

Hofmannsthals »Tableaux vivants«
Bild-Bewegung ›im Vorübergehen‹

Jérôme Bel, ein zeitgenössischer Performer und Choreograph, wurde 2003 gebeten, eine Produktion für das Ballett der Pariser Opéra zu kreieren. Er entschied sich, die Ehre mit dem so traditionsreichen Ensemble zu arbeiten, anzunehmen; und doch erfüllte er die allgemeinen Erwartungen an eine solche Produktion für eine klassische Ballettkompanie in keiner Weise. Die Performance aus dem Jahr 2004 trägt den Titel »Véronique Doisneau«. Es handelt sich um ein Solostück für eine Tänzerin dieses Namens. Anstatt eine Choreographie für das gesamte, hierarchisch gegliederte »Corps« des Pariser Opernballetts zu entwerfen, wählt Jérôme Bel eine Tänzerin aus dem Corps de ballet aus, die nun den Gesamtkörper vertritt. Sie geht über die leere Bühne in Trainingskleidung, mit einem Tutu über dem Arm, an die Rampe und sie tanzt nicht etwa, sondern sie erzählt. Sie erzählt ihre persönliche Geschichte als Tänzerin. Sie spricht über die Arbeit im Corps de ballet und von ihrem Traum, als Solistin einmal »Giselle« zu tanzen. Schließlich lenkt sie die Aufmerksamkeit auf eine Seite des Tanzes, die normalerweise so nicht sichtbar wird. Am Beispiel von »Schwanensee« erläutert sie: Es gibt Stellen in Choreographien, in denen die Tänzerinnen des Corps de ballet über viele Takte hinweg unbeweglich in einer Pose verharren – ein *tacet*, wie man es im Orchester für längere Pausen von Instrumenten kennt; eine Still-Stellung, ein Schweigen der Bewegung. »Wir [die Tänzerinnen] sind in solchen Passagen«, so erläutert sie, »ein ›lebendiges‹ Dekor für die Solisten.«¹

Véronique Doisneau macht in ihrer Erzählung dieses Verhältnis von statischem Corps und virtuosen, bewegten Soli sichtbar, indem sie die Orchestermusik des großen Pas-de-deux aus »Schwanensee« einspielen lässt. Während die Solovioline aus Tschaikowskis Partitur die Kantilene der Solistenbewegung *hörbar* macht, posiert die Tänzerin, indem sie pau-

¹ Zitat (dt. Übersetzung: G.B.) nach einer Mitschrift (G.B.) während der Performance, Berlin 2005; vgl. dazu auch Thomas Hahn: doisneau & bel. In: ballettanz 11 (2004) S. 8–11.

siert: Sie verharrt an der Seite der Bühne, in Croisé-Position, die Arme in einer »préparation«-Haltung vor dem Körper (im Schritt) übereinandergelegt. Nach langem Verweilen in dieser Stellung folgt ein Positions- und Ortswechsel, mit einer Drehung und Arm-Schulter-Kopf-Bewegungen im charakteristischen Schwanenflügel-»épaulement«.

Als Einzelne aus dem Corps macht die Tänzerin mit dieser Sequenz aus Stellungen, Pausen, und Posen nicht nur die Leerstelle der Solistin sichtbar. Sie verkörpert auch – wie ein Foto-Negativ – die andere Seite des vielgliedrigen Ensembles, dessen räumliches Ornament als Muster in der Serie der Posen- und Haltungswechsel nur mehr angedeutet ist. Die Markierung der Fehlstellen in der offenen Raumfigur ruft hier in doppelter Weise die Imagination des Betrachters auf den Plan. In der Erinnerung – etwa der »Schwanensee«-Musik – oder in der Projektion einer »performance imaginaire«, die an die Stelle von Petipas Choreographie tritt, passiert eine andere, bildgestützte Bewegung, die nunmehr von der Bühne in das Gedächtnis- und Imaginationstheater der Betrachter versetzt ist. Das Theater, das »Ballett« von Jérôme Bel, öffnet mit dieser Vereinzelung des »Corps« als *Corpus* der Tänzerin einen Blick in jene Kulisse, in der die Nicht-Bewegung als Bild in den Vordergrund rückt: ein Bild-Raum als Espace »d'ameublement« (um den Begriff der »musique d'ameublement« von Erik Satie hier abzuwandeln). Die Bewegungsfiguren des Balletts hingegen – als Schattentheater im Fond des Tanzes – treten zurück und verschwinden aus der flüchtigen Szene.

I

Was hat diese Performance mit Hofmannsthal zu tun? Ich meine, recht viel. Gibt doch Jérôme Bels Inszenierung in der Dekonstruktion des klassischen Paradigmas von Tanz und Choreographie den Blick frei für die Evidenz jener Konstellation von Bewegung und Wahrnehmung, die vor hundert Jahren im Zentrum der Moderne stand, im Umbruch der Medien. Es geht um »Bild und Bewegung«, um das Verhältnis von stasis und kinesis in einer komplexen medialen Verschränkung. Hofmannsthals »Tableaux vivants« beschreiben, so gesehen, einen Kernbezirk jener Verschiebungen und Prozesse, die die nonverbalen Künste und Medien bestimmen. Der Begriff »Tableaux vivants« meint dabei »lebende Bilder«

als Genre.² Er umfaßt damit insbesondere die Beziehung von Bild und Bewegung im Feld von Tanz, Pose, Bild und Performance sowie deren Meta-Reflexion.³

Die Urszene für Hofmannsthal mag – sowohl biographisch als auch künstlerisch – jene Aufführung von »Tableaux vivants« gewesen sein, die in der Villa Todesco, im Hause Yella Oppenheimers am 28. Februar und 2. März 1893 stattfand. »Tableaux vivants«, das bedeutete in diesem Falle, daß Personen aus Adel und Großbürgertum Wiens im Kontext von Ball-Festlichkeiten Figuren und Szenen aus bekannten Gemälden verkörperten: ganz im Sinne jener Tradition des Genres seit dem 18. Jahrhundert, wie es in Goethes »Wahlverwandtschaften« als Selbstinszenierung eines kunstverständigen großbürgerlichen Gesellschaftszirkels beschrieben ist. Wie sehr diese Mode auch um 1900 die Fest- und Ballkultur bestimmte – nicht nur in Wien, sondern auch in Berlin – zeigen Romane wie der mit »Lebende Bilder« betitelte von Paul Höcker.⁴ Der Text aus dem Jahr 1911 – in der epigonalen Tradition von Theodor Fontane und Edith Whartons »House of Myrth« – konstruiert den finanziellen und sozialen Niedergang einer adeligen Familie in einer Kette von Festen und Bällen der Vergnügungskultur in Berlin. Im Zentrum der Festivitäten steht dabei eine Aufführung von »Tableaux vivants«, arrangiert als große Wohltätigkeitsveranstaltung: eine Serie von weiblichen Porträts – die Crème de la Crème von »Berliner Frauenschönheit« – nachgestellt als »Altwiener Porträts«, »eine ganze Galerie von wunderschönen Frauenköpfen [...] nach Meisterwerke[n] in der

² Aus der vielfältigen Forschung in den Bereichen von Bild, Theater/Tanz und Literatur seien hier stellvertretend nur einige jüngere Titel genannt: Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies in some trends of theatrical fashion 1770–1815*, Stockholm 1967; Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Zur körperlichen Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitudes*, Mainz 1999; Sabine Folie und Michael Glasmeier (Hg.): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attituden in Fotografie, Film und Video*, (Katalog) Wien 2002; Bettina Brandl-Risi: Artikel »Tableaux vivants«. In: Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, S. 325–327.

