bildet innerhalb jenes epischen Rahmens eine intradiegetische, parabolische Erzählung. Es handelt sich um die kulturgeschichtlich diachron wie synchron in zahlreichen Varianten kursierende Geschichte der Liebe zwischen einer Menschentochter und einem Gott: Aphrodite (Venus) beauftragt aus Neid auf die Schönheit der Königstochter Psyche ihren Sohn Eros (Amor) damit, ihre Konkurrentin zu bestrafen. Eros verliebt sich jedoch selbst in Psyche und lässt sie von Zephir mittels einer List in einen prächtigen Palast entführen. Dort teilt er von nun an Nacht für Nacht das Lager mit Psyche, verbietet ihr aber, ihn anzusehen. Als deren Schwestern sie in dem Palast besuchen, verleiten sie Psyche dazu, ihren schlafenden Bettgenossen heimlich beim Schein der Lampe zu betrachten. Doch Eros erwacht durch einen Tropfen heißen Lampenöls und entflieht. Psyche stellt sich fortan reuig in Aphrodites Dienst, die ihr drei kaum zu bewältigende Prüfungen auferlegt. Bei ihrer letzten Prüfung, dem Gang in die Unterwelt, kommt ihr schließlich Eros im letzten Augenblick zu Hilfe. Mit Jupiters Gunst wird Psyche in den Kreis der Götter aufgenommen und die Liebenden sind letztlich vereint.²⁵⁶

Hofmannsthals Fassung beschränkt sich auf drei Schlüsselszenen dieser Geschichte: Die Enttarnung Amors durch Psyche, Psyche in der Unterwelt und

²⁵⁵ Der Stoff des ‚Märchens‘ ist jedoch offensichtlich keine Erfindung des Apuleius. Abgesehen von zahlreichen bildlichen Darstellungen, die noch vor dem 2. Jahrhundert entstanden, sind mittlerweile viele volkstümliche Erzählungen mit ähnlichen Inhalten bekannt geworden. Apuleius liefert jedoch die populärste und im westlichen Kulturkreis einflussreichste Bearbeitung des Themas. Vgl. dazu: Gerhard Binder u. Reinhold Merkelbach (Hrsg.): *Amor und Psyche*. Darmstadt 1968. Einen Überblick über die verschiedenen Darstellungstraditionen bietet: Eric M. Moormann/ Wilfried Uitterhoeve: *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*. Stuttgart 1995, S.262-267 u. 590-595. Siehe außerdem zur Amor- und Psyche-Ikonographie: Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. 2.Aufl. New York 1962, L. Vertova: *The Tale of Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42, S.104-121.

²⁵⁶ Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Suttgart 1992 (8.Aufl.), S.41-44.

schließlich die Erlösung Psyches durch Amor und ihren gemeinsamen Eintritt in die Welt der Götter. „Alles was an mir war, geben zu können, lag in der Zusammendrängung des Stoffes auf das Wesentliche, in diese drei Situationen. Das Wesentliche ist immer auch zugleich das einfach-Symbolische, welches keiner Auflösung, keiner Deutung bedarf“,²⁵⁷ schreibt Hofmannsthal in einem Brief vom 5. Juli 1910 an Grete Wiesenthal. Die Aussage des Autors macht deutlich, dass das Narrative hinter dem Situativen zurücktreten soll, im Szenarium wie auch in dessen Realisierung auf der Bühne. Außerdem trifft Hofmannsthal offensichtlich nicht nur sehr bewusst die Wahl des Stoffes, sondern legt zudem in seinem Text quasi autopoetisch eine bestimmte Rezeptionshaltung an, da er sich nicht darauf beschränkt, schlichte Beschreibungen der Tanz-Figuren zu geben oder den Handlungsrahmen für Zuschauer und Leser bereitzustellen, sondern eine Perspektive vorgibt, die seine Variante des Stoffes als selbstreflexives Tanzpoem und als eine Art lyrisches Tanz-Drama oder „getanztes Gedicht“ (SW I, 19) ausweist. Hofmannsthal behauptet zwar von seinem Szenarium: „Ich möchte manches sagen, beschränke mich auf das Andeutende.“²⁵⁸ Im ‚Andeutenden‘ verbergen sich jedoch auch die entscheidenden Hinweise auf Hofmannsthals Deutung des Stoffes und auf seine Absicht, einen bestimmten Zusammenhang von Körper und Sprache zu denken und zu gestalten. Text und Tanz/Pantomime gehören hier nicht nur der engen Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und der Tänzerin wegen in einem anderen Sinn zusammen, als es zum Beispiel bei dem *Triumph der Zeit* oder dem *Schüler* der Fall war. Beide Medien für sich genommen, wären wohl nicht in dem Maße geeignet gewesen, die Fokussierung des Stoffes durch den Autor deutlich zu machen. Es machte deshalb doppelt Sinn, die Uraufführung der Tanz-Pantomime durch Grete Wiesenthal am 15. September 1911 in Berlin mit einem Programmheft zu begleiten, das dem aufmerksamen Leser nicht allein den Stoff in Erinnerung zu bringen vermochte, sondern zugleich den kulturgeschichtlichen Ertrag dieser speziellen Verknüpfung von Schrift und

²⁵⁷ Brief zitiert nach: Leonhard M. Fiedler u. Martin Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg/Wien 1985, S.96.

²⁵⁸ Brief an Grete Wiesenthal zitiert nach: Fiedler/Lang: Wiesenthal, S.96.

Körper kenntlich machen konnte.²⁵⁹ Der Tanz benötigt hier den Text, wie der Text den Tanz erfordert. Allerdings nicht in einem konventionellen Verhältnis von Vorlage und Realisierung (Aufführung). Der Text ist hier viel eher Zu-Schrift (im Sinne von Zuschreibung oder auch Auslegung) als Vor-Schrift. Zunächst jedoch war der Stoff von *Amor und Psyche* für Hofmannsthal offenbar der eigentliche Anlass, sich mit den Eigenarten der ‚Kunstform‘ Pantomime und ihrem Verhältnis zu den anderen Künsten in besonderer Weise auseinander zusetzen.²⁶⁰

Zahlreiche Zeugnisse geben Aufschluss darüber, wie sich Hofmannsthal gedanklich den formalen Aspekten und ästhetischen Gesetzmäßigkeiten des pantomimischen Tanzes näherte. In dem schon erwähnten Brief an Grete Wiesenthal formuliert er beispielsweise:

„Indem ich mir die Kunstform ‚Pantomime‘ ausgehend von Reinhardts ‚vermischter‘ Form klar zu machen suchte, ist mir auch klar geworden, welche großen reichen Möglichkeiten hier für Sie da sind, das natürliche zweite Stadium Ihrer Entwicklung, eigentlich grenzenlose Möglichkeiten, Ihr Inneres zu entfalten, aus dem Inneren schöpfend ein Äußeres, unendlich Vielfältiges zu entwickeln.“²⁶¹

Schon am 18. Juni desselben Jahres schrieb Hofmannsthal der Tänzerin in diesem Sinne:

„Je mehr ich mir den Begriff pantomimischen Tanzes zu reinigen strebe, desto mehr Elemente einer solchen Vorstellungskette scheinen mir auszuscheiden, - der Reinhardt’schen ungereinigten Pantomime anzugehören. Mir ist noch nicht alles so klar zur Verfügung, dass ich ein Schema aufstellen könnte, aber intuitiv glaube ich nun wohl in mir

²⁵⁹ Die kulturgeschichtliche Dimension der Stoff- und Szenenauswahl deutet Hofmannsthal selbst in einem Brief an Grete Wiesenthal vom 18. Juni 1910 an: „Der ‚Amor und Psyche‘-Stoff scheint mir drei ganz reine tänzerische Hauptsituationen herzugeben. Es werden wohl dieselben sein, die auch antike Tänzer oder Tänzerinnen gewählt haben werden, wenn sie diesen Mythos darstellen, denn in ihnen resumiert sich der eigentliche Gehalt des schönen Märchens.“ In: Neue Rundschau 1948, S.215-217.

²⁶⁰ Interessant könnte in diesem Zusammenhang auch ein Vergleich mit den zahlreichen früheren Bearbeitungen dieses Stoffes in Ballett(-pantomimen)texten sein, der im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden kann.

²⁶¹ Brief an Grete Wiesenthal zitiert nach: Fiedler/Lang: Wiesenthal, S.96.

zu tragen, was Pantomime ist. Gerade an diesem Stoff war ich recht gezwungen, es mir klar zu machen.²⁶²

Inwiefern sich Hofmannsthals Verständnis der Pantomime von Reinhardts ‚vermischter‘ Form unterscheidet, erläutert eine weitere Passage aus dem Brief an die Wiesenthal:

„Es handelt sich um eine Folge *reiner* Stellungen und Geberden. Die Geberden, die das Schauspielerische begleiten, sind alle unrein, weil vermischt; sie gehen ineinander über; auch ihrer Natur nach sind sie unrein, zum geringen Teil wahrhaft ausgebildete mimische Geberde, zum großen Teil bloße conventionelle Zeichen, wie die Buchstaben, die ja aus wahrhaften Bildern, den Hieroglyphen, entstanden sind. [...] Eine reine Geberde in ihrem An- und Abschwellen, ihrem inneren Rhythmus ist ja so reich, daß aus ihrer wenigen sich eine ganze Ceremonie, ein ganzer „Act“ zusammensetzt.“²⁶³

Hofmannsthal führt hier eine kategoriale Differenz zwischen Tanz/Pantomime auf der einen Seite und der darstellenden Kunst des Theater/des Schauspielers auf der anderen Seite ein, der im Folgenden weiter nachzugehen ist. Das Schlüsselwort in diesem Zusammenhang ist die Zeremonie. Während die Gebärde des Schauspielers ebenso wie der Buchstabe (nicht aber wie das Bild oder die Hieroglyphe) wesentlich bedeutet, also konventionelles Zeichen ist - Hofmannsthal unterscheidet hier auch zwischen mimischer und bezeichnender Gebärde -, findet die ‚reine‘ Gebärde der Pantomime idealerweise ihre höchste Vollendung im Bedeutungszusammenhang einer Zeremonie. Die einzelne ‚reine‘ Gebärde ist demnach zwar ‚reich‘ an Verweisungen, sie stellt dar, jedoch nicht im Sinne des konventionellen zeichentheoretischen Modells von Signifikant und Signifikat, sondern als eine Art natürliches Zeichen, in dem Zeichen und Bezeichnetes, Bild und Bedeutung gleichsam hieroglyphisch in eins fallen (und sie entspricht insofern dem Symbol im Hofmannsthalschen Verständnis). Die ‚reine‘ Gebärde deutet demnach wie das Symbol letztlich immer nur auf sich selbst hin. Dergleichen meinen auch die Wendungen vom ‚einfach-

²⁶² Neue Rundschau 1948, S.215.

²⁶³ Brief an Grete Wiesenthal zitiert nach: Fiedler/Lang: Wiesenthal, S.96.

Symbolischen’, dem ‚Wesentlichen’, das ‚keiner Auflösung, keiner Deutung bedarf’ und von dem Hofmannsthal in dem bereits zitierten Brief spricht.

Auch in den theoretischen Ausführungen in dem Aufsatz *Über die Pantomime*, welcher ebenfalls in dem zur Uraufführung in Berlin erscheinenden Programmheft zum ersten Mal abgedruckt wurde, heißt es schließlich: „Auf Zeremonie läuft alles hinaus,“ und weiter: „in ihr stillt sich ein tiefstes Bedürfnis, urtümlich religiöser Sphäre; hier ist nichts von leer, mit welchem Beiwort die im Schwang befindliche Tagessprache gerne das Wort Zeremonie zu behängen pflegt“ (RA I, 503). Ein zentrales Argument dieses Textes ist die ‚Hemmung’ des zivilisierten Körpers, die in den Bewegungen des Tanzes und der Pantomime zeitweilig aufgehoben werden könne.²⁶⁴ Daneben entwickelte Hofmannsthal in seinem Text im Rekurs auf die ebenso betitelte Schrift Lukians einen strukturellen Zusammenhang zwischen Tanz/Pantomime auf der einen und Zeremonie beziehungsweise ‚reiner Gebärde’ auf der anderen Seite. Nach ausgiebiger Zitation von Lukians ethnologischen Ausführungen über zeremonielle Handlungen der Inder, Griechen und Äthiopier kommt Hofmannsthal schließlich zum Schluss, dass immer „die erfülltesten Momente des Daseins“ sich in einer Zeremonie enthüllen und dass „die einfachste Handlung“ zu einer solchen werden kann. Zeremonien sind demzufolge ursprünglich Handlungen in mehr oder weniger religiöser Absicht. Nach Lukian-Hofmannsthal stellen sie den „pantomimischen Ersatz für unsere Gebete, Opfer und Chorlieder“ (RA I, 503) dar. Hofmannsthal überträgt dieses Modell nun auf das zeitgenössische Theater und nennt in diesem Zusammenhang einige Beispiele für gelungene zeremoniell-tänzerische Darbietungen (Ruth St.Denis, Nijinsky, Sada Yakko). Der Aufbau bliebe bei solchen ‚Schauspielen’ zwar ‚schematisch’, meint Hofmannsthal, dafür bestehe bei entsprechender Erfindung der Situationen die Möglichkeit für den Tänzer oder die Tänzerin, „sein allgemein Menschliches aus der Fülle seiner Natur herauszugestalten“. Wenn dies gelinge, so der entscheidende Halbsatz

²⁶⁴ Vgl. in Kap.2 den Abschnitt zu dem Aufsatz *Über die Pantomime*. Die ‚Hemmung des zivilisierten Körpers’ entspricht weitgehend dem Konzept fortschreitender Disziplinierung des Körpers durch die Macht (des Geistes) bei Foucault. Vgl. Dietmar Kamper: Vom Schweigen des Körpers. In: Ders. u. Volker Rittner (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie. München, Wien 1976, S.7-13, hier: S.10.

danach, „so steht auch hier wie nur je im Wortgedicht ein Unendliches vor uns.“ (RA I, 504) Diese Aussage ist entscheidend, weil sie deutlich macht, wie der Autor hier in formaler Hinsicht den Zusammenhang von Körper und Sprache denkt, indem er den (Begriffs-)Komplex von ‚reiner Gebärde‘, Zeremonie, Symbol und Gedicht als eine Art Schnittstelle begreift. Die Analogie von ‚reiner Gebärde‘ und Symbol im Denken Hofmannsthals wird erst recht offenkundig im *Gespräch über Gedichte* (1903), demzufolge das Symbol in einem zeremoniellen Akt, einem rituellen Opfer entbunden wird. Eine Binnenerzählung innerhalb dieses fiktiven Gesprächs handelt von der Entstehung des Symbols und lässt dieses in einen außersprachlichen und dabei somatisch erfahrbaren Begründungszusammenhang ein. Im Verlaufe eines Disputs zweier Freunde über einzelne Gedichte eines Bandes, dessen Titel „Das Jahr der Seele“, nicht aber der tatsächliche Autor Stefan George genannt wird, kristallisiert sich allmählich ihre unterschiedliche Auffassung vom metaphorischen Sprechen der Poesie als tatsächlicher Gegenstand des Gesprächs heraus. Im Bemühen, seinem Verständnis von der ‚Eigentlichkeit‘ der poetischen Rede bildhaften Ausdruck zu verleihen und seinen Freund Clemens von der begrifflich nicht ersetzbaren, welt- und seinerschließenden Potenz des symbolischen Erlebens zu überzeugen, imaginiert Gabriel die Ur-Szenerie eines in Kulturen des Altertums gebräuchlichen Tieropfers, das zur Besänftigung der erzürnten Götter stattfindet:

„Mich dünkt, ich sehe den ersten, der opferte. Er fühlte, daß die Götter ihn haßten [...] Da griff er [...] nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders.[...] auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang [...] muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur

so konnte das Tier für ihn sterben.[...] Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod.²⁶⁵

So erhellend diese Erzählung für die von Gabriel vertretene Ansicht vom Ineinanderfallen von Zeichen und Bezeichnetem im Symbol auch ist, so eröffnet sie gleichzeitig den diesem Symbolverständnis innewohnenden Problemhorizont. Handelt es sich nämlich um eine ursprünglich außerhalb der Sprache stattfindende Erfahrung, in der das erlebende Subjekt sich „für die Dauer eines Atemzuges, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte“,²⁶⁶ so stellt sich unweigerlich die Frage nach der Möglichkeit eines in der Sprache objektivierbaren Gehalts des im Augenblick entbundenen Symbols. Uwe C. Steiner bemerkt dazu treffend: „Das Symbol ist [...] die paradoxe Konfiguration von Einschluß und Ausschluß.[...] Das heißt konkret: die symbolische Einheit entzieht sich der Sprache.“²⁶⁷ Demzufolge muss sich die Lebensfähigkeit des in der Schrift fixierten Symbols, welche „die Spaltung der Vereinigungsfigur in ihr selbst“²⁶⁸ anzeigt, auf einer dem Schreibenden komplementären Ebene beweisen, nämlich der des Lesers. Entsprechend hatte Hofmannsthal in einer Arbeitsnotiz zu dem *Gespräch über Gedichte* vermerkt: „Das Gedicht ohne den Leser ist blind.“²⁶⁹ Und in diesem

²⁶⁵ EGB, S.502f. In *Augenblicke in Griechenland* greift Hofmannsthal das Bild des Tieropfers explizit auf und setzt es in unmittelbaren Zusammenhang mit einer ästhetischen Erfahrung angesichts einiger antiker Statuen. Dort heißt es im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Standbilder im symbolischen Moment: „[...] ich bin der Priester, der diese Zeremonie vollziehen wird – ich auch das Opfer, das dargebracht wird [...]“. EGB, S.625.

²⁶⁶ EGB, S.503.

²⁶⁷ Steiner: *Zeit der Schrift*, S.307.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Hofmannsthal plante bezeichnenderweise eine Fortsetzung des Gesprächs, das den Leser in den Vordergrund stellen sollte und ebenso als Dialog konzipiert war. Trotz ausführlicher Vorarbeiten kam es nie zu einem Abschluss dieses Planes, der von Hofmannsthal 1905 endgültig aufgegeben wurde. Allerdings sind einzelne in den Aufzeichnungen festgehaltene Gedanken in das erstmals 1905 gedruckte Prosastück „Der Tisch mit den Büchern“ eingegangen. Der hier zitierte Einschub stellt die Verbindung zum zweiten Teil des Gesprächs „Der Leser“ her. In einem Brief vom 9.Okt. 1903 an Oscar Bie erläutert Hofmannsthal selbst den heiklen Perspektivenwechsel: „Statt sie noch länger warten zu lassen und mir das abzuzwingen, was in einer anderen Stimmung spielend sich niederschreiben lassen wird, breche ich ihn ab, im Augenblick, wo das Thema umbiegt: Clemens‘ nächste Worte waren diese: ‚In wem aber wird ein Sinn lebendig, der über alle Sinne ist? [...] Dieses Thema, ‚wer sind die, in denen das Gedicht lebt, durch die es durch die Zeit getragen wird‘, will ich ihnen [...] zu einem eigenen Aufsatz ausarbeiten, welcher ‚Der Leser‘ heißen wird [...]“. Vgl. hierzu die Erläuterungen der Herausgeberin Ellen Ritter in Bd. XXXI der Kritischen Ausgabe der Werke Hofmannsthals, S.316f. Zitate: S.327 u. 337.