³ Vgl. Gabriele Brandstetter: »Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung«. In: Elke Bippus/Dorothea Mink (Hg.): *Fashion Body Cult – Mode Körper Kult*, Stuttgart 2007, S. 249–266.

⁴ Paul Oskar Höcker: *Lebende Bilder*, Stuttgart (Engelhorn's allgemeine Roman-Bibliothek) 1911.

Hofburg – in der Liechtensteingalerie!⁵ Ein Szenario, in dem schließlich die unglückliche Protagonistin des Romans, Marianne von Fesca, die »Büßende Magdalena« von Guido Reni darstellen soll – und damit ihr eigenes Schicksal im Bild verkörpert.

Auf jenem Fest, an dem Hofmannsthal im Hause Oppenheimers teilnahm,⁶ wurden überwiegend »Figuren von Werken berühmter moderner Meister« gezeigt, wie Josephine Winter in ihren Memoiren beschreibt:⁷ bekannte Gemälde wie z. B. die »Melusine« von Moritz von Schwindt oder Hans Makarts »Romeo und Julia« (Abb. 1), verkörpert von Felix Oppenheimer, dem Freund Hofmannsthals, und Christine Kaizl, einer Enkelin von Hebbel. Die Bilder wurden von den Malern Adolf Hirschl und L. H. Fischer gestellt. Auch hier erinnert man sich an Goethes »Wahlverwandtschaften«, wo der Architekt die »Tableaux vivants« arrangiert. Bildende Künstler fungieren als Regisseure; sie inszenieren diese Bilder als Körper-Szenen und übertragen die zweidimensionalen Gemälde-Kompositionen in Körper-Raum-Figurationen. Hofmannsthal selbst nahm am letzten Bild dieser Aufführung im Salon Todesco teil, im »Hochzeitszug« nach Frederik Hendrik Kaemmerer. Neben dieser »performativen« und sehr probenintensiven Aktion war er aber vor allem mit der Dichtung eines Prologs und Epilogs an dieser Aufführung beteiligt. Das Fest endete – nach dem stummen Spiel der inszenierten Bilder – mit einem großen Ball.

Es mag sein, daß dieses glanzvolle und aufwendige theatrale Bilder-Spiel noch ganz im Sinn seiner Tradition im 19. Jahrhundert verstanden wurde: für ein Bildungsbürgertum, das sein Kunstverständnis ebenso ausstellte wie Stil, Glanz und Reichtum als Statussymbole. Nicht Kunst sondern – im goetheschen Sinn – eine dilettantische, eine amateurhafte Kunstübung ist damit inszeniert: Die »Tableaux vivants« als »kleine Kunst«, wie Hofmannsthal in seinem Prolog schreibt.⁸

Nicht um diese konkreten historischen »Lebenden Bilder« im Palais Todesco soll es mir im folgenden gehen. Diese Bildfolgen und Hugo von Hofmannsthals Prolog/Epilog geben vielmehr den Anlaß, um zu fragen, ob und wie Hofmannsthals Konzept des stummen Spiels aus

⁵ Ebd., S. 69.

⁶ Vgl. BW Oppenheimer I, S. 14ff.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. SW I Gedichte 1, S. 38, V. 5.



Abb.1: ›Romeo und
Julia‹ nach Hans Makart.
›Lebendes Bild‹

dem Prinzip des »Tableau vivant« und seiner komplexen Konstellation von Künsten, Medien, Wahrnehmung zu verstehen ist. Diese Fragen sind in der Hofmannsthal-Forschung schon vielfach und grundsätzlich behandelt worden – im Feld von Bild, Musik, Oper, Pantomime, all jener Künste, »die schweigend ausgeübt werden«. ⁹ Stellvertretend für diese Forschungen und Interpretationen zitiere ich aus Ursula Renners Habilitationsschrift, einer umfassenden, für den Kon-Text von Bild und Sprache fundamentalen Studie:

Die Suche nach einem Diskurs der Unbegrifflichkeit und einer »Semiotik der Sinne« läßt sich kultur- und mediengeschichtlich begründen; sie schließt geistesgeschichtlich zum einen an eine nietzscheanisch geprägte Sprach- und Bildungskritik an, zum anderen an Konzepte des Symbolismus, der die Künste synästhetisch zu vernetzen und den Spielraum des Sagbaren artistisch auszuweisen strebte. [...] Sie läßt erkennen, daß es ihm nicht um *ekphrasis* im engeren Sinne geht – selbst dort nicht, wo er Verse zu *Lebenden Bildern* beisteuert, jenes um 1900 schon anachronistische Gesellschaftsspiel [...]. ¹⁰

Nach Hofmannsthals Konzeption sind

einzig die Künste (und im besonderen die nonverbalen) geeignet, das kostbare kulturelle Potential sinnlicher Erfahrung zu stiften oder zu bezeugen. Wahrnehmungen und Gefühle lassen sich im System der Begriffssprache weder festhalten noch kommunizieren, sie lassen sich auch nicht einfach, wie es noch die von protokollierenden »Registrierapparaten« träumenden Naturalisten glaubten, beschreiben. ¹¹

In Hofmannsthals Texten zum Thema der Künste, des stummen Körperspiels tauchen bestimmte Denk-Bilder immer wieder auf. Diese möchte ich im folgenden herausgreifen und in ihren Figurationen – als »Cluster« – betrachten: als Bild-Begriffs-Amalgame, die – gegen den Strich gelesen – Seiten hervorkehren, die zunächst so nicht angesprochen scheinen. Dieses Sammeln, Auseinander- und wieder Zusammenlegen der Hofmannsthalschen Begriffscluster möchte ich im folgenden vor dem Hintergrund einiger Thesen zum Thema »Tableaux vivants« versuchen: Thesen zum Zusammenhang von Bild und Bewegung, zum »Epheme-

⁹ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Eine Monographie. »Friedrich Mitterwurzer« von Eugen Guglia. In: GW RA I, S. 479.

¹⁰ Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg i. Br. 2000, S. 23.

¹¹ Ebd., S. 29.

ren« und dem Schwellenakt der Zäsur – der Unterbrechung und des Schnitts. Dabei finden sich die Schlüsselszenen und Schlüsselbegriffe bei Hofmannsthal schon sehr früh – im Jahr 1892 im »Mitterwurzer«-Essay und im Jahr 1893 im Prolog und Epilog zu »Lebende Bilder«. Der oft zitierte sprachkritische Befund im Mitterwurzer-Essay lautet, daß »der gespenstische Zusammenhang der Worte«, die Tatsache, daß »wenn wir den Mund aufmachen [...] immer zehntausend Tote mit[reden]«¹², den Grund dafür bilde, daß »eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht [sei], die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler«,¹³ so nicht einfach, weil diese Künste nonverbal sind. Es geht nicht um eine andere, eine stumme Beredsamkeit, die als Begleitfigur zur Rhetorik oder zur *actio* des Schauspielers zu verstehen wäre. Hofmannsthal interessiert sich vielmehr für eine Kunst des Körpers und der Bewegung, die ein anderes *Wissen* inkorporiert, es sichtbar und fühlbar macht: »ein Wissen [...], [das] den Worten und Begriffen völlig, völlig entzogen«¹⁴ ist. Das Wissen einer solchen *Körperkunst* (im Sinne von *techné*) zeigt sich durch die Arbeit in einem anderen »Material« als jenem der Worte und der alltäglichen ziel- und informationsorientierten Kommunikation. Dieses andere Material ist der Schauspieler selbst – sein Körper, seine Bewegungen – im Sinn von William Butler Yeats' Diktum: »How can we know the dancer from the dance?« So Hugo von Hofmannsthal über den Körper des Schauspielers-Tänzers: »Denn er selber ist ja sein Material, in dem er arbeitet.«¹⁵

Interessant ist nun, daß Hofmannsthal von hier aus eine Vorstellung von Körper/Darstellung und Performance entwickelt, die in einem avancierten Sinn ein *non-acting* apostrophiert. Ein Nicht-Schau-Spiel steht hier zur Debatte, das die Konventionen des Rollen-Spiels und seiner überkommenen Gestik abstreift und an dessen Stelle die Übertragungs-Energie des Performers einfordert. Hofmannsthal setzt hier, um die Differenz beider Konzepte deutlich zu machen, rhetorisch sehr wirkungsvoll die Metapher vom Schauspiel als »In-Vestieren« ein: als Bekleidungs-szene. Die Rolle erscheint als »Gewebe aus Worten«, als Kleid, das Mitterwur-

¹² Mitterwurzer-Essay (wie Anm. 9), S. 480.