Sinne lässt Hofmannsthal auch Lukian in seinem Aufsatz *Über die Pantomime* für sich sprechen:

„Wenn jeder Einzelne von den Zusehern eins wird mit dem, was sich auf der Szene bewegt, wenn jeder Einzelne in den Tänzen gleichsam wie in einem Spiegel das Bild seiner wahrsten Regungen erkennt, dann – aber nicht früher als dann – ist der Erfolg errungen. Solch ein stummes Schauspiel ist aber auch nicht weniger als eine Erfüllung jenes delphischen Gebotes: ‚Erkenne dich selbst‘, und die aus dem Theater nach Hause gehen, haben etwas erlebt, das erlebenswert war.“ (RA I, 505)

Das Symbol wie auch die reine, zeremonielle Gebärde als nahezu äquivalente Prozesse bewahrheiten sich folglich allererst in der Wahrnehmung des Rezipienten. Hier treffen sich Sprache und Körper idealerweise in einem gemeinsamen Erkenntnisraum, denn nach Hofmannsthal ist es immer der ‚ganze Mensch‘, dem sich Welt und Sein im symbolischen Erlebnis erschließen. Das Symbol und die ‚reine Gebärde‘ des tanzenden Körpers haben demnach einen gemeinsamen außersprachlichen, somatischen Ursprung, der allerdings essentiell in der Simultanitätserfahrung des wahrnehmenden, erlebenden Subjekts, in der momentanen Kontamination von Ich und Welt besteht. Denn: „Eine reine Gebärde ist wie ein reiner Gedanke, [...]“. (RA I, 504)

Im Aufsatz *Über die Pantomime* ist mithin von der ‚Seele‘ die Rede, welche in der Tanz-Pantomime *Amor und Psyche* dann gleichsam leibhaftig in Erscheinung tritt und nun in der Figur der Psyche verkörpert wird. Vom Tanz heißt es in dem Essay: „Ist es aber nur Freiheit des Körpers, was uns hier beglückt? Enthüllt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise?“ (RA I, 505) So wird Hofmannsthals Tanz-Text gewissermaßen zu einer der, wie Christoph Wulf sagt, sich „seit dem Beginn der Neuzeit“ häufenden „Strategien, die sich des Körpers bedienen, um Zugriff auf die Seele zu bekommen.“²⁷⁰ Dies ist im vorliegenden Szenarium sogar in doppelter Hinsicht der Fall: in der Personifikation der Seele und der Wahl der Darstellungsmittel auf der Bühne. Nach Vorbild der Antike denkt Hofmannsthal

²⁷⁰ Christoph Wulf: *Seele*. In: Ders. (Hrsg.): *Vom Menschen*. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim u.a. 1997, S.972.

hier die Seele eher körperlich.²⁷¹ Sie ist nicht mehr ‚unsichtbarer Geist‘, sondern wird zum ‚zweiten Körper‘ des Menschen und zugleich zur Metapher für das Leben, für die Bewegung des Menschen zum Göttlichen, Numinosen: „Die Seele hat eine *Zwischenstellung* zwischen lebloser Materie und Gott.“²⁷² Es entsteht so die paradoxe Konfiguration der Seele als etwas Transitorischem, „das über die Natur und über den Menschen hinausweist“²⁷³, immateriell ist und zugleich körperlich erscheint. Nachgerade platonisch verkürzt Hofmannsthal im Vergleich zu Apuleius den Weg der Seele zur ‚Seligkeit‘ auf drei Stationen, die ihre Mittlerfunktion zwischen Welt und Kosmos anschaulich machen: „I. Die Liebesnacht mit der Lampe, II. Psyche in der Unterwelt (Strafe, Läuterung, Leiden), III. Vereinigung und Seligkeit.“²⁷⁴ Im Phaidros beschreibt Platon in einem berühmten Mythos den Leidensweg der Seele von der „Schau der göttlichen Wahrheiten“²⁷⁵ zwischen ihren Inkarnationen über den Verlust dieser Schau und ihrer Bereitschaft, „sich zur Sklavin zu machen“,²⁷⁶ bis zum Eintritt in das Reich der Seligen. Erkenntnis und Erlösung sind auch bei Hofmannsthals Tanz-Pantomime die Themen. Die unbewusste Psyche strebt nach Erkennen und Wissen, während ihr noch die epiphanen Momente der Anwesenheit Amors quasi als göttliches Licht, als ‚Schau des Göttlichen‘, das hier in gewisser Weise ein Sehen des Unsichtbaren, Verschleierte bedeutet, zur Verfügung stehen. So wartet Psyche im ersten Abschnitt noch unwissend auf Amor.

„Da schlägt auf dem Altar eine Flamme auf, und die Flamme ist Gegenwart des Gottes, und wie sie verlischt, steht er auch da, Knabe, Gott, Geliebter, aber verhüllt, unsichtbar dem Auge der irdischen Freundin.“ (D VI, 81)

Dieses Sehen des Unsichtbaren erweist sich dann in der Folge bezeichnenderweise als körperlicher Vollzug im Zusammenhang mit abstrakten,

²⁷¹ Vgl. Wulf: Seele, S.968.

²⁷² Wulf: Seele, S.968.

²⁷³ Wulf: Seele, S.967.

²⁷⁴ Brief vom 18.6.10.

²⁷⁵ Vgl. Pierre Grimal: Die Bedeutung der Erzählung von Amor und Psyche. In: Amor und Psyche. Hrsg. Gerhard Binder u. Reinhold Merkelbach. Darmstadt 1968, S.1-16, Zitat S.6.

²⁷⁶ Phaidros 252 A.

tänzerischen Raumfiguren, der jedoch letztlich unbefriedigend bleibt für die nach Erkenntnis strebende Psyche:

„Psyche steht und zittert, da ist er ihr ganz nahe. Die eine ihrer Hände fühlt ihn vorüberstreifen, die andere – es ist, als flöge ein lebendes und zuckendes Etwas um sie herum. Er gleitet hinter ihr weg, die Dunkelheit, die ihn einhüllt, scheint ihn auf Flügeln zu tragen, er umkreist die Geliebte, spielt an ihr hin, wie Schmetterlinge streifen sie aneinander hin, Wange an Wange: da streckt sie den Mund nach ihm, und sein Kuß trifft sie aus dem Dunkel hervor, durch den Schleier der Nacht hindurch. Er entschlüpft ihr, sie wirft sich ihm nach und verfehlt ihn dennoch; sie zittert vor Enttäuschung, vor Sehnsucht, wendet sich endlich zweifelnd, sehnd zur Lampe in einem langen Blick.“ (D VI, 81f.)

Anders als bei Apuleius geht hier das Bedürfnis nach Aufklärung von Psyche selbst aus, nicht von ihren beiden Schwestern. Psyche bleibt trotz der ‚göttlichen Schau‘ und obwohl sie das „Drohende, Warnende aus dem Dunkel [...] erschreckt [...] bis ins Innerste der Seele“ (D VI, 82) bei ihren Fragen, die durch das körperliche ‚Sehen‘ allein nicht beantwortet werden können: „Wo bist du? Wo?“ (D VI, 81) und „Wer bist du? Wer?“ (D VI, 82) So setzt sie sich über die göttliche Warnung hinweg und verliert im Ansehen, im Erkennen des Gegenüber zugleich den Gott und mit ihm die Wahrheit des erhöhten Augenblicks:

„Sie windet sich auf, vom Lager fort, zur Lampe hin, halb unbewusst; stürzt sich hin, ins Verbotene wie eine Mänade; küsst die Lampe, leuchtet ihn an: er hebt sich, ein unendlicher Blick, eine verzweifelnde Drehung des Hauptes, die Flamme loht auf, der Gott ist verschwunden, die Lampe fällt. Psyches Herz krampft sich zusammen, so fällt sie dahin wie tot. Könnte sie tot sein, ihr wäre wohl, aber unendliche Strafe, unendliche Prüfung ist ihr verhängt.“ (D VI, 82)

Psyches Abhängigkeit bleibt zunächst bestehen, das Wissen befreit sie nicht von der Domestikation und ihre Strafe für den Erkenntnisdrang des Geistes besteht in der Erstarrung, der Bewegungslosigkeit des Körpers, die dann in „ein rasendes Fortwollen aus sich selber“ kulminiert. Die unmögliche Dissoziation von Körper und Geist scheint das Ziel der von Hofmannsthal in der zweiten Szene beschriebenen tänzerischen Raum-Figuren. Die Qual der Strafe besteht

gewissermaßen in der Ununterscheidbarkeit und Untrennbarkeit von Leib und Seele, Körper und Geist, Außen und Innen:

„Schatten drehen sich, Schatten engen sie ein, finstere Qual außen wie innen. Ist außen und innen das Gleiche? der arme Kopf hält es nicht mehr auseinander: ein angstgejagtes Hinauswollen aus diesem Höllenkreis, ein Vorstürzen – dann krümmt sie sich, wirft sich hinauf, als wollte sie sich aus sich selber herauswerfen, krümmt sich wie ein Raupe, sinkt gekrümmt an den Boden, die Schatten wachsen, steigen – Psyche verkrampfte Glieder lösen sich, wie Flügel schließen sich ihre Arme, sie liegt friedlich: wie eine Erlöste, nicht wie eine Besiegte.“ (D VI, 83)

Die Verwandlung der Raupe zum Schmetterling (Psyche, griech. = Schmetterling), der seine Flügel schließt, wird zum Körperbild für die Erlösung der Seele. Doch erst im dritten und letzten Bild kommt es mit dem Erscheinen Amors endgültig zur Versöhnung von Körper und Geist und damit von ‚Erkennen und Nichterkennen‘. Nachdem er die wie tot Daliegende belebt hat,

„bewegt sie sich auf, sieht sich um nach ihm, der da bei ihr ist – es ist ein lächelndes Erkennen, Nichterkennen – allmählich, endlich ein ganzes Lebendigwerden, sie steht auf, die Füße treten vor, es ist, als träten sie ein Paradies – und treten sie nicht die Schwelle zur Seligkeit? Amor weicht zurück, breitet die Arme wie Flügel, sie zu empfangen; sie geht – beflügelt auch sie -, legt sich an ihn, sie wiegen sich hinaus in die Ewigkeit, verschwinden.“ (D VI, 84)

Wie im *Phaidros* Platons besitzt Psyche nun ebenso Flügel wie der Gott, dem sie jetzt zu folgen vermag.

Psyche wird in Hofmannsthals „Seelenallegorie“²⁷⁷ zum bewegten Körper, um das längst „verlorene Bild der Leib-Seele-Einheit“²⁷⁸ zu beschwören. Dabei spielt das ästhetische Medium eine erhebliche Rolle. Ist es doch der Körper einer Tänzerin, der hier etwas verkörpert, das in der Neuzeit vornehmlich im Gegensatz zum Leib

²⁷⁷ Renner: Die Zauberschrift der Bilder, S.205. Renner verweist zudem auf die Behandlung des Amor-und-Psyche-Themas in dem Aufsatz *Über die die moderne englische Malerei* und in dem Gedicht *Psyche* von 1892/93.

²⁷⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Interesse am Körper, in: Dies.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M. 2002, S.267.

gedacht wurde. Keiner Schauspielerin, sondern einer Tänzerin wird es nach Vorbild antiker Tänze markanterweise zugetraut, in der Darstellung auf der Bühne die Re-Integration von Körper und Geist, Leib und Seele herbeizuführen. Von einer „Durchseelung des Leiblichen“, die „wie Verleiblichung des Seelischen berührt“ (RA I, 551) spricht Hofmannsthal im Zusammenhang mit den Darstellungen der englischen Präraphaeliten²⁷⁹ und zielt damit offensichtlich in gewisser Weise darauf ab, das alte, durch Augustinus begründete hierarchische Verhältnis zwischen Seele und Leib aufgehoben zu wissen und dabei nicht schlichtweg durch dessen Umkehrung zu ersetzen. Hofmannsthal macht aus dem traditionellen Ballettstoff von *Amor und Psyche* eine tänzerische Allegorie des Leib-Seele-Verhältnisses.

²⁷⁹ Vgl. dazu ebenfalls Renner: Zauberschrift der Bilder.

Kapitel 10: Mythos - Mysterium - Vision:

Die Pantomimen für das *Salzburger Große Welttheater*

Im Jahr 1920 fanden zum ersten Mal die Salzburger Festspiele statt, für die Max Reinhardt Hofmannsthals *Jedermann* inszenierte.²⁸⁰ Schon ein Jahr zuvor begann Hofmannsthal, mit Blick auf die Festspielkonzeption an einem Entwurf für eine Bearbeitung des Fronleichnamsspiels *El gran teatro del mundo* von Pedro Calderón zu arbeiten. 1921 geschrieben und im darauffolgenden Jahr fertiggestellt, wurde das *Salzburger Große Welttheater* schließlich 1922 wiederum unter der Regie Reinhardts auf die Bühne gebracht. Erneut war die Salzburger Kollegienkirche der Aufführungsort.²⁸¹ Wie zuvor beim *Jedermann* ist die Wahl des Stoffes mit Spielpraxis und –ort sowie der Festspielkonzeption eng verknüpft.²⁸² So versucht Hofmannsthal mit dem Rückgriff auf Calderóns geistliches Spiel in der Übersetzung Eichendorffs, der mittelalterlichen Vorstellung vom Welttheater einen zeitgemäßen Spielraum zu schaffen, der ihre doppelte Perspektive anschaulich und zugleich erlebbar macht. Das Gerüst entspricht der überlieferten allegorischen Form, die die Metapher von der Welt als Schauspiel seit den christlich-geistlichen Spielen des Mittelalters trägt: In einer Rahmenhandlung wird die Aufführung des *theatrum mundi* als dem ‚Spiel im Spiel‘ mit der Verteilung der Rollen durch Gott beziehungsweise den ‚Meister‘ eingeleitet und letztlich mit der Abrufung der Figuren von der Bühne des Lebens

²⁸⁰ Zur Geschichte der Salzburger Festspiele: Karin Fleißner (Hrsg.): Salzburger Festspiele: Oper, Theater, Konzert, Film, Text, Musik, multimediales Lexikon 1920-97. Wien 1997 [2 Cd-Rom] und Stephen Gallup: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Wien 1989.

²⁸¹ Im selben Jahr erscheint auch eine gekürzte Fassung des Stückes in den ‚Neuen Deutschen Beiträgen‘ und eine vollständige Buchausgabe. 1925 wird schließlich eine sogenannte Bühnenfassung veröffentlicht, in der die Rolle des Vorwitzes erweitert wurde und jene des Meisters vollständig gestrichen. Vgl. zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte die Erläuterungen von Hans-Harro Lendner in: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke X, Dramen 8. Hrsg. v. Hans-Harro Lendner, Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M. 1977. S.105-242.

²⁸² Vgl. zum speziellen Zusammenhang von Dramentext und Aufführungspraxis im Fall des *Welttheaters* die interdisziplinär ausgerichtete Studie von Cynthia Walk: Hofmannsthals *Großes Welttheater*. Drama und Theater. Heidelberg 1980. Walk stellt auch die besondere Rolle Reinhardts und von dessen Regiekonzept heraus.

durch den Tod beendet. Insofern die ‚Welt‘²⁸³ also als Spiel auf der Bühne von Außen ansichtig wird und zugleich den „Handlungsraum der Zuschauer“ vorstellt, ist der Metapher vom Welttheater die „Spannung von Distanz und Involviertheit inhärent“²⁸⁴. Sie reflektiert dergestalt auch in besonderer Weise das vom Autor oftmals in den Szenarien problematisierte theatrale Verhältnis von Darsteller und Betrachter, das insbesondere Reinhardts Inszenierungen äquivalent im Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum zu Bewusstsein bringen.²⁸⁵ Spielort und Zuschauerraum gehen dort bühnentechnisch ineinander über und verwischen klare Distinktionen, um den bis dahin passiven Zuschauer der Guckkastenbühne zum aktiven Betrachter zu machen, ihn von der bloßen Perzeption zur Apperzeption zu führen: Der Blick auf die Bühne ist der Blick auf die Welt, ist der Blick auf sich selbst. Adressat ist der Zuschauer als Erkenntnissubjekt und als in der Welt handelnde Person. Das Spiel im Spiel schließlich, bei dem das menschliche Dasein dann zum theatralen Ereignis für Gott als Zuschauer und Regisseur wird, verdoppelt die Bühnensituation und verlängert gewissermaßen den Zuschauerraum bis auf die Bühne, wo Akteure nun selbst zu Zuschauern (und Kommentatoren) des Welttheaters werden. Neben der deutlich pädagogischen Ausrichtung eines solchen Theaters²⁸⁶ gewinnen zudem ideologische und kulturpolitische Überlegungen an Bedeutung, die vor allem im Zusammenhang mit der Festspielkonzeption stehen und nach dem für die politische Hegemonie Österreichs desaströs verlaufenen Weltkrieg offenbar darauf ausgelegt waren, „die verlorene Reichsidee mittels einer Rehabilitierung der süddeutschen „Barock“-Kultur durch die weiterhin gültige [bajuwarisch-österreichische; d.V.] Stammesidee zu ersetzen.“²⁸⁷ Die Aufnahme der (barocken) Welttheatermetapher

²⁸³ Welt wird in diesem Fall weder als die *persona* des theatralen Geschehens, also als Bühnenfigur verstanden, noch als kosmischer Himmelskörper, sondern als die Abstraktion eines globalen menschlichen Geschicks in seiner Geschichte.

²⁸⁴ Irene Pieper: *Modernes Welttheater: Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*. Berlin 2000. S.27.

²⁸⁵ Vgl. Kap.2.

²⁸⁶ Vgl. Pieper, *Welttheater*, bes. S.108.

²⁸⁷ Walk, *Welttheater*, S.21. Zum Zusammenhang der Salzburger Festspielkonzeption mit einer ideologischen ‚Erneuerung‘ der Tradition eines genuin österreichisch-bajuwarischen Barocks im Anschluss an Richard Wagner und Josef Nadler vgl auch: Roger Bauer: *Hofmannsthals*

sollte dergestalt offenbar auch die Möglichkeit einer imaginären Verlängerung der identitätsstiftenden kulturellen Hegemonie statt der verlorenen politischen in die Gegenwart hinein gewährleisten. Nebenbei ließ sich durch diese ausdrücklich kulturpolitische Motivation umgekehrt die Wahl des mittelalterlich-christlichen Stoffes zusätzlich legitimieren.

Abgesehen aber von diesen offensichtlichen theater-theoretischen beziehungsweise -ideologischen Überlegungen hinsichtlich Reinhardts und Hofmannsthals Vision eines ‚Volkstheaters‘, stellt sich angesichts der Calderónschen Vorlage, dem „Musterbeispiel der theozentrischen Auffassung vom Welttheater“²⁸⁸, zweifellos noch immer die Frage, warum Hofmannsthal ausgerechnet in der krisengeschüttelten und desillusionierten Zeit nach dem Ersten Weltkrieg derart explizit an jene frühneuzeitlich-christliche Tradition anknüpft. Steht auch bei Hofmannsthal der göttliche Ordogedanke im Zentrum der Allegorie oder entwirft er ein modernes Modell, das einem aufgeklärten Publikum gerecht werden kann? Einem zeitgenössischen Kritiker wie Karl Kraus stellte sich diese Frage erst nicht, er verwarf das Drama (das er nicht gesehen hatte) umgehend als „großen Welttheaterschwindel“:

„Es mag ja gewiß erstaunlich sein, daß ich, statt in die Kirche einzutreten, um mir ein Urteil über ein Stück des Herrn Hofmannsthal zu bilden, aus ihr austrete. Aber zu jenem befähigt mich allein schon mein Geruchsvermögen für alle Unechtheit, mein Spürsinn für das Talmi einer „goldenen Gnadenkette“ und ein unzerstörbares Gefühl für den Takt der Zeit, die auf Leichenfeldern nicht Festspiele zu veranstalten hat, jedoch auch die Lektüre einer einzigen Szene, die ich für so einen aberwitzigen Dreck halte, daß ich selbst dieser unverlegenen aller Epochen nicht zugetraut hätte, so etwas mit den höchsten Begriffen der Menschheit in Verbindung zu bringen, selbst wenn ihr diese nur als die himmlischen Ornamente einer Zeitungswelt überkommen wären. Dies, was Herrn Hofmannsthal betrifft.“²⁸⁹

Konzeption der Salzburger Festspiele. In: HB 1(1971), S.131-139. Vgl. auch Hofmannsthals dritten Wiener Brief an die amerikanische Literaturzeitschrift ‚The Dial‘: RA II, S.285-294, bes. S.286.

²⁸⁸ Pieper, *Modernes Welttheater*, S.107.