¹³ Ebd., S. 479.

¹⁴ Ebd., S. 481.

¹⁵ Ebd.

zer wie einen »lästigen Fetzen«¹⁶ wegwerfen kann, weil seine Kunst diese Schauspiel-Konventionen hinter sich läßt. Hofmannsthal stellt einem Schauspielprinzip, das er als »scheinhaft«¹⁷ charakterisiert, jenes exzessive belebte und belebende Spiel eines »bewußten Virtuositentum[s]« gegenüber, das über souveräne »Herrschaft«¹⁸ verfügt. Mitterwurzer steht exemplarisch für die virtuose Material-Beherrschung am eigenen Körper und die »Gewalt über die Menschen, eine Herrschaft, die jedesmal über das Stück hinausgreift.«¹⁹ Es ist ein bio-energetisches Konzept, das dieses Körpertheater, und seine Präsenz und seine kinästhetische Dimension auszeichnet; die Kinästhesie eines imaginären Bewegungs- und Lebendigkeits-Um-Raums. Hofmannsthal spricht von der spezifischen »Atmosphäre« dieses Körpers, die einen Raum »voll Heimlichkeiten und Möglichkeiten«²⁰ enthalte.

Im Aufsatz über »Nijinskys »Nachmittag eines Fauns«« (1912),²¹ in dem Hofmannsthal wiederum das Bild des Gewebes, seiner Dichte (»Dichtigkeit«) verwendet – und hier schon nicht mehr auf eine Rolle oder *actio* bezogen, sondern auf die Bewegungsszene des Tänzers –, verstärkt sich der Gedanke einer Atmosphäre als etwas Dichtem, Verdichtetem: Atmosphäre als Kinesphäre, d. h. als eine korporale und zugleich transkorporale Erscheinung eines energetischen Feldes, das weder in dem, was Hofmannsthal das Skulpturale nennt, noch im Bild-Bewegungsbegriff als Verlaufsformel aufgeht. So komponiert Hofmannsthal ein Wortfeld des Energetischen, das sich um die Idee der »Compression« anlagert: der Ver-Dichtung von Haltungen, die – »zusammengepreßt« – ein »grandios Gebundenes« formieren, in dem sich Flüchtigkeit, der transitorische Zustand der Bewegung, staut: der Faun, so zitiert Hofmannsthal Horaz, »nympharum fugientium amator«.²² Ein »Äußerste[s] an Konzentration«, eine »skulpturale Konzentration«.²³ Es ist das Begriffsfeld einer Bewegungs-Physik, die das Fluidale, das Fließen von Wasser, von Wel-

¹⁶ Ebd., S. 482.

¹⁷ Ebd., S. 480.

¹⁸ Ebd. S. 482.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ In: GW RA I, S. 508–510.

²² Ebd., S. 509.

²³ Ebd.

len und Resonanzen der Elektrizität mit Begriffen der Hemmung, der Verdichtung, der Kompression, des Widerstands verknüpft und damit ein Konzept einer Körper-Kunst entwirft, das nicht in erster Linie formal bzw. figural definiert ist, sondern rhythmisch-energetisch: Bewegung, Tanz und Pantomime und »Tableaux vivants« als Energiebehältnis! Das Leben der Bilder wird so kinästhetisch betrachtet. Kompression, Verdichtung, Widerstand, das Fließen der Bewegung und ihr Stocken, ihre Stauung – diese physikalischen und elektrodynamischen Begriffscluster sind (um im Bildfeld zu bleiben) extrem aufgeladen: Poetologisch und metaphortheoretisch, in einer Semantik von Ver-Dichtung; ebenso psychologisch und psychoanalytisch – mit Blick auf Freuds Modell der Psyche und der Räume des Unbewußten als Reservoir einer Traum- und Sprach-Arbeit des Verdichtens und Verschiebens.

Im Essay »Über die Pantomime« (1911)²⁴ kommt Hofmannsthal auf die Qualität dieses anderen Wissens zu sprechen: »Solch ein stummes Schauspiel ist aber auch nicht weniger als eine Erfüllung jenes delphischen Gebotes: »Erkenne dich selbst«²⁵ Hofmannsthal knüpft hier an den »Chandos«-Brief an: Dort ist die Rede von einem großen, enzyklopädischen Projekt, das den Titel tragen soll »Nosce te ipsum«.²⁶ Ohne hier im Einzelnen auf Details der Wissens- und Sprachthematik im Chandos-Brief einzugehen, bleibt für unsere Fragestellung doch interessant, daß nicht die Sprache, nicht das Text-Universum jenes enzyklopädische Kompendium des »Wissens vom Menschen« bereitstellt, sondern – »Erfüllung des delphischen Gebotes« – das stumme Schauspiel des Körpers, der Tanz als eine andere, als die eigentliche Form der Anthropologie.²⁷

Der Körper des Künstlers, des Tänzers, erscheint als Speicher und Medium dieses Wissens und einer anderen Selbsterkenntnis, und gerade deshalb ist er nicht formal gedacht – nicht als Figur und damit auch nicht im konventionellen Sinn von Schönheit. Sein Potential – das, was im Tanz einer Ruth St. Denis, eines Nijinsky, einer Grete Wiesenthal als das andere, das »Fremde« erscheint – ist energetisch gefaßt. Zum oben genannten Wort-Bild-Feld von Kompression, Dichte, Widerstand und

²⁴ Ebd., S. 502–505.

²⁵ Ebd., S. 505.

²⁶ SW XXXI, Erfundene Gespräche und Briefe, S. 47.

²⁷ Vgl. Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.): Tanz als Anthropologie, München 2007.

Anhalten kommen noch die Begriffe der Spannung, der Ladung und des Entladens hinzu – Gebärden, Bewegung als eine Form der Entladung von »innerer Fülle«. ²⁸

Im Tanz geschieht dies in besonderer Weise, nämlich noch »unmittelbarer«, »zusammengefaßter«, »gegenwärtiger« als in der Musik. ²⁹

II

Ich habe versucht, diese Schlüsselbilder, die in Hofmannsthals Texten zu Tanz, Pantomime, Schauspiel und Körperkunst immer wieder auftauchen, zu isolieren, um eine andere Lesart seiner Ideen über Körper, Bewegung und Tanz zu erproben. Im Zusammenhang meiner Fragestellung erscheint es mir dabei weniger interessant, herauszuarbeiten, ob und wie Hofmannsthal einen bestimmten Begriff von Pantomime oder Tanz entwickelt, ob und wie er zwischen beiden Darstellungsformen unterscheidet; wie er die Differenz und die Grenzen zwischen den Künsten (Wortmusik und Körperkünste) festzulegen und damit eine Topographie der Genres zu erstellen sucht, in einer Moderne, in der es um die Öffnung und mediale Entgrenzung der Künste geht. Der Cluster von Topoi hingegen, die in den Texten zu den wortlosen Künsten, zu Tanz und Bewegung immer wiederkehren und variiert sind, macht Hofmannsthals Kunstbegriff in einem weiteren Kontext der Kultur und der Medien lesbar. Das Energie-Vokabular weist auf physikalische Wissensdiskurse, insbesondere jene der Elektroenergie. ³⁰ Hofmannsthals poetische Verwendung solcher Topoi markiert einen ähnlichen Übertragungsvorgang von Diskursen, wie er z. B. auch in der Kunsttheorie bei Aby Warburg Bedeutung gewann. Warburgs Begriff des Dynamogramms, der »Ener-

²⁸ Hugo von Hofmannsthal: »Über die Pantomime«. In: GW RA I, S. 505.

²⁹ Vgl. Hofmannsthals Bemerkung in »Über die Pantomime«: »Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnsüchtig ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend.« – Ebd. S. 505.

³⁰ Zu den Wissensdiskursen vgl. u. a. Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989; Hans-Jörg Rheinberger (Hg.): Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997; Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf (Hgg.): Körperwellen. Zur Resonanz als Modell, Metapher und Methode, München 2007.

giekonsERVE« und die Idee der Aufladung und Entladung als mediales Modell der Pathosformel ist der Hofmannsthalschen Vorstellung von der Verdichtung, der Konzentration, dem »grandios Gebundenen« in der Bewegung als rhythmisch-dynamisches Prinzip durchaus vergleichbar. Bild-Bewegung also, »Tableaux vivants« als lebende Bilder, als Speicher von Bild-belebender Energie. Zudem ist hervorzuheben, daß Fragen der Energie, der Dynamik, der Ladung und Hemmung in Haltung und Anhalten, dem Fluß der Bewegungsenergie und ihrer Stauung seit dem Fin-de-siècle im freien Tanz und im Ausdruckstanz zu einem grundlegenden Thema sowohl des Tanzes als auch des Tanzdiskurses werden: von Loïe Fullers medialen Elektrizitäts-Experimenten über Isadora Duncans Erkundungen von energetischen Prinzipien der Bewegung, von der Dynamik des Atmens, von körperlichen Energiefeldern wie z. B. des Solarplexus bis hin zum dem Effort-Shape-Konzept bei Rudolf von Laban oder dem Contract-Release-Prinzip im Modern Dance.

Und schließlich ist die Bewegungstopik des Fließens, des Ladens und der Hemmung sowie der Dynamik von Konzentration und Verdichtung auch Bestandteil des Mediendiskurses und der damit verbundenen Wahrnehmungs-Debatten um 1900. Hier öffnet sich ebenfalls eines weites Feld der Diskursüberschneidungen von Wissenschaft und Künsten – allein schon im Bereich der medialen Theorie von Bewegung. Hier müßte nun eigentlich ein breiter Exkurs zu den Bewegungswissenschaften (Kinetik, Kinematik) und zur Philosophie bzw. Phänomenologie der Bewegung stehen – von Henri Bergson, Ernst Mach, Albert Einstein bis hin zu Moritz von Hornbostel, Robert Musil, Paul Valéry. Ich will stattdessen mit einem Zitat von Hermann von Helmholtz jene Fragen umreißen, die im folgenden für Hofmannsthals bewegungs- und wahrnehmungsästhetische Denkbilder relevant scheinen. So schreibt Helmholtz zur Frage nach dem Fokus bzw. der Unschärfe des Bewegungsbildes: »Was uns interessiert, blicken wir an und sehen es scharf; was wir nicht scharf sehen, interessiert uns der Regel nach in dem Augenblick auch nicht, wir beachten es nicht, und bemerken nicht die Undeutlichkeit des Bildes.«³¹ Bewegung und Bewegungsbeobachtung verstehen sich so, im Rahmen wahrnehmungstheoretischer Reflexionen der Moderne

³¹ Hermann von Helmholtz: »Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens« (1868). In: Ders.: Vorträge und Reden Bd. 1, Braunschweig 1884, S. 249.

nicht mehr unter klar definierbaren raum-zeitlichen Bedingungen. Die motorische bzw. kinetische Seite ist nur *ein* Faktor, der sich ständig und kompliziert verschiebt in der Beziehung zu weiteren Aspekten von Bewegung: zu den Dynamiken körperlicher Darstellung, ihrem Rhythmus – und der kinästhetischen Seite des Energetischen: der »Atmosphäre« (Hofmannsthal), ihrer Ladung, der Spannung und dem Druck. Hier ist die Schnittstelle nicht nur zur Bewegungs- und Wahrnehmungstheorie dieser Zeit, sondern auch zur Entwicklung der neueren Bild-Medien, der Chrono-Photographie und dem Film.

Eine weitere Dimension des Hofmannsthalschen Begriffsclusters zu Körper, Bild und Bewegung speist sich aus dem Topos des Ephemeren: die Flüchtigkeit, das Unwiederbringliche, das Transitorische von Bewegung – Bilder und Figuren stehen ein für jene Qualität der Bewegung, die immer schon vorüber ist, sich nicht halten läßt: Bewegung, die – stets unscharf – der Fixierung im Bild entsprungen ist. Tanz ist somit bei Hofmannsthal (ähnlich wie auch bei Mallarmé, Rilke und Valéry) emphatisch die Kunstform des Vergänglichen. Das schmale Bändchen, in dem Hofmannsthals Tanzpantomimen »Amor und Psyche« und »Das fremde Mädchen« 1912 bei Fischer publiziert wurden, enthält auch das Ekphrasis-Gedicht von Goethe »Der Tänzerin Grab« und folgt damit der Logik einer solchen Ästhetik des Transitorischen: der Tanz als Epitaph.³² Mit beiden Bildfeldern jedoch, dem des Energetisch-Dynamischen in der Verdichtung und auch mit jenem des Vergehend-Vergänglichen der Zeit-Körper-Künste Tanz, Schauspiel und Pantomime, evoziert Hofmannsthal Unsichtbares. Das Sichtbar-machen des Unsichtbaren, so meine These, wird für ihn zur Geste des »Tableau vivant«. Sie beruht auf einer Idee des Lebendigen und der Belebung, die weit über das einfache Bilder-Stellen der »Tableaux vivants« (wie Hofmannsthal dies im Palais Todesco erlebte) hinausgeht. Und dennoch hat Hofmannsthal in diesem Prolog bereits eine wesentliche Seite dieser Frage nach der Sichtbarkeit thematisiert. Ich gehe deshalb kurz zu diesem Text zurück: Der Prolog eröffnet den Bildraum des Spiels mit Bildern, indem er Grenzzonen, Schwellen und Zwischenräume auftut und als Aus-

³² Vgl. Gabriele Brandstetter: »Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung«. In: Dies./Hortensia Völckers (Hg.): *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 102–134.

gangssituationen der Ekphrasis benennt: beispielsweise das Fenster als Blickrahmen zwischen innen und außen, zwischen Bildern der Seele und der Welt; oder den Zeit-Raum der Dämmerstunde zwischen Tag und Nacht, zwischen Schlaf und Wachen; und schließlich den Augen-Blick – als Schnitt des Lidschlags zwischen der Bühne der imaginären inneren Bilder und Erinnerungen – jenen *déjà vu*-Szenen aus Kindertagen, die in dem Text berufen sind – und den Räumen der aktuellen äußeren Körperumgebung:

Was einem einfällt, wenn man eingenickt
Mit halb geschloss'nen Augen abends sitzt
Nicht völlig wacht, noch völlig schläft und träumt!
Da lächeln alte Bilder;[...]³³