²⁸⁹ Karl Kraus: *Vom großen Welttheaterschwindel*. In: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Hrsg. v. Gotthart Wunberg. Frankfurt a.M. 1972, S.303-306. Zitat S.306. Erstveröffentlichung in: *Die Fackel*, Wien, 24, Nr. 601-607, November 1922, S.1-7. Zur Kritik Kraus‘: Ralf Konersmann:

Der Vorwurf, welcher dem Autor in dieser Polemik gemacht wird, ist eindeutig: Die Schrecken des Weltkrieges und die Leiden der Menschheit in ihrer Geschichte seien als Kulisse nicht geeignet für eine Feier theatraler Heilsbotschaften und Sinnstiftungen. Zweifelsfrei ging es Hofmannsthal im Zusammenhang mit dem geistlichen Spiel von Anfang an auch um die Darstellung der kollektiven, mentalen Verfassung der Nachkriegszeit,²⁹⁰ der Verwüstungen und des Chaos, die in jeder Hinsicht tiefe Spuren im Bewusstsein der Menschen hinterlassen hatten und die es nun durch die „adstringierende Kraft“²⁹¹ des Mythos zu bannen galt. Die eigentliche Zumutung scheint aber vielmehr in der heilsgeschichtlich-deterministischen Weltauffassung der barocken Vorlage und der dort postulierten unhintergehbaren Wahrheit göttlicher Schicksalszuschreibung bestanden zu haben und die Rezeption des Hofmannsthalschen *Welttheaters* bis heute missverständlich zu machen. Von diesem geistlichen Spiel Calderóns jedoch sei, so Hofmannsthal in seiner Vorrede zur ersten Buchausgabe von 1922, lediglich

„die das Ganze tragende Metapher entlehnt: daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner der Titel dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird – sonst nichts.“ (SW X, 7)

Im Übrigen aber sei dies keine „Erfindung“ Calderóns, sondern gehöre „zu dem Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat.“ (SW X, 7) Im dritten Wiener Brief nennt er das *Welttheater* „ein Mysterium oder eine theatralische Allegorie“²⁹² und bekräftigt dessen mythologischen Charakter dann wieder in einem Brief an den Bühnenbildner Alfred Roller. Dort macht er zugleich deutlich, worin nach seiner Auffassung der eigentliche Auftrag einer Dichtung bestehe, die

Welttheater als Daseinsmetapher. In: Neue Rundschau 100/1, Frankfurt a.M. 1989, S.139-151. Hier S.139.

²⁹⁰ vgl. Wiener Brief [III].

²⁹¹ Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen (1876). Zitiert nach: Dieter Borchmeyer: Mythos. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer und Victor Zmegac. Tübingen 1994², S.303.

²⁹² Wiener Brief [III], S.286.

„eine mythische Welt vor die Seele und das Auge bringen will, d.h. eine Welt, in welcher der gesamte Inhalt des Daseins: scheinbarer Gehalt und scheinbare Form – die im Mythischen niemals zu trennen – bunteste Vielheit, unmessbare Tiefe und unmessbare Wucht, ungeteilt erscheint und restlos aufgeteilt auf Gestalten. Dass Gestalt da sein und dass nichts ungestaltet, Chaos, dahinter bleibe, das ist der Sinn alles Mythos. [...] So und nicht anders ist in dem Welttheater der gesamte Inhalt der Menschenwelt – nicht des Daseins sondern der rein menschlichen, sozialen Sphäre – aufgeteilt auf diese sechs Gestalten: der König, der Reiche, der Bauer, der Bettler, die Weisheit und die Schönheit.“²⁹³

Nicht das *auto sacramental* in seiner überlieferten Form, sondern der Mythos stellt für Hofmannsthal demnach das eigentliche Paradigma für das *Salzburger Welttheater* (wobei die Trennschärfe angesichts der oftmals widersprüchlichen Äußerungen Hofmannsthal und seines bisweilen synonymen Gebrauchs der Begriffe bisweilen durchaus verloren zu gehen droht). Der Mythos stellt das ordnende, einigende Prinzip bereit, das dem Chaos der Nachkriegszeit und dem allgemeinen Zerfall der modernen ‚Wirklichkeit‘ in disparate Erscheinungsweise entgegengestellt wird und das den göttlichen Ordo des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zu ersetzen hat. Irene Pieper bemerkt dazu: „Die Verbindung von Zeitgeschichte, christlichem Weltbild und Mythos steht im Zeichen der Bemühung, der als chaotisch erlebten Wirklichkeit künstlerisch einend zu begegnen.“²⁹⁴ Der Künstler beziehungsweise der Autor erfüllt seine Aufgabe also in der Revitalisierung des Mythos und dessen ordnender Potenz. Im Mittelpunkt steht insofern nicht Gott als maßgebliche Ordnungsinstanz, sondern der schöpferische Künstler, der mit der zirkularen Struktur und ewigen Wiederkehr des Mythos zugleich das Urbild von Werden und Vergehen beschwört und mithin noch immer die barocke Vanitas-Idee mitschleift.²⁹⁵

²⁹³ Brief vom 30. März 1922 an Alfred Roller. Zitiert nach SW X, 205 f. Zuerst erschienen in HB, H 3 (1969), S.185 ff.

²⁹⁴ Pieper, Welttheater, S.115.

²⁹⁵ Hermann Broch hat sich in zahlreichen Aufsätzen mit dem Problem des Mythos in seinen eigenen Texten und in der Literatur seiner Zeitgenossen auseinandergesetzt. In dem Essay „Hofmannsthal und seine Zeit“ von 1949 schreibt er: „Und in der Tat, tief im Unbewußten [...] aller großen Kunst ruht der Wunsch, nochmals Mythos werden zu dürfen, nochmals die Totalität des Universums darzustellen. Im Mythos hat überall menschliche Geschichte angehoben, [...] haben jene Ur-Assoziationen, Ur-Vokabeln, Ur-Symbole ihre erste Gestaltwerdung erfahren, und jede neue Geschichtsepoche hat sie, wenn auch in verschiedenen Formen für sich neuentdeckt.“

Konsequenterweise nimmt Hofmannsthal dann in der endgültigen Bühnenfassung von 1925 den Meister als *persona* vollständig aus dem Stück heraus und teilt seine Passagen dem ersten Engel zu.²⁹⁶

Das barocke allegorische Konzept deutet Hofmannsthal also in seinem Sinne um. Während die „Dopplung von Ding und Sinn“²⁹⁷, die Dualität von Bild beziehungsweise Begriff und Bedeutung, welche die Allegorie kennzeichnet, grundsätzlich bestehen bleibt, soll der Mythos das wirkungsästhetische Modell liefern, das die Zuschauer in einen ihnen ansonsten weitestgehend fremd gewordenen Bedeutungszusammenhang einlässt. Dies scheint das Vermittlungsproblem des Dramas zu sein. Wie Hofmannsthals Replik auf einen Einwand Rollers indirekt zeigt, wird eine Allegorie in der Moderne in der Regel als defizitär, wenn nicht als undifferenziert, meist jedoch als „Verlustanzeige“²⁹⁸ wahrgenommen:

„'König, Bauer etc.' - sagen Sie – ,sind Vertreter von Ständen, die haben ihren festen Platz in der Welt. Schönheit und Weisheit sind Eigenschaften; die sind an keinen festen Platz gebunden, können bei jedem Stand vorkommen.' Sehr wahr, gemäss der Schulgrammatik oder dem Lesebüchlein der formalen Logik, - unendlich falsch gegenüber dem dichterischen Gebilde [...]. Dass einige von ihnen Stände sind, andere von Eigenschaften den Namen tragen, das klingt an, erschöpft aber nicht. Mythos ist Gestalt, nicht Allegorie der das Spruchband aus dem Munde hängt. [...] Wenn Ihnen diese Fünfheit nicht die Welt vortäuscht, dann hat das Gedicht gefehlt. Wenn Sie bedürftig sind, andere Figuren einzuschieben, wenn die mythische Dichtigkeit nicht da ist – dann ist nichts da.“²⁹⁹

Der allegorische Konsens hat sich in dem Maße aufgelöst, wie übliche Sinnzuschreibungen in der Moderne fragwürdig, wenn nicht obsolet geworden sind. Der Bauer wird vom Zuschauer der Jahrhundertwende nicht mehr ohne

Zitiert nach: Borchmeyer, Mythos, S.303. Vgl. dazu auch das fingierte Gespräch Hofmannsthals mit Strauss über die gemeinsame Oper „Die ägyptische Helena“, in dem nicht nur eine konzise Musiktheorie, sondern zugleich über die Definition der „mythologischen Oper“ eine Zeitdiagnose mitgeliefert wird: D V, 498-512.

²⁹⁶ Vgl. die Erläuterungen in: SW X, 116.

²⁹⁷ Friedrich Gaede: Allegorie. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer und Victor Zmegac. Tübingen 1994², S.30-32, hier S.30.

²⁹⁸ Gaede, Allegorie, S.30 (Hervorhebung im Original).

²⁹⁹ Brief an Roller, S.205ff.

weiteres als auf etwas anderes deutende *persona* wahrgenommen, als Emblem einer bestimmten Daseinsweise, sondern vielmehr als *ein* Bauer. Das scheint das entscheidende Problem der allegorischen Gestaltung Hofmannsthals zu sein, die gerade nicht versucht, das Ausbleiben von „Sinnprojektion“³⁰⁰ auszustellen, wie es Walter Benjamin in seiner Schrift „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (1925)³⁰¹ für den ‚modernen‘ Menschen beschreibt, sondern durchaus im traditionellen Rahmen bleibt. Wenn Hofmannsthal schreibt: „Mythos ist Gestalt, nicht Allegorie der das Spruchband aus dem Mund hängt“, wird darin der Wunsch erkennbar, sich vom Vorbild zu lösen und die Metapher vom Welttheater auf eine säkularere, zeitgemäße Ebene zu heben. Dennoch nennt er das Drama im bereits erwähnten Wiener Brief wiederum eine „theatralischen Allegorie“ und markiert auf diese Weise selbst das grundlegende Dilemma des *Welttheaters*. Die Allegorie erfüllt nach Hofmannsthal die Funktion der Verdichtung von Bedeutungszusammenhängen,³⁰² die so einem neuerlichen Sinn zugeführt und hier schließlich dem Mythos als Einheits- und Ordnungsgestalt überantwortet werden. Die Berufung auf den Mythos soll das Problem entschärfen, verfängt sich dabei jedoch im Widerspruch von begrifflich-literaler Bedeutungsproduktion und der Erfahrung von Sinnverlust und Diversifizierung der Wirklichkeit in der Moderne. An Stelle eines ordnungsstiftenden Gottes muss es nun also der mythologisierende Künstler richten, der dazu allerdings einer quasi numinosen Hilfskonstruktion bedarf, eines Tricks gewissermaßen, der den mystischen Moment der Umkehr des Bettlers als (literale) Epiphanie inszeniert, als symbolische Erfahrung. Damit jedoch bewegt er sich an der entscheidenden Stelle wieder aus der Sprache hinaus. Der Moment ist sprachlich nicht vermittelbar, aber auch auf der Bühne nicht darstellbar, wie Hofmannsthal gelegentlich selbst zugibt: „Was nun in ihm erfolgt, liegt allerdings außerhalb des Gebietes des eigentlich dramatisch Möglichen und konnte nicht in einem gewöhnlichen

³⁰⁰ Gaede, Allegorie, S.31.

³⁰¹ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a.M. 1993 (6.Aufl.).

³⁰² In *das alte Spiel von Jedermann* schreibt Hofmannsthal 1911 beispielsweise: „Eine Allegorie dieser Art hat nichts Kaltes; es ist in der Idee des Dramas, das zerfließende Weltwesen in solcher Art zu festen Gegensätzen zu verdichten.“ D III, 90.

Theaterstück, sondern nur in einem Mysterium gewagt werden.“³⁰³ Was Hofmannsthal wohl am anschaulichsten in den *Briefen des Zurückgekehrten* gestaltete, aber auch in vielen anderen zentralen Texten thematisierte, wird hier zum entscheidenden Darstellungs- wie Wahrnehmungsproblem. Wo Hofmannsthal sonst kunstvoll und sprachlich elaboriert die Leerstelle umkreist, von der Sprachlosigkeit angesichts nichtsprachlicher Erlebnisse spricht und damit von den Möglichkeitsbedingungen des Sprechens, bleibt in der sogenannten Axt-Szene des *Welttheaters* zunächst nichts als undarstellbare Verinnerlichung, die zum Mienenspiel wird:

„ALLE ZUGLEICH

Schlag zu und bring mit eins die ganze Welt zu Falle!

Bettler, die Axt hoch erhoben, blicklosen Blicks, steht ihnen allen furchtbar gegenüber.

[...]

WEISHEIT

Schlag zu! Wir sind für unser End bereit!

[...]

Wirft sich auf die Knie, zu Gott

[...]

Nach oben gewandt, gewaltsam, den Bettler nicht ins Auge fassend, spricht sie das Weitere. Der Bettler indessen geht auf sie zu, die Axt erhoben. Je näher er ihr, desto fester, die tiefste Angst überwindend, wird ihre Stimme. Der Bettler steht vor ihr wie festgewurzelt; sein Gesicht verändert sich ungeheuer. Die erhobene Angst, darin die Axt, sinkt herab. Der Bauer liegt nächst dem Baum, das Gesicht im Arm geborgen, wie ein Toter, regungslos.“
(D III, 144f.)

Schließlich versucht Hofmannsthal das Mysterium nachträglich in der Figurenrede einzuholen und damit zugleich theatralisch vermittelbar zu machen:

„WEISHEIT

Du aber, Leben über allem Leben,

Du wunderbar Gericht, das in den Dingen ruht,

Sieh mich nunmehr für ihn die Hände erheben:

Gnad ihm, wenn er jetzt bebend vor dich trägt,

Gräßlich gefärbt mit unser aller Blut,

Den Wesensschein, den furchtbar schicksalsvollen,

Drein Du erhabnen Willens Spur geprägt!

³⁰³ Wiener Brief [III], S.288.

Gnad ihm, ihm war von Deines Spieles Rollen
Die eine überschwere auferlegt!

BETTLER zitternd
Wo ist der Baum?

WEISHEIT Was für ein Baum?

BETTLER Den ich wie Donner
schlug,
Der niederkrachend euch und mich begrub!
Doch ich –

WEISHEIT Und du?

BETTLER Weib? was geschah? Wo ist das Licht?

WEISHEIT
Was für ein Licht?

BETTLER Das aus der Krone brach,
Mit einer Menschenstimme zu mir sprach!
War dies zuvor? War dies nachher? Weib – was geschah?
Daß ich nicht auf dich schlug! – du tratest nah –

WEISHEIT
Brach da ein Licht hervor? – und –

ENGEL War das nicht
Des Saulus Blitz und redend Himmelslicht?

BETTLER
Du hobest deine Händ und betetest für mich?

WEISHEIT
Für dich!

BETTLER Verstehend mich und mein Gericht?

ENGEL
War das nicht Isaaks Lamm, das schimmernd sank vor dich?

BETTLER
O du mein Gott!
Er kniet nieder, birgt sein Gesicht in den Händen.“ (D III, 145f.)

In der zentralen Szene des Stückes, in welcher der Bettler die Axt erhebt gegen jede bestehende Ordnung und sich die Perspektivierung des Dramas entscheidet, manifestiert sich das Problem demnach vor allem als sprachlich-theatrales, genau genommen jedoch als ästhetisches, nämlich als Wahrnehmungsproblem. Angelpunkt ist die Epiphanie des Bettlers. Hofmannsthal selbst stellt sie als entscheidende Veränderung der überlieferten „grosse[n] mythische[n] Metapher“ vom Welttheater heraus:

„Mein Teil war es gemäss der Verschiedenheiten der Zeiten, dass ich den Bettler heraushob, ihn den Übrigen entgegenstellt und in sein Herz wie im Vorspiel so im Hauptstück das Drama des Dramas: der

Vorgang der Conversion, der inneren Umkehr, der Läuterung – oder wie Sie es nennen wollen – legte.³⁰⁴

[*Axt-Pantomime*]

Aufgrund der theaterpraktischen Einwände Reinhardts hinsichtlich der Motivierung der ‚inneren Umkehr‘ des Bettlers und der Erfahrungen der Uraufführung entwarf Hofmannsthal dann 1923 zunächst eine Pantomime, welche die Vision des Bettlers „zwischen dem Axtheben und dem Sinken-lassen des erhobenen Armes“ in der Weise „versinnlichen“ soll, „daß er blitzschnell in einer filmartig vorüberfliegenden Bilderfolge alles vor sich sieht, was eintreten würde, wenn er in diesem Augenblick seinen Gedanken zur Tat werden läßt.“ (D VI, 217) Diese Konzession an Reinhardt wendet die tendenziell metaphysische Begründung in eine vollkommen weltliche Einsicht des Bettlers in die Fruchtlosigkeit eines gewaltsamen Umsturzes der bestehenden Ordnung. Die Bilderfolge umfasst den Prozess vom Aufbegehren der Massen unter der Führung des Bettlers, über den Sturz des Königs und den Fahnenwechsel des Reichen, der nun zum Geldgeber der Revolution geworden ist, bis zur neuerlichen Rebellion, die diesmal allerdings von der Weisheit geführt wird und sich gegen den Bettler als den neuen König richtet, dessen „streitkolbenartiges Szepter“ sich „in seiner Hand“ mit einer geradezu filmischen Überblendungstechnik „in die Axt“ (D VI, 218) verwandelt. Die Pantomime versucht so offensichtlich, die Metapher vom Welttheater durch den Bezug auf sozial-revolutionäre Tendenzen der Zeit und insbesondere auf die Oktoberrevolution in Rußland von 1917 zu aktualisieren.³⁰⁵ Die Motivation des Bettlers, sich als weiser Eremit in die Wildnis zurückzuziehen und der Welt den Rücken zu kehren, sollte auf diese Weise einem Publikum vom Anfang des 20. Jahrhunderts plausibel gemacht werden. Wichtiger als dieses offensichtliche Zugeständnis an die Theaterpraxis (und an das Publikum) erscheint aber in diesem Zusammenhang die Frage nach dem ästhetischen

³⁰⁴ Brief an Roller, S.206.

³⁰⁵ Reinhardt wird diese Tendenz nach Hofmannsthals Tod in späteren Aufführungen des *Welttheaters* weiter ausführen und die Pantomime sogar dahingehend ausbauen, dass der Bettler als Danton, als Revolutionär schlechthin erscheint. Vgl. SW X, 246f. Außerdem ausführlich: Walk, *Welttheater*, bes. Teil III, S.140-151.

Verhältnis der „blitzschnellen trance“³⁰⁶ des Bettlers zu der traumähnlichen Vision, die ihm „blitzschnell in einer filmartig vorüberfliegenden Bilderfolge“ erscheint und die Wandlung hervorruft. Die innere Schau des Bettlers wird veräußerlicht und zu einer filmartigen Projektion gemacht. Diese Projektion macht anscheinend sichtbar, was vorher unsichtbar war. Sie macht erklärbar, was vorher konstitutiv unerklärbar war: das mystische Erlebnis, das nun ohne Mystik ist. Außer der Übertragungsleistung und Verbildlichung hat die Pantomime in dieser Form aber noch eine weitere Funktion. Der Verweis auf den Film und seine ‚Bilderfolgen‘ erfüllt seinen Zweck nämlich zugleich darin, den Status der ‚Wandelbilder‘³⁰⁷, die hier aneinandergereiht werden, und des Erkenntnismoments in ihrer Analogie zu verdeutlichen.