Hofmannsthal beruft damit einen Zustand erhöhter Sensualität, eine Situation einer anderen, peripheren Aufmerksamkeit, die mit gestreuter, synästhetischer und kinästhetischer Wahrnehmung einhergeht. In diesen Bild-Rahmen versetzt er nun die Belebung der Bilder – als Akt, als Geschehen; und es ist ein Doppel-Geschehen des Anhaltens der Bewegung, »im Vorübergehen«; und zugleich der Verlebendigung der erstarrten Körper, ihrer *nature morte*-Simulation, durch die animierende Betrachtung. Die Bild-Bewegung, zwischen Pose und Motion, stasis und kinesis ist so eine im Vorübergehen, *en passant(e)* – wobei die Anspielung an Baudelaires berühmtes Gedicht »A une Passante« in diesen Kontext impliziert ist: das Anhalten im Blick; das Statuarische, das sich sogleich wieder im Tumult der Sinne, im Schwung der Falten aufgelöst. Hofmannsthals Prolog beschreibt dieses Vorübergehende, gleichsam in einen deiktischen Bilder-Rahmen gefaßt, in der chiasmischen Form eines Epanados: »So kommen Bilder, Bilder gehn, verschwimmen.«³⁴ Der Epilog greift diese umrahmende Bewegung wieder auf: »Der Rahmen fällt, es lösen sich die Gruppen, / Aus bunten Gliedern wirds ein einzger Kranz.«³⁵ Das Vorüber-Schweben einer Kunst, die die Naturform des Lebens verkörpert und transformiert, wird schon in diesem Text mit dem Prinzip der Konzentration und der Verdichtung gefaßt:

³³ SW I Gedichte 1, S. 38, V 18ff.

³⁴ Ebd., S. 39, V 37.

³⁵ Ebd., S. 39, V 47f.

Doch was ein jeder ist, das ist er ganz;
Ganz *einer* Stimmung athmendes Symbol.
Davon kommt ihnen dieser sich're Glanz
Aus einem Guß, dies Nicht-Gemeine wohl.³⁶

Der Effekt dieses momentlangen Glanzes einer Ganzheit der Bilder wird nicht so sehr als inhaltliche Wirkung denn als Erfahrung einer Evidenz verstanden. Diese Lenkung der Aufmerksamkeit verdankt sich dem Ausschnitt: Seine Hervorhebung aus dem »Täglich-Gleichen« produziert das Bild, das lebende Bild zwischen stasis und kinesis.

Was meint also in diesem Feld von Bild und Bewegung das Prinzip »Tableaux vivants« das Still-Stellen lebender Körper in Bildern, als Tableaux und Attitüden, ihre Ver-Körperungen, Inkorporationen, ja Inkarnationen? Ein Vorgang, der sich in der Erstarrung des Lebendigen zugleich der Künstlichkeit, der *durée* des Bildes angleicht. Eine »Prytanie der Künstlichkeit«,³⁷ so kommentiert Hofmannsthal in einer Tagebuchnotiz Ende Februar 1893, die *Tableaux vivants*-Inszenierung im Hause der Baronin Oppenheimer. Der Prozeß ist gekennzeichnet durch ein Paradox: durch ein Sowohl-als-auch von Stillstellung *und* Bewegung, von stasis und kinesis. Beide – Bild/Pose und Übergang/Bewegung – vermitteln zwischen *picture*, das doch nie ein Still ist und Performance, die ihrerseits immer von Zäsuren durchsetzt wird. So gesehen ist die Pose als Figuration des Figuralen im Tableau eine herausgehobene Raum-Zeit-Figur, die *zwischen* dem Ein-Halt und der Bewegung angesiedelt ist. Die Pose markiert die Umspring-Zone – eine Passage – zwischen Bild und (Tanz-)Bewegung. Sie ist ein Relais jenes Paradoxes der »Tableaux vivants«, das seine Evidenz ausmacht: das lebendig-sich-Totstellen: Hier dominiert die Umkehrung des Bild-Bewegungsprinzips, das der Betrachter durch seine Belebung des Toten mit Leben im Anschauen eines Bildes investiert. Beides geschieht – in Betrachtung dessen, was »Tableau vivant« als eine komplexe Schichtung von Bild, Bewegung, Betrachtung meinen kann – in Hofmannsthals Auseinandersetzung mit den »sprachlosen Künsten«, insbesondere mit dem Tanz.

Das Thema der Bewegung, der Belebung und der Lebendigkeit der Bilder ist, so meine ich, deshalb um 1900 so besonders interessant, weil

³⁶ Ebd., S. 40, V 61 ff.

³⁷ SW I Gedichte 1, S. 200.

im Kontext der Medien im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst eine andere Wahrnehmung der Posen, der Pause – der Unterbrechung von Bewegung – zum Gegenstand der Reflexion auch und gerade in den Künsten wird. Das Hybride an diesen »Tableaux vivants« besteht in dieser Überkreuzung von Stillstellung und Verlebendigung als einer medialen Simulation. Die Künste und insbesondere der Tanz arbeiten an jener Verschränkung von Still im Anhalten, von Stop and Go von Bewegung als einer leiblichen Interpretation von medialen Gegebenheiten – nunmehr im Zeitalter von Photographie und Bild. Eine neue technische und ästhetische »Methode zu suchen«, um das »Unsichtbare sichtbar zu machen...«, so hat Etienne-Jules Marey seine Experimente begründet, in denen es darum geht, Bewegung durch das Anhalten und im Anhalten sichtbar zu machen, d. h. kinesis als stasis und umgekehrt medial zu rekonstruieren. Er tut es in seinen Studien zum Vogelflug und in den bekannten Kinetogrammen zum Galopp des Pferdes und zum menschlichen Gang. All dies sind Untersuchungsreihen, die in komplexen Segmentierungen, Stillstellungen, in Skulpturen und Wiederbelebungen über chrono-photographische Reihen und durch technische Apparate wie Zootrop und Diorama Bewegung kinematisch produzieren und damit das Unsichtbare von Bewegung sichtbar machen.

Der Versuch, das Unsichtbare sichtbar zu machen und die Energie von Bewegung in Bildern gestaut zu zeigen, an jenem Punkt, da ihre »Energiekonserve« nicht anhaltbar und faßbar ist, gelingt nur in der medialen Übertragung. Marey geht es darum, den Fluß der Bewegung in eine andere Sichtbarkeit zu transformieren, ihn anzuhalten und durch Widerstand ein Bild zu erzeugen: Dies zeigen *par excellence* seine sogenannten »Fumées« – Fotografien von Bewegungen der Luft, die durch Rauch »sichtbar« ist.³⁸ Diese *Photographie aérienne* versucht das Markieren des Differenzlosen als ein Experiment auf die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Die stasis der Bewegung als Bewegungsfoto in diesen Arbeiten öffnet einen medienhistorischen Horizont zu Hofmannsthals Konzept von Tanz. Es ist die Haltung als »Anhalten«, die als Bild überhaupt erst konstruierbar wird – Unterbrechung, die das Vorübergehende und das Ephemere von Tanz-Bewegung erst zeigt und reflektiert. In der Kunst

³⁸ Vgl. Georges Didi-Huberman/Laurent Mannoni: *Mouvements de L'Air*. Étienne-Jules Marey. Photographie des Fluides, Paris 2004.

der Bewegung, im Tanz selbst ist dies immer schon impliziert: Der moderne Tanz um 1900 verdichtet nicht nur das Prinzip der Energie, sondern auch die Reflexion von Bewegung als eine stasis in der kinesis. Der Tanz von Ruth St. Denis in »Radha« (1906) – in dieser Konfiguration von stasis und kinesis als rhythmische Folge von Bild-Bewegung, von statisch-ruhender Pose und wirbelndem Bewegungsfluß – verkörperte für Hofmannsthal, wie er in »Die unvergleichliche Tänzerin« schrieb, dieses energetische Prinzip. Ebenso Waslaw Nijinsky und auch Grete Wiesenthal, auf die ich mich hier konzentrieren möchte. Dabei geht es mir in erster Linie darum, jene Momente der Verdichtung des Spiels, der Energie zwischen Welle und Widerstand, zwischen Bewegungsfluß und angehaltener Pose zu verfolgen – jenes Verschränkungsmuster, das zum einen die Grenze und Entgrenzungsfigur des »Tableau vivant« ausmacht; das zugleich aber auch – und nur so läßt sich die Konjunktur dieses Prinzips verstehen – ein Grundmuster des filmischen Bewegungsbildes zwischen Still und Motion darstellt. Und nicht umsonst stehen die Wiesenthal-Tänze und ihre Pantomimen ja schon im Zeichen des Stumm-Films.