Der entscheidende Vorgang in diesem Zusammenhang ist das Heben und Senken der Axt. Diese Bewegung wird zum Ausdruck der Veränderung. Die Vision ist nur ihr formales Korrelat. Sie zeigt die Funktion der Bewegung innerhalb des dramatischen Geschehens an, indem sie die strukturelle Übereinstimmung dieser Bewegung mit der filmischen Bewegung herausstellt. Beides sind ‚Bewegungsbilder‘ und sie sind eine Dopplung des Erkenntnisvorgangs. Entscheidend hierbei ist also, dass es sich nicht mehr um eine gewöhnlich Gebärde im Rahmen des theatralischen Ausdruckspotentials handelt, die als reale Handlung auf etwas anderes in einem Verhältnis mimetischer Abhängigkeit verweist, sondern dass sie in Anbetracht der filmischen ‚Bilderfolge‘ geradezu derealisiert wird. Sie wird zur symbolischen Bewegung, welche den mystischen Moment nicht mehr bezeichnen beziehungsweise benennen muss, sondern zur Darstellung zu bringen vermag. Ungeachtet der inhaltlichen Implikationen der Pantomime findet Hofmannsthal in ihr insofern die ideale Form, um das mystische Erkennen des Bettlers adäquat zum Ausdruck zu bringen. Das Mysterium verlagert sich gewissermaßen in eine bestimmte mediale Erscheinungsweise, in die des Films: „Es ist das eine Sache die nicht mit dichterischer Phantasie sondern mit Regisseur- (eigentlich Film-

³⁰⁶ Wiener Brief [III], S.288.

³⁰⁷ In einem Brief an Willy Haas vom 1. Juli 1927 spricht Hofmannsthal von der „Tendenz des Films, alles in rasche Wandelbilder zu zerteilen“, während es bei „Ballett und Pantomime“ üblich sei, „daß man sinnvolle Vorgänge zu größeren mimischen Einheiten – Bildern, Acten – zusammenbindet.“ BW Haas, 76.

regisseur-)Phantasie zu lösen ist.“³⁰⁸ Die Axt-Pantomime bildet den eigentlichen Übergang zu den Film-Arbeiten Hofmannsthals. Die beiden anderen Pantomimen rekurrieren zwar auf den Film, jedoch auf andere Weise. Dennoch finden sich auch hier Beispiele für Formen dieser symbolischen Bewegung.

[*Christianus der Wirt und Gott allein kennt die Herzen*]

Die Auseinandersetzung mit dem Kinematographischen gibt in anderer Hinsicht die Form vor, welche die beiden anderen Pantomimen für das Welttheater bestimmt. Sie sind nicht zuletzt dem - schließlich gescheiterten - Vorhaben geschuldet, das Drama in Amerika aufzuführen und es dabei nicht nur verständlich, sondern zugleich rentabel zu machen.³⁰⁹ Das amerikanische Publikum und dessen Bedürfnisse waren offensichtlich von Beginn an nicht unmaßgebliche Prämissen für die Gestaltung dieser beiden Pantomimen.³¹⁰ Reinhardt wollte deshalb schon auf der ersten vorbereitenden Amerika-Reise Erkenntnisse über die dort herrschenden Theaterkonventionen sammeln, um sie dann in die Arbeit an der Pantomime einfließen lassen zu können.³¹¹ Der „Unterhaltungsbedarf“ der nicht-englischsprachigen Einwanderer und die

³⁰⁸ Brief an Einar Nilson vom 7. April 1923. Zitiert nach SW X, 282.

³⁰⁹ Schon die ‚Axt-Pantomime‘ war in Hinblick auf die Verhandlungen Reinhardts mit den amerikanischen Vertragspartnern 1923 entworfen worden. Bevor Hofmannsthal jedoch diese Pantomime weiter ausarbeiten konnte, hatte man sich in Amerika schon für Karl Vollmoellers *Mirakel* entschieden. Die ‚Christianus‘-Pantomime entstand dann auch unter dem Eindruck der Begegnung mit der englischen Schauspielerin Lady Diana Cooper, für die Hofmannsthal eine Rolle schreiben wollte. Im Hinblick auf eine mögliche Aufführung des Welttheaters im Rahmen der für den Winter 1927/28 geplanten Amerika-Tournee Reinhardts entwarf Hofmannsthal dann gemeinsam mit dem Regisseur die Pantomime *Gott allein kennt die Herzen* in 13 Bildern. Vgl. die Erläuterungen zur Entstehung der Pantomimen in SW X, 243ff.

³¹⁰ Über die Pantomime *Gott allein kennt die Herzen* schreibt Hofmannsthal am 2. Mai 1928 an Rudolf K. Kommer: „Ich ziehe aus der Aufnahme des Jedermann in Amerika die Folgerung, dass man mit allegorischen Gestalten, mit der Gestalt des Todes etc, das breitere Amerikanische Publicum befremdet und abschreckt. Ich lege daher alles darauf an dass die Pantomime selbst so stark wird, dass sie ohne den äusseren Rahmen (Welttheater) bestehen kann.“ SW X, S.313. Rudolf Haas, Edgar Lohner: Theater und Drama in Amerika: Eine Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Theater und Drama in Amerika. Aspekte und Interpretationen. Berlin 1978, S.3-18, Zitat S.15f., und Anton Kaes: Zwischen Avantgarde und Massenkultur: Die Anfänge der amerikanischen Theaterbewegung. Ebd., S.44 – 66.

³¹¹ „Er [Reinhardt; d.V.] wollte es [die Pantomime; d.V.] (halb aus Aberglauben) absolut nicht in Angriff nehmen, bevor Amerika gesichert – dann wieder nicht, bevor sein jetziges Hinkommen gesichert: denn er will für den Stil dieser Pantomime aus dem, was dort auf den Theatern gemacht wird, Richtlinien gewinnen.“ Brief an Einar Nilson.

zunehmende Bedeutung des Films in der amerikanischen Kultur waren dabei offensichtlich entscheidende Faktoren:

„Gebärde und auf Sensation gestimmte Handlung waren gefragt. Die Pantomime konnte man verstehen, dem aktionsbestimmten Geschehen folgen, den practical joke belachen. Vaudeville show und Stummfilm sind die idealen Medien für diese Konsumform des Grobtheaters; [...] Pantomimisch geprägte vaudeville show und Stummfilm sind also sozialgeschichtlich bestimmte, schichtenspezifisch orientierte Formen des amerikanischen Theaters. Die Pantomime ist das dramaturgische Esperanto des melting pot.“³¹²

Hier wie dort führt die eigentliche Absicht also in den Bereich der mehr oder weniger konventionellen Pantomime, in der „man sinnvolle Vorgänge zu größeren mimischen Einheiten – Bildern, Acten – zusammenbindet.“ Die Auseinandersetzung mit dem Film bildet quasi das ästhetische Dispositiv, das gleichermaßen Vorbild wie kontrastierender Hintergrund ist. So schreibt Hofmannsthal am 21. Juni 1927 an Raimund von Hofmannsthal über die Arbeit an der Pantomime fürs *Welttheater*: „[...] – wenn das nur nicht etwas so unendlich Schweres zu erfinden wäre – und heute, durch die Existenz des Films (der eine scheinbar ähnliche, aber ganz andere Kunstform ist) noch schwerer als je ...“³¹³

Zwar notiert Hofmannsthal wenig später im Zusammenhang mit der Arbeit an der Pantomime *Christianus der Wirt*: „Stil: Film angenähert“, im Szenarium selbst ist das jedoch nicht erkennbar. Es ist in vier Bilder unterteilt, die jeweils von Zwischenakten unterbrochen werden. Diese Zwischenakte wiederum nehmen den Bezug zum *Welttheater*-Rahmen auf. Die *Christianus*-Pantomime sollte den Mittelteil, das Spiel im Spiel, ersetzen und konglomeriert verschiedene Motive und kulturgeschichtliche Versatzstücke, mit denen Hofmannsthal zum Teil schon in früheren Notizen hantierte.³¹⁴ Außerdem aber erscheint dieses erste, im September 1927 verworfene Szenarium als Grundlage der letzten und umfangreichsten Pantomime Hofmannsthals mit dem Titel *Gott allein kennt die Herzen*, die zunächst ebenfalls als Spiel im Spiel geplant war.

³¹² Rudolf Haas, Edgar Lohner: Theater und Drama in Amerika, S.3 -18, Zitat S.15f.

³¹³ SW X, 284.

³¹⁴ SW X, 257ff.

Während in der *Christianus*-Pantomime das Motiv der plötzlichen Umkehr noch eindeutig im Zentrum der Gestaltung steht - wenn auch angesichts der ‚Untat‘ des Totschlags und nicht im Zeichen der ‚Tat‘ des Gewaltverzichts wie in der ursprünglichen Fassung -, so erhält *Gott allein kennt die Herzen* eine weitgehend novellistische Form. Diese letzte Pantomime ist dann auch mehr oder weniger unabhängig konzipiert von der Rahmenhandlung des Welttheaters und hätte auch ohne diesen aufgeführt werden können (wenn nicht sogar müssen in Anbetracht der weitschweifigen Erzählweise). Sie erzählt in sechzehn Bildern die Geschichte des Eindringens einer Gruppe von Zigeunern in die festgefügte Ordnung eines gesellschaftlichen Gemeinwesens. Die Thematik des Antagonismus von Chaos und Ordnung bleibt grundsätzlich erhalten, gewinnt aber zusätzliche Differenzierung durch ein breiteres Spektrum an Figuren. So gibt es nun eine Rahmenhandlung, in welcher der Sohn eines Dorfrichters aus Mitleid einen als Wilddieb gefangenen Zigeuner befreit und dafür von seinem Vater vom Hof verbannt wird. Die Schwester dieses Wilddiebs tritt dann im weiteren Verlauf als Tänzerin in Erscheinung und verkörpert so gewissermaßen das dionysische Prinzip, das Chaos in Gestalt eines tanzenden Körpers. Ihr steht die Gouverneurin als Ordnungsmacht entgegen, die zunächst den status quo bewahrt, indem sie die Zigeunerin in einem Kerker festsetzen lässt, nach dem Selbstmord der festgehaltenen ‚Vogelfreien‘ und dem Tod ihres Geliebten, einem jungen Edelmann, jedoch „als geisterhafte Wohltäterin“ (SW X, 259) wirkt und zur Heiligen für Bettler, Krüppel und die Kinder der Stadt wird. Die Handlung der Pantomime streckt die Umkehr der Gouverneurin zu einem allmählichen Erkenntnisprozess. Es findet keine plötzliche Erleuchtung statt wie bei der augenblicklichen Wandlung des Bettlers in der Axt-Szene des *Welttheaters*. Die Handlungs-Motivationen bleiben oftmals völlig im Dunkeln. So lässt sich nur erahnen, dass die entscheidende innere Wende stattfindet, als der junge Edelmann in den Armen der Gouverneurin stirbt und sie nicht mehr sehen kann, da er blind geworden ist. Danach lebt sie wie eine Heilige als einzige Sehende unter Blinden in einer öden Schlucht, bevor sie in die Stadt zurückkehrt und dort künftig in einer Kapelle auf dem Deckel ihrer eigenen Gruft im „Bereich der Toten“ (SW X, 258) lebt. Auch hier ist also von einer Art visionären Umkehr die Rede, die diesmal

jedoch als ein besonderes ‚Sehen-Können‘ inszeniert wird und keinen Anspruch auf die Plötzlichkeit des Mysteriums mehr erhebt.

Kapitel 11: Kino und Literatur - Szenarien für den Film

Hofmannsthals filmpraktisches Schaffen ist äußerst überschaubar. Das Script für die Verfilmung der Wiesenthal-Pantomime *Das fremde Mädchen* (1913) stammt offensichtlich nicht von Hofmannsthal, dessen Vorlage für den *Rosenkavalier*-Film (1925) wurde vom Regisseur Robert Wiene zu weiten Teilen nicht berücksichtigt, das Szenario *Daniel de Foe* (1922) kam nie über den schriftlichen Entwurfsstatus hinaus und auch der *Lucidor*-Film³¹⁵ sowie ein gemeinsames Projekt mit Lilian Gish und Max Reinhardt³¹⁶ scheiterten früh. Hofmannsthals Arbeiten für den Film gelten bis heute als Randphänomene seines Werkes und als weitgehend missglückte Versuche, an einer neuen, lukrativen Industrie zu partizipieren. Der Film versprach ihm zudem ein Publikum, das ihm als Literat weitgehend unzugänglich blieb.³¹⁷ Die Filmentwürfe wurden deshalb überwiegend hinsichtlich der Frage nach ihrer Realisierbarkeit beziehungsweise Originalität und ‚filmischen‘ Disposition untersucht und jeweils abschlägig beurteilt.³¹⁸ Allerdings folgt die Forschung dabei meist wenig konkretisierten oder

³¹⁵ 1909 schreibt Hofmannsthal die Erzählung *Lucidor. Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie*. Wenig später schon arbeitet er weiter an dem ursprünglichen Plan, den Stoff für eine Komödie zu nutzen, verfasst dann 1924 auf dessen Grundlage eine kurze Filmskizze und übernimmt ihn schließlich für die Oper *Arabella*, an welcher er gemeinsam mit Strauss in den Jahren zwischen 1927 und 1929 arbeitet. Vgl. allgemein zum *Lucidor*-Stoff: SW XXVIII, 235f. u. SW XXVI, 309-315. Vgl. zu den *Lucidor*-Filmpänen: Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne, S.473-476.

³¹⁶ Es handelt sich dabei um ein Filmprojekt, das sich mit dem Leben eines Mädchens mit religiösen Visionen befassen sollte. Nachdem ein erster Plot-Entwurf Hofmannsthals verworfen wurde, arbeitete Reinhardt eine neue Fassung aus, die vom amerikanischen Filmproduzenten Joseph Schenk jedoch letztlich abgelehnt wurde. Zu Beginn des Jahres 1929 war das Projekt endgültig gescheitert. Vgl. zu den Details des Projekts: Hiebler: Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne, S.501-510; Rudolf Hirsch: Hofmannsthal und sein mit Reinhardt geplanter Film. In: NZZ Nr. 586 (Fernaussgabe Nr. 315) vom 18. Nov. 1973, S.49-50. Das vollständige Szenario befindet sich im Nachlass Reinhardts, eine „fragmentarische, vier Seiten umfassende Handschrift“ im Nachlass Hofmannsthals. Ebd. S.50.

³¹⁷ Vgl. Marion Faber: Hofmannsthal and the Film. In: German Life and Letters N.S. XXXII No. 3 Oxford April 1979, S.187-194. Walter Fritz: Hofmannsthal und der Film. In: Hofmannsthal-Forschungen 6 (1981), S.3-12.

³¹⁸ Vgl. Alfred Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn 1965, Kap.10: Hofmannsthal und der Film. Ernest Prodolliet: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg 1991. Auch: Fritz: Hofmannsthal und der Film; Faber: Hofmannsthal and the Film.

recht beliebigen, normativen Begriffen des ‚Filmischen‘, die sich weder um die spezifische Rhetorik der Hofmannsthalschen Entwürfe oder um seine Perspektive auf das anvisierte Medium kümmern, noch um historische Dispositive. *Das fremde Mädchen* gibt z.B. eine Vorstellung davon, wie eng Pantomime und Film zu dieser Zeit noch miteinander verknüpft sind und warum dieses Szenario geradezu paradigmatisch die Wahrnehmungsbedingungen im Kino reflektiert und vielleicht auch deshalb nicht nur Hofmannsthal selbst für eine Verfilmung prädestiniert schien. Während das *Rosenkavalier*-Skript sich vor allem formal um das Romanhafte am Film bemüht, hält Hofmannsthal mit der Künstlerbiographie *Daniel de Foe* dann schon 1922 ausgerechnet im neuen technischen Massenmedium den allgegenwärtigen Prophezeiungen vom Entstehen einer ‚visuellen Kultur‘³¹⁹ das Modell einer machtvollen und mythenbildenden literalen Tradition entgegen. Im Unterschied aber zu zahlreichen Filmen dieser Zeit, die den *Robinson Crusoe* wie auch viele andere erfolgreiche Romane des 19. Jahrhunderts auf Zelluloid zu bannen versuchen, um endlich auch beim bürgerlichen Publikum die gewünschte Resonanz zu erfahren,³²⁰ wird bei Hofmannsthal das Medium Buch selbst thematisiert, indem sowohl der Autor Defoe als auch sein Generationen überspannendes Publikum ins (Film-)Bild gebracht werden sollten.

Attraktion und Schaulust: Das fremde Mädchen als Film

Ebenso wie der ‚Freie Tanz‘ fand auch die traditionsreichere Pantomime um die Jahrhundertwende in den Vaudeville-Theatern und Varietés der Zeit beträchtliche

³¹⁹ Vgl. vor allem Bela Balázs: *Der sichtbare Mensch*. Halle 21930.

³²⁰ Vgl. Paech: *Literatur und Film*: „Während die Anfänge des Films in einer wesentlich nicht-literarischen populären Kultur der Varietés, Vaudeville-Theater, Music-Halls und des Jahrmarkts zu suchen sind, die auch die Nicht-Kontinuität der narrativen Struktur der frühen Filme bestimmt hat, schließt die Entwicklung des Films seit etwa 1908 deutlich an die Tradition literarischen Erzählens an, deren Paradigma der realistische Roman des 19. Jahrhunderts ist. Die Literarisierung bedeutet nicht nur, daß explizit literarische Werke und ihre narrative Struktur dem Film künftig als Grundlagen dienen, sondern auch dessen allgemeine Integration in die bürgerlich-literarische Kultur, die allein Institutionalisierungs-Bestrebungen der Filmindustrie absichern konnten.“ S.44.

Resonanz. Die eigentliche Attraktion dieser Programme aber war die Vorführung der ersten kurzen Filme. Als besondere Weise der gestischen, bewegungsreproduzierenden und zugleich bildhaften Darstellung galt der Film schon in der ‚Kino-Debatte‘ der 1910er und 20er Jahre, die sich wesentlich mit der Frage nach dem ‚Film als Kunst‘ beschäftigte, vor allem als Kuriosum der Perzeption.³²¹ Jahrzehnte bevor der Film in den 20er Jahren dank verbesserter Aufnahme- und Projektionstechniken, sowie einer elaborierteren, an literarischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts orientierten Erzählweise überhaupt als neue, die Schriftkultur bedrohende Kunstform in die Debatte der sogenannten Historischen Avantgarden über die Potentiale unterschiedlicher ästhetischer Verfahrensweisen eingebracht werden konnte, beschäftigte sich Hofmannsthal bekanntermaßen schon mit der Frage nach der Möglichkeit eines originären schriftsprachlichen Ausdrucks und dem „Zusammenhang von Bild Wort und Schrift“ (*Ad me ipsum*). Der Einfluss des neuen Massenmediums ist für Hofmannsthal nun jedoch bemerkenswerterweise zu einem viel früheren Zeitpunkt anzusetzen als die eigentliche Ausformung des Films als narrativem Konkurrenzmedium der Literatur. Die Verfilmung seiner ursprünglich für Grete Wiesenthal geschriebenen Pantomime *Das fremde Mädchen* von 1913 durch den Dänen Mauritz Stiller ist nicht nur das erste Zeugnis einer Zusammenarbeit Hofmannsthals mit der wachsenden Filmindustrie, sie ist zugleich der erste sogenannte ‚Autorenfilm‘ im deutschsprachigen Raum.³²² Hofmannsthals Szenario diente dabei zwar als

³²¹ Vgl. den Band von Anton Kaes: Kino-Debatte.

³²² Die Bezeichnung „Autorenfilm“ bezieht sich strenggenommen nur auf die Jahre 1913/14. Eine zeitgenössische Definition von 1913 fasst den Begriff folgendermaßen: „Films, deren Manuskripte oder Ideen von namhaften Schriftstellern herrühren.“ Zitiert nach: Corinna Müller: Das ‚andere‘ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära. In: Dies. u. Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06-1918). Mediengeschichte des Films; Bd. 2. München 1998, S.153-192. Müller weist zudem auf die Bedeutung der Autorenfilm-Bewegung für die Kino-Debatte dieser Zeit hin, die zu praktischen und theoretischen Erkundungen der Spezifika des neuen Mediums in Auseinandersetzung mit den klassischen Medien führte. Der Austausch zwischen den Medien werde besonders in der ‚Filmpantomime‘ als spezifischem Produkt des deutschen Autorenfilms deutlich. *Das fremde Mädchen* sei der erste Film dieser Bewegung, der Stummheit des Mediums nicht als Mangel begreift, sondern als pantomimische Form bewusst nutzt. Schon Ludwig Klineneberger meinte 1913 in einer Rezension des Films in ‚Bühne und Welt‘: „Das Filmdrama Hofmannsthals unterscheidet sich von den bisherigen durch das Kino vorgeführten Dramen dadurch, daß sich die Vorgänge eigentliche nur pantomimisch abspielen und von sehr wenigen Worten, die in hübsche Sätze gekleidete Sentenzen sind, begleitet werden.“ In: Bühne und Welt 15 (1913), S.503-504.

Grundlage, das Drehbuch selbst stammte jedoch offensichtlich nicht von ihm und nimmt einige entscheidende Änderungen vor. Wie auch bei der Pantomime *Der Schüler* handelt es sich im Grunde um einen zeittypischen Filmstoff. Ist *Der Schüler* angesichts seiner frühen Entstehungszeit um 1900/01 noch als eine Art Muster der tiefreichenden Verflechtungen und der Zeichen-Zirkulation zwischen Theater, Pantomime, Literatur und Film aufzufassen, so handelt es sich bei dem *Fremden Mädchen* eher schon um eine Annäherung an die mitunter holzschnittartige Erzählweise und die sozialrealistischen Hintergründe vieler Filme der Zeit.³²³ Jedenfalls sind Ähnlichkeiten im Stofflichen unverkennbar und rekurren auch auf die anfängliche generische Nähe der beiden Formen des ‚stummen Spiels‘, die wohl auch Hofmannsthal selbst im Sinn hatte, als er im September 1911 in einem Brief an Alfred Walter Heymel zum ersten Mal von seinen Filmplänen bezüglich der Pantomime spricht.³²⁴

Das Filmscript zum *Fremden Mädchen* nimmt einige formale und inhaltliche Änderungen vor. Aus den vier Akten der Pantomime werden zunächst 30 Szenen,

Zitiert nach Kaes: Kino-Debatte, S.107. Vgl. a. Heller: Literarische Intelligenz und Film, Kap.10: Die Errettung des Films im Zeichen einer fiktiven Volkstümlichkeit: Der Autorenfilm.

³²³ Die Krise der Filmindustrie um 1907 stand in engem Zusammenhang mit der zunehmenden Trivialisierung und der von finanziellen Interessen der Filmindustriellen geleiteten Orientierung am Massengeschmack, ohne dabei eine ästhetische Emanzipierung vom Theater anzustreben: „So passten sie [die Filmindustriellen; d. V.] sich den primitivsten Zuschauern an, senkten bewußt und konsequent das künstlerische und intellektuelle Niveau ihrer Produkte.“ Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. 1895-1933. Berlin 1972, S.110. Vgl. auch eine von Walter Panofsky (Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Würzburg-Aumühle 1940, S.58) angeführte Statistik von 1910, die von Emilie Altenloh stammt (vgl. Toeplitz, S.110f.) und den inhaltlichen Schwerpunkt vieler Filme dieser Frühzeit des Kinos wiederzugeben scheint: „Und wie sich die Welle der Schundliteratur über die Massen ergoß, so entstanden von hunderten kleiner Filmfirmen gedreht die Unsummen von Schundfilme: in 250 derartiger Streifen stellte man 1910 97 Morde, 45 Selbstmorde, 51 Ehebrüche, 19 Verführungsszenen, 22 Entführungen, 35 Betrunkene und 25 Dirnen fest.“ Abgesehen davon, dass diese Motive im Prinzip auch zum festen Repertoire der Weltliteratur gehören, dürfte ein entscheidender Grund für die Hinwendung der Filmindustrie zur Literatur, deren Produzenten und letztlich deren ästhetischen Verfahren nach 1907, darin zu finden sein, dass die meisten Filme das vermeintliche Defizit der Sprachlosigkeit durch übertriebene Sensationslust und Effekthascherei zu kompensieren versuchten. Vgl. zur Literarisierung des Films seit etwa 1908 und dem damit verbundenen Bestreben, Zugang zur bürgerlichen Institution Kunst und Literatur zu finden: Paech: Literatur und Film, S.85-103. Dort auch Zitat von Panofsky: S.89.

³²⁴ Hofmannsthal schreibt in dem Brief an Heymel: „[...] - auch mein bestimmter Gedanke mit dem cinéma bleibt bestehen, das „Fremde Mädchen“ ist wie geboren dafür [...]“. Auch Heymel konstatiert in seiner Replik, dass ihm „[f]ür den Kintopp (...) in der ganzen Welt nicht passenderes gefunden werden zu können“ scheint. In: BW Heymel, S.187 u. 188. Vgl. zu den Bemühungen Heymels um eine Verfilmung der Pantomime: Hiebeler: Hugo von Hofmannsthal und die Medien der Moderne, S.440f. Zitate aus den Briefen Hofmannsthals und Heymels: S.440.

die in schneller Folge die Geschichte erzählen.³²⁵ Im Gegensatz zum reichen jungen Mann in Hofmannsthals Szenario ist der Graf des Drehbuchs keine gelangweilte, von den Vergnügungen der Großstadt überreizte Gestalt auf der Suche nach lebensnaher Attraktion und dem ‚Fremden‘.³²⁶ Während der junge Mann einen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit und zum Leben sucht und die Tänzerin quasi als Medium begreift, mit dessen Hilfe ihm dies möglich zu werden scheint, vertauscht das Filmscript die Perspektive, indem es den Grafen lediglich als verliebten Retter der versklavten Kindfrau Miranda, wie das fremde Mädchen dort heißt, vorstellt. Ziel ist der Übertritt des Mädchens, ihr gesellschaftlicher Aufstieg, nicht die befriedigte Schaulust des jungen Mannes wie in der Pantomime. Der Tanz Mirandas ist bloßes Attribut und nicht Wahrnehmungsereignis, wie noch in der Pantomimenfassung. Ihr Tanz vor der „lustige[n] Gesellschaft“ im Schloss des Grafen ist die autobiographische Erzählung ihres Lebens, ein mimetischer, introspektiver Tanz, der nichts mehr gemein hat mit dem ekstatischen, ‚freien‘ Tanz des Pantomimenszenarios, der den jungen Mann gleichsam hypnotisch in seinen Bann gezogen hatte und der Ausdruck einer unmöglichen, utopischen Befreiungsbewegung war. Beide scheinen dort gleichermaßen ‚gefesselt‘. Sie realiter und mit ‚wirklichen‘ Stricken, er metaphorisch im Blick auf den Tanz der Fremden. Nach dem Drehbuch illustriert sie lediglich ‚innere Bilder‘, die sich für den Kinozuschauer im Tanz materialisieren sollen:

„Bei der Musik erwachen Mirandas Sinne, ihr Gesicht wird wie von einem inneren Bilde gefesselt, und sie tanzt. Sie versucht beim Tanzen von ihrem elenden Leben, ihrem Herzeleid zu erzählen und zuletzt dem strahlenden Abenteuer, in welchem sie nun erwacht ist und das vielleicht nur ein Traum ist“³²⁷

Die Wahrnehmungsanordnung zwischen der Tänzerin und dem zuschauenden Grafen ist zwar prinzipiell gleich geblieben, spielt im Filmscript aber kaum noch

³²⁵ Vgl. Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und die Medien der Moderne, S.449.

³²⁶ Vgl. dazu Kap.8.

³²⁷ Zitate aus dem Drehbuch: ‚Das Fremde Mädchen‘. Ein romantisches Drama. Nach Hugo von Hofmannsthal. Szenario der Filmfabrik. In: Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Hrsg. v. Leonhard M. Fiedler u. Martin Lang. Salzburg/Wien 1985, S.113-126. Hier: S.121.

eine Rolle. Es geht um die handlungsreiche Darstellung charakteristischer Filmsujets: Sexualität, Gewalt und Tod. Das Drehbuch ist insgesamt auf eine rasche Ereignisfolge ausgerichtet und offensichtlich auf größtmögliche Kompatibilität mit den Erwartungen des Publikums. Im Mittelpunkt steht das Thema des sozialen Aufstiegs, der aber letztlich nicht gelingt, sondern in den Tod des Mädchens mündet. Möglicherweise fiel dieser ‚Autorenfilm‘ beim Publikum auch gerade wegen seiner Unentschiedenheit zwischen künstlerischem Anspruch einerseits und einer ‚Volkstümlichkeit‘ andererseits durch,³²⁸ die versucht, die sozialromantischen Aufstiegsphantasien der Zuschauer zu bedienen.³²⁹ So wird beispielsweise aus der Vision des reichen, jungen Mannes, in welcher er sich einbildet, die Fremde gefesselt, „leibhaftig“ (D VI, 73) in der Wohnung seiner ‚Geliebten‘ vor sich zu sehen, letztlich die lebendige Anwesenheit Mirandas im Schloss des Grafen. Ihr Übertritt wird im Filmscript also realisiert und bleibt nicht reine Imagination. Darin besteht auch der wesentliche Unterschied zwischen Pantomimentext und Drehbuch: Was dort als Vision und Wahrnehmungsanordnung inszeniert wird, findet im Film(script) stets eine Konkretisierung. Die polyvalente ästhetische Beziehung zwischen der Tänzerin und dem reichen, jungen Mann als ihrem Zuschauer in der Pantomime löst sich im Filmscript schließlich in einem gesellschaftlich codierten Klassenmodell auf. Was Hofmannsthal in seinem Text mittels der spezifischen Wahrnehmungssituation indirekt in den Zusammenhang einer kinematographischen ‚Schaulust‘³³⁰ stellt und damit quasi als implizite Allegorie des Kinos verstanden werden kann, bleibt

³²⁸ Ludwig Klinenbergers Rezension des Films sieht die Ursache vor allem einseitig in der Überforderung der Zuschauer: „Man muß ehrlich sagen, daß das Publikum von diesem Drama nicht sehr befriedigt war. Vielleicht wird es erst zur feineren literarischen Kost erzogen werden müssen.“ Zitiert nach Kaes: Kino-Debatte, S.109.

³²⁹ Siegfried Kracauer erkennt 1927 in seinem Artikel *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* in den „blödsinnigen und irrealen Filmphantasien [...] die Tagträume der Gesellschaft“. In ihnen spiegele sich die Gesellschaft trotz der gängigen Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten der meisten Filme seiner Zeit: „Vielmehr: je unrichtiger sie [die Filme; d. V.] die Oberfläche darstellen, desto richtiger werden sie, desto deutlicher scheint in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft wider.“ Einer dieser beliebten ‚Tagträume‘, in dem sich das gesellschaftliche Imaginäre manifestiert, handelt (bis heute übrigens) vom gesellschaftlichen Aufstieg: „Es mag in Wirklichkeit nicht leicht geschehen, daß ein Scheuermädchen einen Rolls Royce-Besitzer heiratet; indessen, ist es nicht der Traum der Roys Rolls-Besitzer, daß die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen?“ In: Ders.: Das Ornament der Masse, S.280.

³³⁰ Vgl. Serner: Kino und Schaulust.

im Drehbuch letztlich unausgeführt.³³¹ Dort zeigt sich abseits der Selbstreflexion des Mediums lediglich in der Darstellung von Erotik, Gewalt und Tod eine der Funktionen des Films als ‚Maschine‘ zur Umformung sozialer Bedürfnisstrukturen, als „Instrument zur Semiotisierung der Lüste“.³³²

In Hofmannsthals Pantomimen-Szenario steht das (Zu-)Schauen im Zentrum des Interesses. Der Beobachtungsakt, das ‚Erlebnis des Sehens‘, wird vom Zuschauer beobachtet, der sich so selbst gespiegelt sieht: Er sieht jemanden Sehen und vermag sich auf diese Weise auch selbst als Schauenden wahrzunehmen. Der Tanz des fremden Mädchens figuriert dort als (erotische) Attraktion, die analog zum Film ebenso suggestiv wirkt und die Schaulust des Publikums aktiviert. Aus dem medienreflexiven Text Hofmannsthals wird dagegen ein Filmscript, das beinahe jedes Vorurteil der bürgerlichen ‚Kulturkämpfer‘ der Zeit gegen den Film zu bestätigen scheint.³³³ Übrig bleibt auch für den Kritiker der „Deutschen Montags-Zeitung“ nach der Premiere des *Fremden Mädchens* „der Aufbau eines Schauerfilms nach den Scheingesetzen des Tanzes“.³³⁴ So mag das *Fremde Mädchen* als Film(script) nicht mediengerecht und zu sehr auf die Bühne ausgerichtet sein, auf der Ebene der Pantomime reflektiert die Vorlage jedoch in

³³¹ Der Regisseur Stiller scheint sich im Film dann aber wieder eher an Hofmannsthals Szenario orientiert zu haben. Dafür sprechen einige erhaltene Standfotografien des Films, der ansonsten verschollen ist. Aus der lebenslustigen Gesellschaft zu Beginn des Drehbuchs wird wieder das Paar des Grafen und seiner Dame und auch das Bild der gefesselten Tänzerin in der feudalen Wohnung des Grafen deutet darauf hin, dass Stiller die ursprüngliche Fassung mit der Vision des reichen, jungen Mannes beibehalten hat. Überhaupt geben die Fotos keinen Hinweis auf eine vorerst geglückte Flucht des Mädchens, wie sie im Drehbuch vorgesehen war. Vgl. Fiedler/Lang: Grete Wiesenthal, S.114 u. 115.

³³² Vgl. *Film/filmisch*, Ästhetische Grundbegriffe, S.458.

³³³ Vgl. zu diesem ‚Kulturkampf‘ Paech: Literatur und Film, S.89ff; u. Kaes: Kino-Debatte. Karl Kraus bezeichnete in seiner „Fackel“ (Nr. 395-97, S.27) das Kinostück allerdings schon auf Grundlage des Pantomimentextes, der im Programmheft des Films und in den „Süddeutschen Monatsheften“ (Jg. 11, 1913/14) abgedruckt worden war, als „Kolportagedreck“. Den Film selbst hatte er anscheinend nicht gesehen. Zitiert nach: Ludwig Greve (Hrsg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum, Marbach a.N. München 1976, S.146. Auch Julius Hart bezieht sich in seiner Kritik offenbar auf den Pantomimen-Text und konstatiert in bester Kulturbewahrungs-Manier: „Von den schlechten Erläuterungstexten, die unseren Kinodramen zugegeben werden, war der Text zu diesem Film einer der allerschlechtesten, in einem wahrhaft musterhaften Kolportageromanddeutsch geschrieben“. Zitiert nach: Fritz Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt a.M. 1984, S.290.

³³⁴ G.G.: Hugo von Hofmannsthal als Filmer. In: Deutsche Montagszeitung 15.9.1913; zitiert nach: Hätte ich das Kino, S.147.

der ausgestellten ‚Schaulust‘ paradigmatisch ein historisches Dispositiv des Kinos.

Der Roman im Film - der Film als Roman: Daniel De Foe und Der Rosenkavalier

Der Filmentwurf *Daniel De Foe*, entstanden 1922,³³⁵ und das Script zur Verfilmung des *Rosenkavaliers* von 1925 setzen sich auf je unterschiedliche Weise mit dem Zusammenhang von literarischem und filmischem Erzählen auseinander. Heinz Hiebler weist auf das kulturpolitische Anliegen Hofmannsthals im Hinblick auf die Filmindustrie hin, das sich in *Ersatz für die Träume* theoretisch äußere und im *Daniel De Foe* offensichtlich zu einer filmpraktischen Gestalt finden sollte. Im Zentrum stehe dabei die bildmächtige und sinnliche Vermittlung „von Literaturen“, dem „Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten“, wie es in *Ersatz für die Träume* heißt, so dass „die Menschen unserer Zeit – diejenigen, welche die Masse bilden – zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten“ (D VI, 144). Hiebler schließt diese Aussage mit dem *Daniel De Foe*-Szenario kurz und folgert:

„Die Literatur wird als Keimzelle der auf Zelluloid gebannten fliegenden Bilder inszeniert, die sich via Kino ihren Weg auch ohne den Umweg über Bibliotheken und Vortragssäle in die Vorstellungswelt der Menschen zu bahnen versteht.“³³⁶

³³⁵ Das Script stammt aus dem Nachlass und wurde vollständig zum erstenmal in den von Bernd Schöller herausgegebenen Gesammelten Werken Hofmannsthals veröffentlicht (D VI, 263-278; s.a. 699). Anscheinend handelt es sich also nicht um eine Auftrags- oder Gemeinschafts-Produktion, sondern um eine vollkommen unabhängig konzipierte Arbeit Hofmannsthals, die allerdings unverfilmt blieb.

³³⁶ Hiebler: Hofmannsthal und die Medien der Moderne, S.472. Ähnlich äußert sich auch Heller (Literarische Intelligenz und Film, S.183), auf den sich Hiebler explizit beruft. Für Heller erscheint der Filmentwurf als Versuch, „die soziale Funktion und Relevanz der dem Film in besonderem Maße zugeschriebenen ästhetischen Mythenbildung – historisch und medial verfremdet – in eben dem Film anschaulich zu thematisieren.“ S.181.

Daniel Defoes in der dritten kleinen Betrachtung *Schöne Sprache* als Idealfall eines stilistisch gelungenen Sprachkunstwerks erwähnter Roman *Robinson Crusoe* nehme mithin, so meint Hiebler weiter, „die perfekte Vermittlerrolle zwischen Literatur und Film ein“, da „das Kino auf die allgemein verständliche Sprache der Bilder vertrauen und – nahezu voraussetzungslos – das gesamte Inventar literarischer Versatzstücke für sich arbeiten lassen“³³⁷ kann. Abgesehen davon, dass die Verfilmung eines solchen Romans in diesem frühen Stadium der Filmgeschichte durchaus die Entwicklung einer komplexen Bildsprache sowie die Aus- und Umbildung bestimmter Sehgewohnheiten beim Publikum voraussetzte, scheint Hofmannsthal mit dem Script zu *Daniel De Foe* auch über diese bloß inhaltliche Vermittlungsfunktion hinaus weitere mediale Verflechtungen von Literatur und Film ins Visier genommen zu haben. Zu beachten gilt es dabei vor allem, dass es nicht um die Verfilmung des Romans, sondern um die Gestalt des Autors geht, der diesen geschrieben hat.

Tatsächlich stellt sich auch der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang zwischen Literatur und Film äußerst komplex dar. Der Film ‚lernt‘ seit etwa 1907 nicht nur über genuin literarische Erzählstrukturen die eigenen narrativen Möglichkeiten kennen, er erweist sich zugleich quasi als adäquates erzählerisches Nachfolgemedium der großen realistischen Romane des 19. Jahrhunderts und nimmt sich dementsprechend besonders deren Verfilmung an.³³⁸ In diesem Kontext sind auch Hofmannsthals Äußerungen in *Ersatz für die Träume* über die kulturpolitische Funktion des Films einzuordnen. In ähnlicher Weise wurde schon Jahre zuvor die unmittelbarer wirkende Bildlichkeit der Darstellung als Stärke des Films hervorgehoben, der aus diesem Grund besonders geeignet sei, als Literaturvermittler für bildungsferne Schichten zu dienen.³³⁹ Fluchtpunkt bleibt

³³⁷ Hiebler: Hofmannsthal und die Medien der Moderne, S.466.

³³⁸ Vgl. Paech: Literatur und Film, S.45-64; 85-104.