III

So ist es gleichermaßen die Avantgarde des Tanzes *und* des Films als moderne Bewegungskünste, die dieses Prinzip der Bewegung und Unterbrechung im je eigenen Medium reflektieren. Bei Grete Wiesenthal finden sich dafür interessante Hinweise – man ist versucht zu sagen: wider Erwarten – denn ihre Berühmtheit erlangte sie mit den Aufführungen von Wiener Walzern (etwa dem Straußschen »Donauwalzer«). Die traditionelle Vorstellung vom Bewegungsduktus des Walzers ist die eines ununterbrochen fließenden Drehens und Kreisens. Doch selbst in Wiesenthals Wiener Walzer-Inszenierungen gibt es das Anhalten und die Stauung der Bewegung. Die Technik des »sphärischen Tanzes«, eine spezifische Art und Weise einer Formierung der Kinesphäre, die Grete Wiesenthal für ihre Walzertechnik erfunden hat, zielt genau darauf: auf die Verdichtung, die Kompression des Kreisens.³⁹ In einem Vortrag

³⁹ Zu Grete Wiesenthal vgl. Leonhard Fiedler/Martin Lang (Hg.): Grete Wiesenthal.



Abb. 2: Grete Wiesenthal –
»Donauwalzer« von Johann
Strauß, 1908.



Abb. 3: Grete Wiesenthal –
»Donauwalzer« von Johann
Strauß, 1908.

mit dem Titel »Sphärischer Tanz« betont Grete Wiesenthal, daß die Schönheit der Bewegung im »richtigen Aushalten der Spannung« liege, dies sei die »größte Forderung an das Gleichgewicht«. ⁴⁰ Ein Bericht über die Uraufführung des »Donauwalzers« von H. Malmberg gibt davon ein Bild: »Sie beendete ihren Tanz mit einem letzten, himmelstürmenden Schwung. In dieser Bewegung blieb sie wie erstarrt stehen.« ⁴¹

Das Muster dieses Anhaltens, des abrupten Unterbrechens, Einfangens und Kondensierens in der Pose findet sich in allen Beschreibungen der Tänze Grete Wiesenthals wieder. Es ist so etwas wie ein grundlegender Topos als Geste ihrer Bewegungs-Gestalt. Grete Wiesenthal selbst beschreibt dieses Anhalten aus einer raschen Tanz- oder Lauf-Figur heraus als ihre erste eigene und ganz persönliche »Bewegungserfindung«. ⁴²

Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz, Salzburg/Wien 1985; sowie den Katalog der Ausstellung in Wien 18. Mai 1985 – 23. Februar 1986 (Hermesvilla): Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz, hg. von Reingard Witzmann, Wien 1985.

⁴⁰ Die neue Körpersprache (wie Anm. 39), S. 66.

⁴¹ Ebd., S. 62.

⁴² Ebd., S. 59.



Abb. 4: »Allegretto«,
Holzschnitt von Erwin Lang, 1910

In ihrem autobiographischen Text »Die ersten Schritte«⁴³ beschreibt sie, wie sie, gerade fünfzehnjährig, im Opernballett ihr erstes kleines Solo aufführt, in einer Choreographie mit dem Titel »Wiener Walzer«. Sie sollte in diesem Ballett die Figur der »Jugend« verkörpern – ein kleiner Auftritt, in dem sie als Jüngling kostümiert,⁴⁴ einen Becher in der Hand, mit der Braut anstößt und sich dann artig empfiehlt. Grete Wiesenthal schreibt über ihre Konzeption, daß sie die Figur nicht »zierlich« anlegen

⁴³ Grete Wiesenthal: Die ersten Schritte, Wien 1947.

⁴⁴ Ähnliche androgyne Rollen und Hosenrollen übernahm sie später immer wieder, z. B. die Rolle des »Küchenjungen« in Hofmannsthals/Richard Strauss' »Ariadne auf Naxos«; die Rolle des »Taugenichts« in der gleichnamigen Pantomime, oder die – ihrer ersten, oben zitierten Pantomime sehr ähnliche – Pose eines Pagen mit dem Champagner-Glas in ihrer Choreographie zu Richard Strauss' »Rosenkavalier«-Walzern.



Abb. 5: »Rosenkavalier-Walzer«,
Octavian, 1918

wollte, sondern »stürmisch«: Ein »brausender Eintritt« sollte es sein. Sie »stürmt« also zur Musik bis an die Rampe der Bühne:

Und hier stand ich mit einem Ruck still, den Champagnerkelch hoch erhoben in der Hand. Vor mir waren die vielen Zuschauer im dunklen Raum, und ich fühlte mich als ein Funke, der sie alle zur höchsten Freude entzünden müßte.⁴⁵

Diese Initialszene enthält beide Momente: jenen der stasis und der kinesis, die Verbindung einer Bewegung, die heftig und rauschhaft erscheint und in ein plötzliches Stillhalten mündet: ein Starrsein, das den Moment der hohen energetischen Spannung, der Ladung und Entladung kon-

⁴⁵ Die ersten Schritte (wie Anm. 43), S. 129.



Abb. 6: »Amor und Psyche«,
Berlin 1911

densiert: der »Funke«, eine Ent-Zündung! Diese kleine Szene markiert prägnant den Ausbruch Grete Wiesenthals aus der Konvention von Tanz und Pantomime, wie es bis dahin das klassische Ballett und die Tradition an der Wiener Hofoper vorschrieben.

Das stumme Spiel der sprachlosen Künste, das, was Hofmannsthal darin suchte, trat hier – mit Grete Wiesenthal – in einer neuen eigenständig bewegungsästhetischen Form zu Tage. Die Konzeption der Hofmannsthalschen Tanz- und Pantomime-Entwürfe mit und für Grete Wiesenthal basieren auf eben diesem Potential. Das Begriffsszenario des Bewegens und Unterbrechens in den Attituden und Figuren des Transitorischen taucht dabei immer wieder auf: sowohl in der Bewegungsbeschreibung Hofmannsthals als auch in der dramaturgischen Struktur der Pantomimen. Damit wird Wiesenthals Verkörperungsmuster des stummen Spiels bezeichnet. Grete Wiesenthal schreibt 1910 über die



Abb. 7: Grete Wiesenthal in ›Das fremde Mädchen‹,
Pantomime, Berlin 1911

Zusammenarbeit mit Hofmannsthal und insbesondere die gemeinsame Arbeit an der Pantomime »Amor und Psyche«, daß Hofmannsthals »große Liebe für den Tanz, sein tiefer Sinn für den Rhythmus« in ihm das »feinste Gefühl für den Aufbau des wortlosen Spiels«⁴⁶ geschaffen habe. Und Hofmannsthal schreibt wiederum in einem Brief an Grete Wiesenthal, ebenfalls zu »Amor und Psyche«, es sei

eine Folge reiner Stellungen und Gebärden [...] Eine reine Gebärde in ihrem An- und Abschwellen, ihrem inneren Rhythmus ist ja so reich, daß aus ihrer wenigen sich eine ganze Ceremonie, ein ganzer ›Act‹ zusammensetzt.⁴⁷

⁴⁶ Grete Wiesenthal 1910, zit nach: Reingard Witzmann (Hg.): Die neue Körpersprache (wie Anm. 39), S. 54.

⁴⁷ Ebd.

Dieses Thema der Spannung, der Auf- und Entladung einer Bewegungsdynamik prägt das erotische Fluidum des Tanzspiels. Seine gestische Verdichtung – eine Gebärde der Anziehung und des scheuen An-sich-Haltens zugleich – trägt sich auch in die Struktur des Librettos ein: in die Komposition der Bewegungsfolgen in Attituden und Übergängen. Dies ließe sich nun im Detail an »Amor und Psyche« und auch an der Pantomime »Das fremde Mädchen« zeigen. Beide Pantomimen basieren auf mythischen Szenarien an der Grenze von Tod und Leben, von Mortifikation und Belebung, Licht und Schatten. Beide bewegen sich zwischen Bühne und Kino – ein Schattentheater des frühen Films. »Amor und Psyche«, von zwei weiblichen Darstellerinnen bzw. Tänzerinnen aufgeführt, ist schon vom Thema her ein Spiel um die Idee von »Tableau vivant« und um die Anima/Animierung des Bildes: die Belebung und Erstarrung durch den Blick, zwischen Erwartung und Erfüllung. Ich greife hier nur wenige Schlüsselvokabeln heraus, die im Sinn der oben genannten Begriffscluster die Verschränkung von stasis und kinesis, die Figur des Anhaltens und die Dynamik der Spannungsverdichtung markieren: »Zitternd bleibt sie stehen«, so schreibt Hofmannsthal über Psyches Eintritt.⁴⁸ Sie »stürzt sich hin, ins Verbotene, wie eine Mänade [...]«⁴⁹ und, als der Gott verschwindet, »fällt sie dahin wie tot«.⁵⁰ Fast identisch wird die Szene und der Bewegungstopos des Anhaltens auch in der Pantomime (die auch Filmszenario wurde) »Das fremde Mädchen« wieder aufgegriffen. Ebenso erinnert sie an den Schluß der »Elektra«. In der Unterwelt schließlich legt Psyche in einer Art Erstarrung, in der sie sich krümmt (hier kommt zum dynamischen Prinzip, das Bewegungs-Elektrizität assoziiert, auch noch die Bedeutung der »Charcotschen Katatonie« aus der Salpetrière hinzu). Der dritte Teil der Pantomime öffnet das Bild auf diese Erstarrung: »Psyche liegt und glänzt, als wäre sie von Glas; glorreich [...]«.⁵¹ Amor erschrickt vor die-

⁴⁸ In Hofmannsthals Libretto zu »Amor und Psyche« tritt die Bezeichnung »zitternd« für die Bewegung, für die Verfassung – das »movere« – Psyches mehrfach auf; vgl. SW XXVII Ballete, Pantomimen, Filmszenarien, S. 54–56, hier: S. 54.

⁴⁹ Ebd., S. 55.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd. S. 56 – mit dieser Gestalt der Psyche ist auch eine Anspielung auf die Gestalt der Otilie in Goethes »Wahlverwandtschaften« gegeben.

sem Bild, »Er schaudert vor der Starnis«. ⁵² Daraus wird nun ein Spiel von Belebung dieses Bildes: eine pygmalionische Szene der Animation durch die Liebe: Amor, »alles in ihm will, daß sie lebe; seine Finger, göttlich, verstehen zu beleben«. ⁵³

Ähnliches findet sich im Szenario des »fremden Mädchens«. ⁵⁴ Der Augenblick der Erscheinung des Mädchens ist zugleich jener ihrer Belebung durch die *phantasmata* des Mannes, für den sie Lockvogel und Begehrensfigur ist – ähnlich wie Psyche. Und auch hier erscheint mehrfach die Gebärde des Starr-werdens – jene Bewegungs-Formel, die die junge Grete Wiesenthal für sich selbst und ihre Tanzfiguren »erfunden« hat. Das Einfrieren der Bewegung wird so zu einem Moment *in* der Bewegung: zum *movens* im doppelten Sinn – in der (Be)Rührung und im selbst-reflexiven Einhalten. In dieser Figur erfährt Wiesenthals Prinzip der bewegungsdynamischen Kondensation ihre Evidenz: in der Rührung des Betrachters in jenem Moment, in dem das Flüchtige der Bewegung in der Pose, in der Pause, im Still zum ephemeren Nachbild wird, zum Echo des Entschwundenen im Fond der Wahrnehmung. Gerade weil die Bewegung sich hier nicht halten läßt und unwiederbringlich vorüber ist. Es ist ein Spiel an der Grenze und über sie hinweg: von Tod und Leben, von Flucht, Flüchtigkeit im Vorübergehen.

IV

Bewegung an der Grenze zwischen Leben und Tod, an der Schwelle zwischen Bild und Bild-Belebung markiert auch Hofmannsthals lyrisches Drama »Der Tod des Tizian« als ein *Tableau vivant*.

Das lyrische Drama ist zu Recht als Feier eines Nietzscheanischen Künstler-Mythos interpretiert worden, ⁵⁵ in dem sich Züge des Renaissance-Künstlers Tizian und des *Fin-de-siècle* Künstler-Typus (A. Böcklin) überlagern. Im Kontext mit den Bildern, den *Tableaux vivants* und dem Flüchtigen eine Bewegung »im Vorübergehen« möchte ich hier die szenische Seite des Transgressiven betrachten: Wie gewinnt diese

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ »Das fremde Mädchen«, ebd., S. 57–62.

⁵⁵ Vgl. Ursula Renner: Die Zauberschrift der Bilder (wie Anm. 10), S. 161ff.

Todesstunde »im Zeichen des großen Pan« – als eine rauschhafte Vollendung des Künstlerischen – Evidenz? Und welcher Medienästhetik folgt sie? Der Text produziert eine raffinierte Dialektik von Sichtbarem und Unsichtbarem; er arbeitet mit einer Deixis auf das Sichtbar-machen eines Unsichtbaren – ohne daß dies jedoch eingelöst wird. Vielmehr werden die Bild-*Bedingungen*, die für eine solche Szene der Evidenz den Rahmen bilden, markiert, und damit wird der Blick, vom Tableau-Inhalt auf den Rahmen und die medialen Prozesse seiner Überschreitung gelenkt. Dafür sind die szenischen, d. h. die raum-zeitlichen Elemente der Schwelle und der Passage eingesetzt: Die Türschwelle zum Künstlerzimmer Tizians bezeichnet zugleich die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem; jenseits der Bühne, *ob-scena* sozusagen, befindet sich der Künstler, der nicht als Person auftritt sondern als *persona* – nicht als Figur, sondern allenfalls als Figuration des Schöpferischen. Nicht sichtbar ist und bleibt die Grenze zwischen Leben und Tod; nicht sichtbar schließlich auch das »letzte Bild« – jenes, an dem Tizian, wie seine Schüler sagen, malt, *l'ultima (s)cena* sozusagen. Es ist die Szene oder das verhüllte Bild, die an die Stelle von letzten Worten treten (im Sinne eines Vermächtnisses). Dieses »letzte Bild« ist das immer noch und immer im Entstehen begriffene Bild, das nie – auch nicht an der Schwelle eines Jenseits des Lebendigen – zum Tableau fixiert werden kann; und das gerade deshalb in Form von »Tableaux vivants« übertragen wird: eine Übertragung in die Szene auf der anderen Seite, jenseits der Schwelle des Sterbezimmers. Dort nämlich, auf der Terrasse bzw. im Raum vor der Schwelle zu diesem Sterbezimmer befinden sich Tizians Schüler, sein Sohn und seine Tochter. Auf diese Szene des Sichtbaren hin öffnet sich ein Bildraum, der jedoch angefüllt ist mit *imagines* des Unsichtbaren: erstens als ein Gedächtnisraum; zweitens als ein Behältnis, ein Kassiber der Erwartung: der Erwartung einer Überschreitung des Moments der (Bild-)Vollendung – denn es handelt sich um eine Szene der Einbildungskraft, die nur in den Reden der Schüler aufscheint. Der Gedächtnisraum wird zugleich als Szene der Bildpassage sichtbar: eine Bildbewegung, die nicht das Bild, sondern das Sehen betont, nicht die stasis, sondern die kinesis des Visionären. Tizian läßt sich jene Bilder bringen, die er bereits gemalt hat, weil er sie angeblich *jetzt* erst sehe. In der Szenenanweisung heißt es hier: »Pagen tragen zwei Bilder über die Bühne (die Venus mit den Blumen und das große Bacchanal); die Schüler erheben sich und