³³⁹ Vgl. z.B. Kritiken einer Filmadaption von Victor Hugos *Les Misérables*, die den Beweis erbringe, „daß der Roman, ein Unding auf der wirklichen Bühne, sich für den Kino eignet; er wirkt wie ein lebendiges, illustriertes Buch; es geschieht, was man im Grunde seines Herzens eigentlich immer wünscht, wenn man ein illustriertes Epos betrachtet, die Figuren bewegen sich auf einmal.“ Die Bildlichkeit des Films sei besonders für „die Leute aus dem Volke sehr wesentlich“. Malwine Rennert: Victor Hugo und der Kino. Französische und deutsche Filmkunst. In: Bild und Film 1912/13, II, 6, S.129f. Zitiert nach Paech: Literatur und Film, S.91.

dabei jedoch stets die Literatur als höheres (Kultur-)Gut, während der Film nicht als entwicklungsfähige Kunst betrachtet wird, sondern lediglich als Vehikel genutzt, um auf eine verstärkte Rezeption der ‚Originalwerke‘ spekulieren zu können.³⁴⁰ In diesem Sinne ist auch Hofmannsthals Argumentation gegenüber Strauss für eine *Rosenkavalier*-Verfilmung zu verstehen, die diesmal in Bezug auf eine andere bürgerliche Kulturinstitution deutlich macht, dass der Autor hoffte, mittels des Films ein größeres Publikum für die Oper begeistern zu können.³⁴¹

Beim *Daniel De Foe*-Entwurf geht es jedoch offensichtlich noch um etwas anderes. Zwar ist auch an zentraler Stelle vom Roman *Robinson Crusoe* die Rede, im Mittelpunkt steht jedoch die Lebensgeschichte von Defoe als dessen Verfasser. Sein Leben wird von Hofmannsthal, ähnlich wie die Geschichte im Pantomimen-Szenario zum *Fremden Mädchen*, in einer Erzählung aufgerollt, die jedoch ohne Veränderung der Erzählebene alternierend vom Präteritum ins Präsens wechselt und zudem im erzählten Sujet von (einer weitgehend unbestimmten) Gegenwart in die Vergangenheit springt. Im Text wird also durch einen formalen Gestus die medienreflexive Konfrontation von Nachträglichkeit der (schriftlichen) Narration beziehungsweise Historizität der erzählten Ereignisse auf der einen Seite und der Gegenwärtigkeit der (filmischen) Bilderflucht sowie der Präsenz der imaginierten literarischen Gestalten auf der anderen eingeführt. Die eigentliche Grundhaltung der ‚Erzählung‘ macht jedoch schon der Prolog des Entwurfs deutlich. Dort beschreibt Hofmannsthal die Szenerie eines ehemaligen Friedhofs „in einem armen Viertel von London (Bunhill Fields zwischen Bunhill Row und City Road)“. Auf diesem Friedhof, der „jetzt ein öffentlicher Platz“ ist, steht der

³⁴⁰ Ein anderer Kritiker des Hugo-Films glaubt, dass der Roman „durch die Wunderkraft der Lichtbildkunst wie ein Dornröschen aus der Hecke der unverrückbaren, starren Buchstaben befreit und zu einem neuen, glänzenden Leben erweckt wird“ und dass der Zuschauer „durch das, was er im Lichtbild gesehen, so sehr für das Originalwerk interessiert [wird], daß nunmehr auch der Wunsch in ihm erwacht ist, dieses *lesen* zu wollen“. Willy Langner: Menschen unter Menschen. In: Licht-Bild-Bühne No. 49, 7.12.1912, S.29f. Zitiert nach Paech: Literatur und Film, S.91.

³⁴¹ Vgl. Hofmannsthals Brief an Strauss vom 1.1.1925: „Eine Beeinträchtigung der Theaterchancen des Werkes findet, meiner ernstesten Erwägung nach in keinem Falle statt; viel eher würde ich das Erscheinen des Films als eine mächtige Förderung für das Fortleben und Neuaufleben auf der Bühne ansehen.“ BW Strauss, S.532. Zitiert nach: Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe. Hrsg. v. Willi Schuh. Frankfurt a.M. 1971, S.338.

Grabstein Daniel Defoes, des Mannes, „der den Robinson geschrieben hat.“ Er führt ihn als Schöpfer einer Wirklichkeit ein, die als erzählte Welt erst in der Imagination seiner (überwiegend jugendlichen) Leser vollständig entsteht und dort ihre Realisierung findet:

„Ohne ihn wäre nicht diese Gestalt in der Welt: der Mann im Gewand von Ziegenfellen, mit dem spitzen Hut und dem Schirm aus Ziegenleder, mit Poll dem Papagei, auf der Schulter, und hinter ihm die Ziege und, treu wie ein Hund, Freitag sein Gefährte. Ohne diesen Daniel De Foe wäre nicht in der Welt der Traum von diesem Mann auf der Insel, dieser Traum, der Wirklichkeit ist oder mehr als Wirklichkeit für Millionen und Millionen von Köpfen.“ (D VI, 263)

Die Traumgestalten der literarisch evozierten Welt begleiten als mentale Bilder die Leser des Romans, durch „deren Träume er [Robinson Crusoe] hindurchgeht“. Bezeichnenderweise kennzeichnet den Übergang vom Prolog zur eigentlichen Film-Erzählung dann der Übertritt der vorher bloß imaginierten beziehungsweise erträumten Bilder in die reale Präsenz der Erscheinung. Der Film wird so auch hier quasi als Materialisierungsmaschine mentaler Bilder gekennzeichnet:

„[...] und immer ist Robinson bei ihnen – und die Scharen von Jungen, durch deren Träume er hindurchgeht, Pfadfinder, wenn sie lagern in einem kleinen Tal, eingehüllt in ihre Mäntel, einen Posten haben sie ausgestellt, der merkt aber nichts, und doch ist Robinson aus dem Gebüsch hervorgetreten und hinter ihm Freitag, und sie schreiten über die Schlafenden weg, nur einer, einer der Jüngsten, mit großen Augen, ist aus dem Schlaf aufgefahren und starrt mit großen Augen den Gestalten nach ...“ (D VI, 263f.)

Dieses Schlussbild des Prologs beschwört im Blick des Jungen auf die realen Gestalten metaphorisch noch einmal die Funktion des Films als ‚Ersatz für die Träume‘, als Hypostasierung des Imaginären. Im weiteren Verlauf des Filmscripts geht es jedoch nicht mehr um den ästhetischen Status des Films, sondern ausschließlich um den imaginativen Akt des Lesens und Schreibens. Das Buch als (Massen-)Medium steht im Vordergrund und wird von Hofmannsthal indirekt dem Film entgegengestellt. Anstatt mit einer Verfilmung des erfolgreichen Romans lediglich die Vervielfältigungsmöglichkeiten des neuen Mediums im Interesse einer Erschließung neuer Leserschichten zu nutzen und damit zugleich

dem Argument der größeren Anschaulichkeit und Wirkung des Films Vorschub zu leisten, feiert der Film-Entwurf den Autor als Schöpfer imaginärer Welten, die sich „als Wirklichkeit für Millionen [...] von Köpfen“ ausbilden.³⁴²

Mithin spiegelt Hofmannsthal im Gefüge der (filmischen) Erzählung zugleich die des Romans, in dem die Geschichte von dem fingierten Erzähler Robinson Crusoe rückblickend gegen Ende seines Lebens aufgeschrieben wird. Ebenso schildert Hofmannsthal in der dritten ‚Abteilung‘ seines Scripts, wie Defoe – mittlerweile über sechzig Jahre alt - „das Buch ‚Robinson Crusoe‘ zu Ende“ (D VI, 276) schreibt. Es handelt sich demnach auch hier – wie im Roman - um eine intradiegetische Erzählung. Die Erzählung innerhalb der Erzählung wird jedoch in der Konstruktion des Filmentwurfs letztlich nicht vom Erlebnissubjekt selbst, dem Schotten Alexander Selkirk erzählt, sondern vom Autor Defoe, der sie gewissermaßen zu seiner eigenen macht. Nachdem der Seemann Selkirk in Bristol Defoe eindrücklich von seinen Erlebnisse auf der Insel berichtet hatte („Das erzählt er [Selkirk] und Daniel De Foe hört zu mit den anderen, und es gräbt sich in ihn ein.“ D VI, 274), entdeckt dieser plötzlich den parabolischen Charakter der Erzählung und die Parallelen zu seiner eigenen Lebenssituation:

„[...] – aber nachts auf seinem Bett, da ist er allein – allein, mütterseelenallein, wie einer, der ohne Rat und Hilfe auf einer Insel im Weltmeer haust. – Der Gedanke fährt durch ihn hin, und das Bild, und er springt aus dem Bett und taucht die Feder ein: da steht vor ihm: Robinson Crusoe auf seiner Insel. Das ist er, er selber, der Gestrandete, tausendmal Hin und Hergeworfene, der doch nie völlig den Mut verliert, aus der schäumenden Brandung wieder emportaucht, sich mit den Händen an die Klippe klammert, sich emporschwingt und weiterlebt.“ (D VI, 274)

Auch wenn Hofmannsthal eine mögliche Umsetzung im Film nicht direkt zum Thema macht, so wird doch die Denkfigur deutlich, die hinter der folgenden Erzählung steckt. Der Prozess des Schreibens soll mit den Ereignissen des Romans bebildert werden, als ob der Schreibende zugleich der Erlebende wäre. Dabei überlagern sich sein Selbstbild und das Bild des Protagonisten seines

³⁴² Insofern versucht Hofmannsthal gerade nicht, „die soziale Funktion und Relevanz der dem Film in besonderem Maße zugeschriebenen ästhetischen Mythenbildung [...] anschaulich zu thematisieren“, wie Heinz B. Heller meint. Vgl. Heller: Literarisch Intelligenz und Film, S.181.

Romans. Er schreibt von sich und imaginiert doch eine völlig fremde Welt, die er selbst nicht erfahren hat. Doch es scheint Hofmannsthal weniger um die Transformationen der Ausgangs-Erzählung und deren Überlagerung im Gefolge der Imaginationstätigkeit des Schreibenden zu gehen, sondern vielmehr um die Performativität des Schreibens, die mit der Prozessualität des Films in Zusammenhang gebracht wird. Wird die mündliche Erzählung des Seemanns im Script noch als Abbeviatur in Form eines bloßen Handlungsrahmens wiedergegeben, so reiht Hofmannsthal dann in einer Art Parallelmontage von Schreibprozess und Romanhandlung parataktisch einzelne Bilder aneinander, die gleichsam den Bilderfluss des Films im Text imitieren:

„Jetzt geht der Wust des Lebens weiter und damit mischen sich diese Bilder: bald weiß er nicht, sind es die Leute, die Geschäfte, die Agenten, die Gerichtsdiener, die sich immer wieder zwischen ihn und diesen zusammenhängenden herrlichen Traum drängen – oder drängen diese Traumbilder sich zwischen ihn und das wirkliche Leben. Da ist der Schiffbruch, und das Rollen der brandenden Welle, und das Sichstemmen gegen das Zurückrollen der Welle – und die Rettung die Verzweiflung über die einsame Insel. Das Wrack und das Herüberholen des Nötigsten auf dem Floß. – Sein Wohnplatz zwischen den Felsen. – Der Pfahl, in den er jeden Tag ein Zeichen einschneidet. – Die Wanderung nach dem fruchtbaren Teil der Insel, wo Zitronen und Trauben wachsen. - ...“ (D VI, 274f.)

Es geht also nicht allein um das Medium Buch als Artefakt, sondern ebenso um den Prozess der Produktion, der einem ‚zusammenhängenden Traum‘ gleicht. In der Gegenüberstellung der (dargestellten) Performativität des Schreibens mit der (darstellenden) Bilderflucht des Films äußert sich demnach gleichermaßen die Einsicht in die je unterschiedlichen performativen Qualitäten von Literatur und Film wie in die differierenden medialen Materialisierungen des Imaginären. Was im Fall der Literatur der Schreibprozess vollzieht, ist beim Film das fertige Produkt; was im Schreiben aus mentalen Bildern in Sprache transkribiert wird, veräußert der Film als Serie von Bewegungsbildern. Diesen Schluss lässt der Text Hofmannsthals selbstverständlich nur zu, wenn man den pragmatischen Kontext im Blick behält, die anvisierte ‚Aufführung‘ des Geschriebenen als Film. Nur dann wird die Konfrontation sinnfällig und macht die Entscheidung des Autors plausibel, nicht den Roman zu verfilmen, sondern die Entstehung des Romans ins

Bild zu setzen. Die Gegenüberstellung findet dann in einem autoreflexiven Verhältnis statt, das sich zwischen Darstellung und Dargestelltem spannt.

So wie der Schreibprozess das Buch mit der imaginierenden Tätigkeit in Bezug setzt, wird später aber auch der Leseakt als medienkonstituierender Vollzug gestaltet. Als Defoe mit seiner Familie völlig verarmt aus London auswandert, kommen sie an einem Buchladen vorbei, der früher Defoes Flugschriften im Fenster hängen hatte. Der Buchhändler erkennt ihn und fragt den Autor nach dem Manuskript, das dieser zu den anderen Habseligkeiten der Familie auf den Handwagen gelegt hatte. Defoe übergibt ihm das Manuskript und der Buchhändler beginnt zu lesen „und fängt an zu blättern. Aus den Blättern fliegen die Bilder auf, schnell nacheinander; manchmal hält er inne, dann bleibt das Bild stehen.“ (D VI, 276) Der Akt des Lesens entbindet hier in ähnlicher Weise die Bilder wie das Schreiben. Hofmannsthal stellt in einer medienaffinen, nachgerade ‚filmischen‘ Lösung eine Verbindung zwischen der Bewegung der Filmbilder und der vom Lesenden imaginierten Bilder her, indem er im Text vorgibt, dass auch das (Film-)Bild stehen bleibt, sobald der Lesefluss stockt. Und auch der folgende Abschnitt, der aus der historischen Erzählebene der Filmhandlung springt, fordert eine Parallele zum Film ein, die jedoch die Wirkung der Medien betrifft. Diesmal sind es die Massen (die ‚Legion‘ im Duktus des politischen Publizisten Defoe), die den Roman *Robinson Crusoe* über Generationen hinweg und unabhängig von Standeszugehörigkeit rezipieren und ihn durch die zahlreichen Bearbeitungen und Nachdichtungen zu einem ‚modernen‘ Mythos machen:

„Robinson Crusoe‘, das Buch und der Erfolg, der ungeheure Erfolg. Die Leute, die da und dort queue stehen, um das Buch zu kaufen, wenn ein neuer Druck davon erschienen ist. Und die Menschen, die es lesen, überall! Die Alten und Jungen, und der König in seinem Kabinett und der Kranke im Bett und der Geistliche auf dem Wege. Der Matrose, der aus dem Mastkorb fällt, weil er zu eifrig im Robinson gelesen hat! Und die Schildwache, die den visitierenden Vorgesetzten ungemeldet herankommen ließ, und gestraft werden soll, aber begnadigt wird, weil sich ergibt, der Mann habe im ‚Robinson Crusoe‘ gelesen. – Und die Nachdrucke und Nachahmungen in anderen Ländern: der deutsche, schweizerische, schwedische, schwäbische, ostfriesische Robinson! Ferner: der geistliche, der medizinische, der jüdische, der moralische Robinson ... (lauter Gestalten, eine ganze Prozession von Robinsons

hintereinander.) Und die Generationen von Lesern, wie eine Generation es der andern in die Hand gibt, die Generation von 1720 der von 1740, die aus der Wertherzeit der im Kostüm der französischen Revolution, diese den Empiremenschen, diese unseren Großvätern, Vätern, uns ...“ (D VI, 277)

Letztlich formuliert dieser Film-Entwurf Hofmannsthals demnach nicht nur ein kulturpolitisches Anliegen, das die Massenwirksamkeit von Literatur propagiert, sondern er thematisiert wiederum mediale Spezifika von Literatur und Film. In erster Linie nimmt der Entwurf jedoch den Imagination generierenden, stimulierenden und modellierenden Prozess des Schreibens in den Blick, der sich am neuen Konkurrenzmedium Film insofern abarbeitet, als er die imaginativen Akte des Schreibens und Lesens als konstitutiv für das Medium Buch darstellt, während dem Film implizit lediglich die Veräußerung und bewegungsbildliche Reproduktion der ‚Gestaltenreste‘ der Literatur zugeschrieben wird. Der Film ist nur der Ersatz für die Traumbilder, welche die Literatur (sowohl im Akt des Schreibens wie des Lesens) produziert.

Auf eine ganz andere Weise als *Daniel De Foe* konstruiert Hofmannsthals Filmscript zum *Rosenkavalier* den Zusammenhang von Film und Roman. Dieses Szenario ist keine lineare Erzählung wie noch *Daniel De Foe* oder *Das Fremde Mädchen*. Es reiht Situationen aneinander, die mehrere Handlungsstränge parallel führen. Die dreiaktige, lineare Struktur der Oper geht über in eine „Haupthandlung, in V Acten“³⁴³, die neben Zeitsprüngen, Ellipsen und Parallelmontagen auch schnelle Ortswechsel, Überblendungen, Visionen und Traumbilder im Repertoire hat.³⁴⁴ Hofmannsthal versucht offensichtlich den medialen Möglichkeiten des Films gerecht zu werden und reflektiert zugleich die formale Nähe zum epischen Erzählen des Romans. Zunächst stellt er in einem Brief an Strauss vom 1.1.1925 noch den finanziellen Aspekt der ‚Rosenkavalier‘-

³⁴³ Hofmannsthal, Strauss: *Der Rosenkavalier*. Fassungen – Filmszenarium – Briefe, S.334.

³⁴⁴ Vgl. dazu auch Hiebler: *Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, S.485f. Dort auch ausführlich zur Produktions- und Aufführungsgeschichte des Films und seiner späteren Tonfilmfassung: S.476-513.

Filmsache“ in den Vordergrund³⁴⁵ und argumentiert mit der „romanartig geführt[en]“ Filmhandlung, die „*nirgends* [...] das in der Oper Vorkommende genau wiederholt“, um Strauss davon zu überzeugen, dass der Film „auf die Oper [...] nur Appetit machen“ kann. „Auch in dieser Beziehung erscheint mir die Sache mehr Propagandawert als Konkurrenzgefahr in sich zu schließen“, schreibt Hofmannsthal weiter. Nebenbei bemerkt er aber auch, dass eine bloße Übertragung „der eigentlichen Haupthandlung“ der Oper zwangsläufig scheitern muss: „Darüber macht sich glaub ich, Fürstner irriige Vorstellungen. Er glaubt, was in der Oper vorkommt, wird identisch, also konkurrierend, auf die Filmfläche übertragen; das wäre natürlich der reine Wahnsinn.“³⁴⁶

In einem Brief vom 6.1.1925 an den Verleger Otto Fürstner konkretisiert Hofmannsthal dann seine Vorstellungen:

„Grundsätzlich über die Vor[-] und Nachteile einer solchen Verfilmung für das Weiterleben eines Bühnenwerkes möchte ich das im Mai 1923 mündlich zu Ihnen gesagte wiederholen. Nur ein höchst ungeschickter Film gibt die Handlung eines Bühnenwerkes identisch oder sehr annähernd auf der stummen Leinwand wieder. Ein Filmentwurf wie der meinige für den *Rosencavalier* zeichnet eine romanartige Handlung hin, in welcher die Figuren der Oper die Dinge erleben, die der eigentlichen Handlung der Oper vorausgehen. Da man die Gestalten dieser Oper heute in den meisten Ländern als bekannte Figuren ansehen kann (ähnlich Falstaff und Carmen oder die Schillerschen Figuren) so kann das Interesse an ihnen und dadurch indirekt an der Oper jedenfalls nur geweckt, nicht gemindert werden. Und selbst für ein Land wo die Oper nicht bekannt wäre, kann ich mir aufrichtig gesagt keine wirksamere Reklame vorstellen, als diese, die in Bildern den Reichtum des Wiener Barockmilieus, den aristokratischen Prunk der Wagen und Pferde entfaltet und von den Figuren erzählt, ohne ihre eigentlichen Haupterlebnisse doch annähernd so darzustellen, wie sie dann das lebende Theater, die singende Stimme hervorbringt.“³⁴⁷

³⁴⁵ Vgl. BW Oppenheimer II, S.105. Dort spricht Hofmannsthals im Zusammenhang mit dem Rosenkavalier-Projekt von einer „rein materielle[n] Sache“.

³⁴⁶ Brief an Strauss zitiert nach: Hofmannsthal, Strauss: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe, S.339f.