stehen, solange die Bilder vorüber getragen werden, mit gesenktem Kopf, das Baret in der Hand.«⁵⁶ Ulla Renner hat die Bezüge zwischen diesen szenischen Bild-Passagen und Hofmannsthals Ästhetik des Bildlichen herausgestellt:

Hofmannsthals literarische Bildkonstruktion amalgamiert entsprechend die Seelenlandschaften Böcklins mit den Bildern Tizians, sie kontaminiert Elemente der *Venus*-Bilder, auch der früher Tizian zugeschriebenen *Einweihung einer Bacchantin* [...], mit Bilddetails etwa aus der *Himmlichen und irdischen Liebe* [...]. An der Grenze zum Tod entsteht eine fulminante Vision des Lebens. Ihr Titel, *Großes Bacchanal*, gibt [...] eine Deutungsanleitung für den Text insgesamt.⁵⁷

Für den hier entfalteten Kontext steht die Passage – die Bewegung der Bilder – und die Konfiguration der Übertragung zwischen den Räumen, den Bildern und Körpern der Bild-Betrachter im Zentrum: Die Gebärden, die Haltungen der Schüler Tizians sind in der genannten Szenenanweisung von einer eigentümlichen Doppeldeutigkeit: eine Gebärde der Ehrerbietung scheinbar gegenüber den Meisterwerken der Kunst, die hier freilich ohne *gesehen* zu werden, nämlich mit dem Rücken zum Betrachter, die Bühne passieren; und zugleich ist hier schon die rituelle Pose der Trauer vorweggenommen, die Erweisung der letzten Ehre: als ob Tizian schon gestorben wäre.

Nicht das nicht-gemalte (letzte) Bild – und auch nicht etwa das Malen eines Bildes stehen im Zentrum dieses Hofmannsthalschen Stücks. Vielmehr geht es um die Beziehung von Bild und Bewegung als Schwellenakt, auf der Grenze zu Mortifikation und Belebung. Deshalb wird eben jene Bewegung der Belebung des lebenden Bildes im Angesicht des Todes als ein »Tableau vivant« inszeniert, genauer: nicht ein »aufgeführtes«, ein verkörpertes Gemälde nach dem Muster jenes Gesellschaftsspiels, bei dem Hofmannsthal im Palais Todesco mitwirkte. Es handelt sich vielmehr um die Ekphrasis eines »Tableau vivant«. Da das Bild nicht gezeigt, sondern im Zeigen vor Augen gestellt wird – und somit das Bild also nicht als *pictura*, sondern als Verkörperung auftritt –, gibt es einen gleichsam doppelten Belebungsakt in einer solchen zwiefachen Passage: von der Bild-Szene und ihrer Verkörperung zur sprachlichen Evokation

⁵⁶ »Tod des Tizian«, SW III Dramen 1, S. 47.

⁵⁷ Ursula Renner: Die Zauberschrift der Bilder (wie Anm. 10), S. 176.

in der Prosopopoia als Form der Belebung. Es ist eine Meta-Kinesis der Bild-Belebung.

Tizians letztes Bild existiert also nur als Erzählung; und zwar nicht als Erzählung des Bildes, nicht als Transposition von Bildern, die, wie auch immer, auf die Leinwand projiziert sind. Wir erfahren überhaupt nicht, ob es einen Pinselstrich des Bildes gibt. Das Bild ist nichts anderes als die *Nacherzählung der Posen der Modelle* und damit die Figuration des Unsichtbaren als Form der Sichtbarkeit für das Bild: die Haltungen, die Inszenierungen der Körper als Beschreibung der erinnerten Tableaux: Als die drei jungen Frauen, die Tizian als Modelle dienten, aus seinem Zimmer treten, werden sie nach dem Bild gefragt, das dort gemalt wird. Die Frauen tun daraufhin nichts anderes als jene Posen, die sie als Modelle eingenommen haben, zu *beschreiben*. Lavinia sagt auf die Frage nach dem Bild: »Wir werden Ihnen unsre Haltung nennen.«⁵⁸ Diese erinnerten Tableaux folgen somit den Regieanweisungen des Meisters an seine Modelle: ein Fragment vom Kommentar zu einer Vorbereitung eines möglichen Bildes! In dieser Staffellung von Potentialitäten zeigt sich nichts anderes als der *Schatten* eines Theaters, das nur noch im Reflex der Aufführungserzählung Spuren einer Bild-Inszenierung bewahrt, mehr noch: diese erst konstruiert.

Anders betrachtet: Das Bild wird zur Szene. Der Akt des Sehens, des Malens (beides ist nicht voneinander zu trennen), jener Moment, in dem Tizian »so dem Leben Leben gab«,⁵⁹ ist jener Moment, in dem das innere Bild als ein Tableau, als ein lebendes Bild der Modelle gestellt wird: die Belebung des Bildes. Nicht das »Tableau vivant« als Ersatz, als Substitut oder Prä-Text des Bildes gibt Hofmannsthal in dieser Szene zu sehen, über die Schwelle des Todesrahmens tritt nur die Erinnerung an dieses intime Schattentheater – als ein Tableau. Die Erzählung der Modelle, die ihre Posen nicht wiederholend verkörpern, sondern sprachlich als Reflex und Szenenanweisung nachinszenieren, löscht das Bildertheater in dem Maße, in dem es erinnert aufgerufen wird: Inszenierung des Unsichtbaren in der Verschränkung von stasis und kinesis als eine andere Form der *imagines agentes* der Bild-Bewegung.

⁵⁸ »Tod des Tizian«, SW III Dramen 1, S. 50.

⁵⁹ Ebd.

So geschieht zuletzt diese Bild-Belebung, die einer Löschung gleichkommt, über einen mehrfachen Medienwechsel: vom Bild über die Inszenierung des Tableau zur Erzählung, und diese Erzählung wiederum fungiert als ein *mise en abîme* der gesamten »Tableaux vivants«-Idee: denn die Erzählung der Posen eines Tableau ist zugleich auch die Reflexion auf die Form der theatralen Gattung selbst. »Tableaux vivants« und Attituden, jene Formen, die Hofmannsthal für den »Tod des Tizian« wählte, haben – in der Form des lyrischen Einakters – als gemeinsame Wurzel das Monodrama des 18. Jahrhunderts als einer Experimentform zwischen den Künsten und den Medien. In diesem Zwischenraum – im Vorübergehen – ereignet sich die Belebung