³⁴⁷ Zitiert nach: Hofmannsthal, Strauss: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe, S.339f.

Den entscheidenden Unterschied zwischen Film und der theatralen Form der Oper benennt Hofmannsthal hier explizit: Es ist die lebendige Präsenz der Darsteller und ihrer Stimmen. Nachdem zu Beginn der Entwicklung des Films als (auch) fiktionalem Medium die Orientierung am Theater maßgeblich war, wird nun das Epische des Romans zum Paradigma der filmischen Erzählweise, wie auch Hofmannsthal nach „jahrelanger Aufmerksamkeit auf das Filmwesen“³⁴⁸ feststellt. Schon 1923 erläutert er Yella Oppenheimer in einem Brief die spezifischen Anforderungen eines Filmscripts:

„Was man hier verlangt, einen Entwurf für die Filmhandlung, etwa 250-300 bildmäßige Situationen, hat fast nichts mit der Arbeit des Dramatikers zu tun, viel mit der des Erzählers.“³⁴⁹

Die direkte Übertragung theatraler Repräsentationsweisen auf den (stummen) Film erscheint Hofmannsthal offensichtlich auf Grund des Verlustes des Präsenzphänomens und der Leiblichkeit der Sprache gegenüber dem Theater als unangebracht. Im *Ungeschriebenen Nachwort zum ‚Rosenkavalier‘* heißt es schon demgemäß: „Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den einzelnen an seinem Klavier“ (D V, 146) oder für den Film, möchte man in Kenntnis der späteren Äußerungen ergänzen. Sprachlicher Ausdruck des (sozialen) Selbst und Leiblichkeit der Figuren, ihre körperliche Präsenz gehören für Hofmannsthal im *Rosenkavalier* unmittelbar zusammen, so dass „man [...] den Figuren ihre Redeweise nicht vom Mund reißen“ kann, „denn sie ist zugleich mit ihnen geboren. Es ist gesprochene Sprache, mehr als sonst vielleicht auf dem Theater“ (D V, 147). Auch in dem kurzen Text *‚Der Rosenkavalier‘. Zum Geleit* (1927), der nach dem Filmscript entstanden ist, äußert sich Hofmannsthal in diesem Sinne über die besondere Bedeutung der Sprache in dieser Oper:

„Das aber konnte nur zusammengehalten werden durch eine besondere Sprache, die – wie alles in dem Stück – zugleich echt und erfunden war, voll Anspielung, voll doppelter Bedeutungen. Eine Sprache,

³⁴⁸ Zitiert nach: Hofmannsthal, Strauss: *Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe*, S.340.

³⁴⁹ BW Oppenheimer II, S.105f.

durch welche jede Person zugleich sich selber und ihre soziale Stufe malt, eine Sprache, welche in dem Munde aller dieser Figuren die gleiche ist – die imaginäre Sprache der Zeit – und doch im Mund jeder Figur eine andere [...].“ (D V, 150)

Was der Film nach Hofmannsthals Auffassung vom Roman übernimmt, sind derweil dessen Erzählstrategien, weil sie am ehesten den Möglichkeiten des neuen Mediums gerecht zu werden vermögen. Deshalb ist sein Filmscript zum *Rosenkavalier* selbst kein Roman, sondern lediglich die Vorlage für eine romanhafte Struktur im Film. In einem frühen Brief an Carl Jakob Burckhardt vom 11. Juli 1923 formuliert Hofmannsthal schon andeutungsweise seine Auffassung von der Aufgabe eines Filmautors:

„Ein Film ist die Auflösung eines dramatischen Vorwurfs in einen Roman; ich muß fast gestehen, daß dieser Roman in Bildern mich anzufertigen amüsiert. Es ist lustig, den Ochs durch niederösterreichische Meierhöfe zu begleiten und mit der Marschallin auf der Terasse eines von Fischer von Erlach gebauten Schlosses zu stehen, das über die March hinschaut.“³⁵⁰

Sein Wunsch, die dramatische Konfiguration und Konzentration der Oper ‚aufzulösen‘ und die bekannten Figuren quasi ornamental in einem ‚Roman in Bildern‘ zur Vorstellung zu bringen und so ihre sprachlich-somatische Präsentation in der Oper mit der ausführlichen Darstellung ihrer Milieus und Handlungsorte zu ergänzen, wurde vom Regisseur Robert Wiene allerdings letztlich nicht erfüllt. Er beschränkte sich auf einige wenige Änderungen, berief sich ansonsten jedoch weitestgehend auf das Handlungsgerüst der Oper, so dass Hofmannsthal 1927 in einem Brief an Willy Haas enttäuscht feststellte:

„[...] ich hatte in jenen Jahren (1922-23) pour faire flèche de tout bois, mehrere Filmentwürfe angefertigt, davon einen ‚Rosencavalier‘, worin ich wirklich recht hübsch, romanartig, die Existenz aller der Figuren zeigte bevor die Handlung der Oper einsetzt. (Diese hätte nur die letzten 30 Bilder erfüllt.) Der Herr Wiene, dem ich diesen Entwurf zur Verfügung stellte, ignorierte ihn völlig, und machte aus der Handlung

³⁵⁰ BW Burckhardt, S.118.

der Oper den stümperhaftesten und plumpsten Film, den man sich denken kann. [...]“³⁵¹

Offensichtlich ergibt sich das Konkurrenzproblem zwischen Oper und Film für Hofmannsthal erst durch die ungebrochene Übertragung der einen Form in die andere.³⁵² Er betrachtet zwar den Film in gewisser Weise „als einen Schädiger der uns so teuren Institution des Theaters“, wie er in einem Brief an Strauss gelegentlich durchblicken lässt, macht aber zugleich deutlich, dass man sich die ungeheuerliche Wirkung des neuen Mediums durch eine geschickte „Lancierung“ auch für eigene (theatrale) Zwecke nutzbar machen könne:

„Für die Macht einer Institution, die in dem kleinen und armen Wien täglich 200.000 Menschen in ihre Lokale zu ziehen vermag, bedarf es für mich keiner prinzipiellen Beweise. Alles scheint mir darauf anzukommen, durch welche Kunstgriffe man einen Teil dieses Stromes auf die eigene Mühle lockt.“³⁵³

Aufs Ganze gesehen sind Hofmannsthals Bemühungen um den Film trotz der bisweilen medienreflexiven Inhalte der Szenarien größtenteils als Versuche zu betrachten, einerseits an einer lukrativen Industrie zu partizipieren und andererseits von ihrer Massenwirksamkeit zu profitieren, indem man das neue Medium mit Stoffen und Figuren der literarischen und theatralen Kultur infiltriert. Letztlich musste Hofmannsthal gegenüber Haas angesichts von Charlie Chaplins *Goldrausch* und dem russischen Film *Panzerkreuzer Potemkin*, die beide 1926 in

³⁵¹ Zitiert nach: Hofmannsthal, Strauss: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe, S.343. In einem Brief an Wiene vom 4.1. 1926 lobte Hofmannsthal den Regisseur noch für seine Umsetzung so, als wäre Wiene seinen Vorgaben für einen ‚Roman in Bildern‘ tatsächlich gefolgt: „Aus der Musikcomödie war ein Anderes geworden, eine Art von sentimentaler Roman aus der Theresianischen Welt, aber ein Roman in Bildern.“ Ebd. Tatsächlich übernimmt Wiene zwar einige Vorschläge Hofmannsthals, wie die Einführung von Nebenhandlungen, Schauplätzen und der Figur des Feldmarschalls Fürst Werdenberg, sowie Erinnerungs-Visionen, die zentrale Forderung Hofmannsthals, die Handlung der Oper nur ansatzweise zu zeigen, erfüllt er jedoch nicht. Vgl. dazu: Hiebler: Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne, S.488f.

³⁵² Die zeitgenössische Debatte zum *Rosenkavalier*-Film in den Filmzeitschriften drehte sich vor allem um diese Frage. Vgl. Uli Jung, Walter Schatzberg: Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur. Berlin 1995, S.122-132. Vgl. zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte ebenfalls die ausführlichen Erläuterungen von Hiebler: Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne, S.489-501.

³⁵³ Brief an Strauss vom 19.12.1925 zitiert nach: Hofmannsthal, Strauss: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe, S.342

den Wiener Kinos anliefen, in einem Brief vom 1. Juli 1927 aber eingestehen, dass er die Anforderungen des Films an einen Autor nicht erfüllen konnte (oder wollte):

„Der Film in der Form die uns Chaplins Filme und einige der russischen zeigen ist eine interessante merkwürdige Kunstform. Aber dergleichen hervorzubringen muß man von der Natur geformt sein. Benachbart ist diese Begabung vielleicht der des Romanschriftstellers (was ich ja auch nicht bin.) ich glaube daß ich einer ganz anderen Sphäre angehöre, und man kann doch nicht alles auf der Welt an sich reißen wollen.“³⁵⁴

³⁵⁴ BW Haas, S.76.

Schluss

In Hugo von Hofmannsthals ‚Bewegungs-Texten‘ wird das Schweigen zu einem beredten Gestus von (bewegten) Körpern und Bildern. Schweigen nicht als Leerstelle, als Negativ des Sprechens,³⁵⁵ sondern als sein Urgrund generiert Bedeutungen und dringt durch die Weise, wie es jene vermittelt, auf eine Modifikation der Wahrnehmung. Bewegung wird dabei gleichermaßen zum Konzept der Darstellungsabsicht, die eine Transgression des Textuellen anstrebt, wie zur Metapher der Umstrukturierung von Wahrnehmung und Erfahrung des Menschen in der Moderne. Um die ‚stummen‘ Künste wie Pantomime, Tanz und Film in den (Be)Griff zu bekommen, stellt Hofmannsthal - ausgehend von der eigenen Beobachter-Erfahrung - den Zuschauer des Schauspiels in den Mittelpunkt seiner Texte. Stets ist in den Szenarien der medienreflexive Blick des Autors auf Bühne, Leinwand und Zuschauer präsent und wird dabei begleitet von Überlegungen zur spezifischen Medialität von Sprache, Musik und Bild. So bedenken beispielsweise auch zahlreiche Texte Hofmannsthals aus der Sammlung der *Erfundenen Gespräche und Briefe*, die den Zusammenhang von Wahrnehmung, Körper und Sprache thematisieren, den (beweglichen) Standpunkt des Beobachters als eigentlichen Prüfstein des Medialen. Auf diese Weise wird nicht nur erkennbar, wie Medien je unterschiedlich die Wahrnehmungsweisen des Menschen formen, sondern auch wie sie Selbst- und Weltverhältnisse herstellen, indem sie versuchen Absenz in Präsenz zu überführen. Damit wird in diesen Texten Hofmannsthals unterschwellig ein Medienverständnis deutlich, dass vergleichbar in die Mediengeschichte von Jochen Hörisch Eingang gefunden hat:

„Medien aller Art wollen vermitteln, was zusammengehören will und doch nicht zusammenkommen kann. Medien verdanken also dem Problem der Abwesenheit ihre Existenz. [...] Ohne Differenz, ohne

³⁵⁵ Die Idee vom bedingenden Schweigen in Bezug auf Musik und Sprache begegnet ähnlich auch bei Paul Valéry in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1937: „Silence en musique, ou parole. Comparable à l’immobilité du bras qui tend un poids. N’est pas un zéro. C’est un élément positif-productif-transitif et non final.“ In: Paul Valéry: Cahiers II. Éd. établie, présentée et annotée par Judith Robinson. Paris 1973, S.974.

Distanz, ohne Abwesenheit (eines Senders, eines Empfängers, eines Erlösers, eines begehrten Gutes, eines Konsenses, eines geliebten Menschen etc.) keine Medien.“³⁵⁶

Ähnlich weit gefasst wie bei Hörisch war schon Hofmannsthal's Medienbegriff. Ihr grundsätzlich symbolischer Charakter verbindet die einzelnen Medien miteinander. Das Interesse des Dichters, der erkennt, dass er niemals „aus seinem Beruf, Worte zu machen, herausgehen“ (RA I, 232) können wird, konzentriert sich auf die Interdependenzen und die Austauschverhältnisse verschiedener symbolischer Formen, die nichtsdestotrotz nach je eigenen Gesetzmäßigkeiten funktionieren und diesen auch gerecht werden müssen, um ‚das Leben transponieren‘ zu können.³⁵⁷ In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1895 schreibt Hofmannsthal demgemäss:

„Poesie (Malerei): mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert. Das Leben transponieren. Daher der photographierte Dialog so falsch wie in ein Bild eingesetzte Edelsteine.“ (RA III, 400)

Vor allem in den Szenarien für Pantomime, Tanz und Film spürt Hofmannsthal diesen Funktionsweisen nach. Er erkundet den Zusammenhang von Literatur, Musik und Tanz, entdeckt das Wissen des Körpers, dessen Erinnerungsfähigkeit derjenigen der klassischen Memorialtechnik der Schrift gegenübergestellt wird. Er thematisiert über den tanzenden Körper den Konnex von Mimesis und Identität, von Imagination und Wirklichkeit, Projektion und Abbild. Zudem wird der tanzende Körper als Inbegriff des Anderen, Fremden, (Weiblichen) vorgeführt und darüber sein fragwürdiger Status als ‚Natur‘ problematisiert. Die vermeintlichen Antagonismen von Natur und Kultur, Leib und Seele, Sprache und Körper, Individuum und Gesellschaft sowie Freiheit und Determiniertheit geraten in Vermittlung und können dergestalt begreiflich machen, wie komplex verschiedene mediale Verfahren der Verkörperung, Einschreibung und

³⁵⁶ Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt a.M. 2001, S.34.

³⁵⁷ Vgl. dazu eine Aufzeichnung aus dem Jahr 1895: „Die Welt der Worte eine Scheinwelt, in sich geschlossen, wie die der Farben, und der Welt der Phänomene *koordiniert*. Daher keine „Unzulänglichkeit“ des Ausdrucks denkbar, es handelt sich um ein Transponieren.“ (RA III, 400).

Verbildlichung strukturiert und miteinander verzahnt sind. So können mystische Visionen auf der Bühne als filmische Bilderflucht inszeniert, die Schaulust im Kino zum Wahrnehmungsdispositiv einer Pantomime oder der Akt des Schreibens im Film mit dessen Performativität und der Prozessualität der filmischen Bilderfolge in Beziehung gesetzt werden.

In diesem Sinn gilt es für eine um Medienkompetenz bemühte Literaturwissenschaft, die Sinne zu schärfen, denn gerade die in jeder Hinsicht stetig zunehmende Medialisierung unserer Lebenswelt erfordert einen nachgerade archäologischen Blick nicht nur auf die Umstände der Entstehung neuer Medien und ihrer Ausformung in der Vergangenheit, sondern zudem auf den Einfluss, den Medialität überhaupt auf unsere Wahrnehmung und unser Weltverhältnis ausübt.

Literaturverzeichnis

1. Werke und Briefe Hofmannsthals:

Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979/80.

- 1 Gedichte. Dramen I: 1891-1898. **(D I)**
- 2 Dramen II: 1892-1905. **(D II)**
- 3 Dramen III: 1893-1927. Fragmente. Vorspiele. **(D III)**
- 4 Dramen IV: Lustspiele. **(D IV)**
- 5 Dramen V: Operndichtungen. **(D V)**
- 6 Dramen VI: Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen. **(D VI)**
- 7 Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. **(EGB)**
- 8 Reden und Aufsätze I: 1891-1913. **(RA I)**
- 9 Reden und Aufsätze II: 1914-1924. **(RA II)**
- 10 Reden und Aufsätze III: 1925-1929. **(RA III)**

Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Christoph Perels, Heinz Rölleke, Ernst Zinn, Frankfurt a.M.

- X Dramen 8. Das Salzburger Große Welttheater. Pantomimen. Hg. von Hans-Harro Lendner, Hans-Georg Dewitz. 1977. **(SW X)**
- XXXI Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter. 1991. **(SW XXXI)**

- XXVI Operndichtungen 4. Arabella. Lucidor. Der Fiaker als Graf.
Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976. (SW XXVI)
- XXVIII Erzählungen 1. Hg. von Ellen Ritter. 1975. (SW XXVIII)

Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1890-1901. Berlin 1935. (B I)

Hugo von Hofmannsthal. Briefe 1900-1909. Wien 1937. (B II)

Burckhardt, Carl J.: Briefwechsel. Frankfurt 1991. (BW Burckhardt)

Haas, Willy: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968. (BW Haas)

Strauss, Richard: Briefwechsel. Hg. von Willi Schuh. Zürich und Freiburg (5. Aufl.) 1978. (BW Strauss)

2. Sonstige Literatur:

Andriopoulos, Stefan: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos. München 2000.

- : Kinematographie und Hypnose. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 8 (2000). S.215-245.

Arndt, Andreas: Unmittelbarkeit. Bielefeld 2004.

Assmann, Aleida: Die Wunde der Zeit – Wordsworth und die romantische Erinnerung. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hrsg.): Memoria. Vergessen und Erinnern (Poetik und Hermeneutik 15). München 1993. S.359-383.

- : Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Gedächtnisses. München 1999.

Austin, Gerhard: Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal. Heidelberg 1981.

Balázs, Bela: Der Geist des Films. Halle (Saale) 1930. (Frankfurt a.M. 1972).

Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden.. Stuttgart, Weimar 2001.

Bauer, Roger: Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele. In: Hofmannsthal-Blätter 1 (1971), S.131-139.

- Baum**, Günter: „Hab’ mir’s gelobt, ihn lieb zu haben...“ Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Nach ihrem Briefwechsel dargestellt. Berlin 1962.
- Baumann**, Gerhart: Mitteilung und Selbstzeugnis – Gedanken zu Briefen. In: Universitas 35 (1980), S.713-722.
- Baxmann**, Inge: Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne. München 2000.
- Bayerdörfer**, Hans-Peter: Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters. In: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hrsg. v. Victor Zmegac. Königstein/Ts. 1981.
- Benjamin**, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a.M. 1993 (6.Aufl.).
- Bennett**, Benjamin: Hofmannsthal’s Return. In: The Germanic Review 51 (1976), S.28-40.
- Binder**, Gerhard / **Merkelbach**, Reinhold (Hrsg.): Amor und Psyche. Darmstadt 1968.
- Bocian**, Martin: Lexikon der biblischen Personen mit ihrem Fortleben in Judentum, Christentum, Islam, Dichtung, Musik und Kunst. Stuttgart 2004.
- Boehe**, Jutta: Theater und Jugendstil – Feste des Lebens und der Kunst. In: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hrsg. v. Gerhard Bott. Darmstadt 1977, S.155.
- Bohrer**, Karl Heinz: Identität als Selbstverlust. Zum romantischen Subjektbegriff. Merkur H. 4 (1984), S.367-380.
- : Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München u. Wien 1987.
- Bolz**, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1995².
- Borchmeyer**, Dieter: Der Mythos als Oper. Hofmannsthal und Richard Wagner. In: Hofmannsthal-Forschungen 7 (1983), S.19-65.
- / **Zmegac**, Victor: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994².
- Braegger**, Carlpeter: Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst. München 1979.
- Brandstetter**, Gabriele / **Ochaim**, Brygida M.: Loïe Fuller. Tanz – Licht-Spiel – Art Nouveau. Freiburg 1989.
- : Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1995, S.287.
- / **Neumann**, Gerhard: Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste. Freiburger Universitätsblätter, 112, Juni 1991.

- : Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog „Furcht“. In: Freiburger Universitätsblätter 112 (Juni 1991), S.37-58.
- : Anhaltende Bewegung. Nijinskys Sprung als Figur der Undarstellbarkeit. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 9 (2001), S.163-197.
- Brauneck, Manfred:** Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b. Hamburg (9. Auflage) 2001.
- Brinkmann, Richard:** Hofmannsthal und die Sprache. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 35 (1961), S.69-95.
- Buchholz, Kai / Latocha, Rita / Peckmann, Hilke / Wolbert, Klaus (Hrsg.):** Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. 2 Bde. Darmstadt 2001.
- Bürgel, Peter:** Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50 (1976), S.281-297.
- Coghlán, Brian:** Hofmannsthal's Festival Dramas. Jedermann. Das Salzburger Große Welttheater. Der Turm. London 1964.
- Daviau, Donald G.:** Hugo von Hofmannsthal's pantomime „Der Schüler“. Experiment in form – exercise in nihilism. In: Modern Austrian Literature 1 (1968), S.4-30.
- Deleuze, Gilles:** Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt.a.M. 1991.
- Derre, Francois:** Hofmannsthal und die französische Malerei. In: Hofmannsthal-Forschungen 9 (1987), S.19-53.
- Diederichs, Helmut H.:** The Origins of the Autorenfilm. (Englisch/Italienisch) In: Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920, hrsg. v. Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli. Pordenone 1990. S.380-401.
- Elsaesser, Thomas (Hrsg.):** A second life. German Cinema's First Decades. Amsterdam 1996.
- Emden, Christian J.:** Sprache, Musik und Rhythmus. Nietzsche über die Ursprünge von Literatur, 1896-1879. In: Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. 121, Heft 2/2002, S.203–231.
- Erken, Günther:** Hofmannsthals dramatischer Stil, Tübingen 1967.
- Estermann, Alfred:** Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn 1965.
- Faber, Marion:** Hofmannsthal and the film. In: German Life & Letters. N.S. 32 (1978/79), S.187-195.
- Faulstich, Werner:** Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen 1991.
- / **Korte, Helmut:** Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924. Frankfurt a.M. 1994.

- Fiedler**, Leonhard M.: Hofmannsthals Ballettpantomime „Die grüne Flöte“. Zu verschiedenen Fassungen des Librettos, in: Hofmannsthal-Blätter 8/9 (1972), S.113-147.
- : Hugo von Hofmannsthals Molière-Bearbeitungen. Darmstadt 1974.
- u. Martin Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien 1985.
- Fischer-Lichte**, Erika (Hrsg.): TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen/Basel 1995.
- : Die Aufführung als Text. Semiotik des Theaters. Bd. 3. Tübingen 1995 (3.Aufl.).
- : Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen/Basel 1997.
- : Theater als Modell für eine performative Kultur – Zum *performative turn* in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Universitätsreden, Saarbrücken 2000.
- (Hrsg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart, Weimar 2001.
- : Wahrnehmung und Medialität. In: Dies., Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hrsg.): Wahrnehmung und Medialität. Tübingen/Basel 2001, S.11-28.
- / **Risi**, C. / **Roselt**, J. (Hrsg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin 2004.
- (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar 2005.
- Fleißner**, Karin (Hrsg.): Salzburger Festspiele: Oper, Theater, Konzert, Film, Text, Musik, multimediales Lexikon 1920-97. Wien 1997 [2 Cd-Rom].
- Frenzel**, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1992.
- Fritz**, Walter: Hofmannsthal und der Film. In: Hofmannsthal-Forschungen 6, 1981, S.3-12.
- Frühwald**, Wolfgang / **Pfeil**, Dietmar / **Schilling**, Michael / **Srohschneider**, Peter (Hrsg.): Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Tübingen 1998.
- Gallup**, Stephen: Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Wien 1989.
- Gaube**, Uwe: Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus. München 1978.
- Gebauer**, Gunter u. Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek b. Hamburg 1992.
- Gerke**, Ernst-Otto: Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal. Lübeck/Hamburg 1970.
- Gheri**, Paola: „Tra la marionetta e Dio“. Hofmannsthal e la filosofia dell’attore. In: L’Io de Poeta. Figure e Metamorfosi della Soggettività. Hg.: Ingrid Hennemann Barale e Patrizio Collini. PACINeditore SpA, 2002 [Studi di Letterature moderne e comparate, 7]. S.167-195.

- Gilbert**, Mary E.: Hofmannsthals Essays. 1900-1908. A Poet in Transition. In: Dies.: Hofmannsthal Studies in Commemoration. London 1963, S.29-52.
- Gleber**, Anke: The art of talking a walk: flanerier, literature, and film in Weimar culture. Princeton 1999.
- Goethe**, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Dramen IV: Faust. Band 7/1. Frankfurt a. M. 1999 (4.Aufl.).
- Gregor**, Ulrich / **Patalas**, Enno: Geschichte des Films. Bd.1: 1895-1939. Reinbek b. Hamburg 1976.
- Greve**, Ludwig u.a. (Hrsg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und Katalog Nr.27. Stuttgart 1976.
- Grimal**, Pierre: Die Bedeutung der Erzählung von Amor und Psyche. In: Gerhard Binder u. Reinhold Merkelbach (Hrsg.): Amor und Psyche. Darmstadt 1968, S.1-16.
- Grimminger**, Rolf/ **Murašov**, Jurij/ **Stückrath**, Jörn (Hrsg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek b. Hamburg 1995.
- Gumpert**, Gregor: Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende. München 1994.
- Günther**, Timo: Hofmannsthal: Ein Brief. München 2004.
- Güttinger**, Fritz (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt 1984.
- Haas**, Rudolf / **Lohner**, Edgar (Hrsg.): Theater und Drama in Amerika. Aspekte und Interpretationen. Berlin 1978.
- Hamburger**, Michael: Die Dramen und Libretti. In: Hugo von Hofmannsthal. Zwei Studien. Göttingen 1964.
- Hart Nibbrig**, Christiaan L.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt a.M. 1981.
- Heller**, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen 1985.
- : „Wir bemühten uns, kinematographisch zu sehen“: Schriftsteller als Drehbuchautoren. In: Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, Bd.4, Neue Technologien und Medien in Germanistik und Deutschunterricht. Tübingen 1988.
- Hiebel**, Hans H. u.a. (Hrsg.): Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte. München 1998.
- Hiebler**, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003.
- Hirsch**, Rudolf: Zu zwei Tanzdichtungen Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Blätter H. 6 (1971), S.417-426.

- : Ein Vorspiel zum Ballett „Die grüne Flöte“, in: Hofmannsthal-Blätter 8/9 (1972), S.95-112.
 - : Hofmannsthal und sein mit Reinhardt geplanter Film. In: NZZ Nr.586 (Fernaussgabe Nr.315) vom 18. Nov. 1973.
 - : Hugo von Hofmannsthal und das Ballett. Zwei unbekannte Entwürfe für das Russische Ballett und Zeugnisse zur Entstehung der „Josephslegende“. In: Neue Zürcher Zeitung 1981, Nr.1 vom 24./25.1., S.69.
- Hofmann**, Ludwig v.: Tänze. Mit einem Text von Hugo von Hofmannsthal. Leipzig 1905.
- Hofmannsthal**, Hugo von / **Strauss**, Richard: Der Rosenkavalier. Fassungen – Filmszenarium – Briefe. Hrsg. v. Willi Schuh. Frankfurt a.M. 1971.
- Hoppe**, Manfred: Fromme Parodien. Hofmannsthals Opernlibretti als Stilexperiment. In: Hofmannsthal-Forschung 7, 1983, S.67-95.
- Hörisch**, Jochen: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien. Frankfurt a.M. 2001.
- Horkheimer**, Max / **Adorno**, Theodor W.: Interesse am Körper. In: Dies.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 2002.
- Huschka**, Sabine: Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien. Hamburg 2002.
- Iser**, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M. 1993.
- Jakobson**, Wolfgang/ **Kaes**, Anton/ **Prinzler**, Hans-Helmut (Hgg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993.
- Jens**, Walter: Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa. Hofmannsthal, Rilke, Musil, Kafka, Heym. In: Ders.: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen 1998, S.111-135.
- Jung**, Uli / **Schatzberg**, Walter: Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur. Berlin 1995.
- Kaes**, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978.
- Kamper**, Dietmar: Vom Schweigen des Körpers. In: Ders. u. Volker Rittner (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie. München, Wien 1976, S.7-13.
- / **Wulf**, Christoph: Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit. Berlin 1992.
- Kessler**, Harry Graf: Die Entstehung der Josef-Legende. In: Hofmannsthal-Blätter H 27 (1983), S.56-59.
- Kittler**, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1987.
- : Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986.
- Klein**, Gabriele (Hrsg.): Bewegung: sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte. Bielefeld 2004.

- Koch**, Marion: Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes. Hamburg. 1995.
- Kobel**, Erwin: Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1970.
- Kohler**, Stephan: „Worte sind Formeln, die können’s nicht sagen“. Musikbegriff und Musikalität Hugo von Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Blätter 31/32 (1985), S.65-71.
- Konersmann**, Ralf: Welttheater als Daseinsmetapher. In: Neue Rundschau 100/1, Frankfurt a.M. 1989, S.139-151.
- : Sehen. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel 1995. Bd. 9, S.121-149.
- (Hrsg.): Kritik des Sehens. Leipzig 1997.
- Konitzer**, Werner: Sprachkrise und Verbildlichung. Würzburg 1995.
- Kracauer**, Siegfried: Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1973 (Schriften Bd.3).
- : Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1963.
- Kraft**, Werner: Der Chandos-Brief. In: Ders.: Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal. Darmstadt/Berlin 1977, S.9-54.
- Kraus**, Karl: Vom großen Welttheaterschwindel. In: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Hrsg. v. Gotthart Wunberg. Frankfurt a.M. 1972, S.303-306.
- Krogoll**, Johannes: Hofmannsthal – Strauss. Zur Problematik des Wort-Ton-Verhältnisses im Musikdrama. In: Hofmannsthal-Forschungen 6 (1981), S.81-102.
- Kümmel**, Albert / **Löffler**, Petra (Hrsg.): Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare. Frankfurt a.M. 2002.
- Lecker**, Martina: Mime, Mimesis und Technologie. München 1995.
- Lehmann**, Hans-Thies: Postdramatisches Theater: Essay. Frankfurt a.M. 1999.
- Le Rider**, Jacques: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien, Köln Weimar 1997.
- Lichtwitz**, Manuel: Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907-1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im Deutschen Reich vor dem ersten Weltkrieg. Göttingen 1986.
- Magris**, Claudio: Der Zeichen Rost. Hofmannsthal und ‚Ein Brief‘. In: Sprachkunst 6 (1975), S.53-74.
- Matala de Mazza**, Ethel: Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. u.a. 1995.
- Mayer**, Hans: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: Ders.: Ansichten. Zur Literatur der Zeit. Reinbek 1962. S.9-32.
- Mayer**, Mathias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993.

- Mauser, Wolfram:** Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals. In: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 238.Bd., 1.Abhandlung. Wien 1961, S.1-78.
- : Hofmannsthal und Molière. Innsbruck 1964.
- : Hofmannsthals „Triumph der Zeit“. Zur Bedeutung seiner Ballett- und Pantomimen-Libretti. In: Hofmannsthal-Forschungen 6 (1981), S.141-148.
- Michelsen, Peter:** Das Große Welttheater bei Pedro Calderón und Hugo von Hofmannsthal. In: Pedro Calderón de la Barca. Vorträge anlässlich der Jahrestagung der Görres-Gesellschaft 1978. Hrsg. v. Theodor Berchem und Siegfried Sudhof, Berlin 1983, S.29-47.
- Mistry, Freny:** On Hofmannsthal's „Die unvergleichliche Tänzerin“, in: Modern Austrian Literature, Vol. 10, Nr.1, 1977, S.31-42.
- Moormann, Eric M., Uitterhoeve, Wilfried:** Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995.
- Müller, Corinna:** Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912. Stuttgart/Weimar 1994.
- / **Segeberg, Harro (Hrsg.):** Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6-1918). München 1998 (= Mediengeschichte des Films Bd.2).
- Müller, Wolfgang G.:** Der Brief als Spiegel der Seele. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis zu Samuel Richardson. In: Antike und Abendland H 1 (1980), S.138-158.
- Müller Farguell, Roger W.:** Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. München 1995.
- Nickisch, Reinhard M. G.:** Brief. Stuttgart 1991.
- Paech, Joachim:** Literatur und Film, Stuttgart 1988.
- Panofsky, Erwin:** Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance. New York 1962².
- Pauget, Michele:** L'interrogation sur l'art dans l'œuvre essayistique de Hugo von Hofmannsthal. Analyse de configurations. Frankfurt a.M. u.a. 1984.
- Pestalozzi, Karl:** Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal. Zürich 1958.
- Petersen, Jürgen H.:** Mimesis – Imitatio – Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000.
- Peucker, Brigitte:** Incorporating Images. Film and the rival arts. Princeton 1995.
- Pfister, Manfred:** Das Drama: Theorie und Analyse. München 1977.
- Pfister, Werner:** Hofmannsthal und die Oper. Diss. Zürich 1979.

- Pieper**, Irene: Modernes Welttheater: Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler, Berlin 2000.
- Prodolliet**, Ernest: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg/Schweiz 1991.
- Quaresima**, Leonardo: ‚Dichter, heraus!‘ The Autorenfilm and German Cinema of the 1910’s. In: Griffithiana, Nr.38/39, Okt.1990, S.101-120.
- Reck**, Hans Ulrich: „Inszenierte Imagination“ – Zu Programmatik und Perspektiven einer „historischen Anthropologie der Medien“. In: Ders. u. Wolfgang Müller Funk (Hrsg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Wien/New York 1996, S.231-244.
- Renner-Henke**, Ursula: „...daß auf einem gesunden Selbstgefühl das ganze Dasein ruht...“. Opposition gegen die Vaterwelt und Suche nach dem wahren Selbst in Hofmannsthals Andreas-Fragment. In: Hofmannsthal-Forschungen 8 (1985), S.233-262.
- Renner**, Ursula: Der Augen Blick – Kunstrezeption und Fensterschau bei Hofmannsthal. In: Wolfram Mauser (Hrsg.): Phantasie und Deutung: psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Würzburg 1986, S.138-152.
- : Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hrsg. von Ursula Renner u. G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S.285-305.
- : „Die Zauberschrift der Bilder“. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg im Br. 2000.
- : Das Phantasma des ‚Natürlichen‘. Hofmannsthals Dialog mit der bildenden Kunst im Blick auf Ludwig von Hofmann. In: George-Jahrbuch Bd. 4 (2002/03), S.163-194.
- Resch**, Margit: Das Symbol als Prozeß bei Hugo von Hofmannsthal. Königstein/Ts. 1980.
- Requadt**, Paul: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S.255-283.
- Riethmüller**, Albrecht: Rilkes Gedicht *Gong*. An den Grenzen von Musik und Sprache. In: Günther Schnitzler (Hrsg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart 1979, S.194–224.
- Rinser**, Luise: Der Brief des Schriftstellers. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jb. 1975, S.107-112.
- Ritter**, Ellen: Hugo von Hofmannsthal: ‚Die Briefe des Zurückgekehrten‘. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1988, S.226-252.

- Robertson, Ritchie:** Hofmannsthal sociologue. Die Briefe des Zurückgekehrten. In: *Austriaca* Nr. 37, Dezember 1993 („Modernität de Hofmannsthal“), S.275-286.
- Rosenfeld, Beate:** Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Dissertation, Breslau 1934.
- Rovagnati, Gabriella:** Sehnsucht und Wirklichkeit: Die Mythisierung des Fernen Ostens bei Hugo von Hofmannsthal. In: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 4 (1994), S.309-317.
- Rutsch, Bettina:** Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes: Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. 1998.
- Salvan-Renucci, Françoise:** „Ein Ganzes von Text und Musik“. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Tutzing 2001.
- Scheit, Gerhart:** Die Oper als Gesamtkunstwerk. In: Peter v. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S.93-125.
- Scher, Steven Paul (Hrsg.):** *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984.
- Schmid, G. Bärbel:** Amor und Psyche. Zur Form des Psyche-Mythos bei Hofmannsthal. In: *Hofmannsthal-Blätter* 31/32 (1985), S.58-64.
- : „Das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht“. Zu Hofmannsthals Pantomime ‚Das fremde Mädchen‘. In: *Hofmannsthal-Blätter* 34 (1986), S.46-57.
- : Psychologische Umdeutung biblischer Archetypen im Geiste des Fin de Siècle. Zur Entstehung der ‚Josephslegende‘. In: *Hofmannsthal-Blätter* 35/36 (1987), S.105-114.
- : „Der Tanz macht beglückend frei.“ In: Dies. u. Ursula Renner (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Würzburg 1991, S.251-260.
- Schmid, Martin Erich:** *Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Heidelberg 1968.
- Schneider, Irmela:** *Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug*. In: Bernhard Dieterle (Hrsg.): *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. St. Augustin 1998, S.23-46.
- Scholem, Gerschom:** *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Breslau 1960.
- Scholl, Arno:** *Hofmannsthals essayistische Prosa. Studien zur Entwicklung ihrer Form*. Dissertation, Mainz 1958.
- Schuh, Willi:** *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit*. München 1964.
- : Hofmannsthal, Kessler und die „Josephslegende“. In: *Hofmannsthal-Blätter* 27 (1983), S.48-55.

- Schuster**, Ingrid: China und Japan in der deutschen Literatur: 1890-1925. Bern/München 1977.
- Schwalbe**, Jürgen: Sprache und Gebärde im Werk Hugo von Hofmannsthals. Freiburg i. Br. 1971.
- Schwarz**, Egon: Hofmannsthal und Calderon. `s-Gravenhage 1962, S.64-90.
- Schweinitz**, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992.
- Segeberg**, Harro: Rahmen und Schnitt. Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung. In: Wirkendes Wort 43 (1993), S.286-301.
- (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München 1996 (= Mediengeschichte des Films Bd.1).
- : Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur. In: York-Gothart Mix (Hrsg.): Naturalismus. Fin de Siécle. Expressionismus 1890-1918. München/Wien 2000, S.422-436.
- Steiner**, Uwe C.: Die Zeit der Schrift. München 1996.
- Strauss**, Botho: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. In: George Steiner: Von realer Gegenwart. München/Wien 1990.
- Szondi**, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Hrsg. v. Henriette Beese. Frankfurt 1975.
- Thiemer**, Horst: Hugo von Hofmannsthals Ballettdichtungen. Dissertation, Greifswald 1957.
- Thomasberger**, Andreas: Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik. Zur sprachlichen Bedeutung von Genese und Gestalt. Tübingen 1994.
- (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal: Lyrische Dramen. Stuttgart 2000.
- : Hofmannsthals Poems and Lyric Dramas. In: A companion to the works of Hugo von Hofmannsthal. Edited by Thomas A. Kovach. Rochester, NY 2002.
- Toeplitz**, Jerzy: Geschichte des Films, Bd.1 (1895-1928). München 1973.
- Valéry**, Paul: Tanz, Zeichnung und Degas. Frankfurt a. M. 1951.
- : Cahiers II. Éd. établie, présentée et annotée par Judith Robinson. Paris 1973.
- Wägenbaur**, Thomas (Hrsg.): The Poetics of Memory. Tübingen 1998.
- Walk**, Cynthia: Hofmannsthals *Großes Welttheater*. Drama und Theater. Heidelberg 1980.
- Wittmann**, Lothar: Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals. Stuttgart 1966.

- Wolgast, Karin:** „Scaramuccia non parla, e dice gran cose“. Zu Hofmannsthals Pantomime ‘Der Schüler’. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte H 2 (1997), S.245-263.
- Wulf, Christoph (Hrsg.):** Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim 1997.
- Zeman, Herbert:** Kulturgeschichtliche und künstlerische Aspekte der Libretto-Gestaltung von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. In: Festschrift für Erich Trunz zum 90. Geburtstag. Vierzehn Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Dietrich Jöns und Dieter Lohmeier. Neumünster 1998, S.199-209.
- Zglinicki, Friedrich von:** Der Weg des Films, 2 Bde. Hildesheim/New York 1979.

Lebenslauf

Zur Person

Claas Junge

Geboren am 12. Dezember 1971

Schule

1982-91: Ludwig-Georgs-Gymnasium, Darmstadt

Studium

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Ø 1993-2000: Studium der Neueren und Älteren deutschen Literatur, Nebenfächer: Kunstgeschichte und Philosophie Abschluss: Magister Artium

Ø 2001-06: Promotion in Neuerer deutscher Literatur

Ø 2001-2002: Kollegiat des Graduiertenkollegs *Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung*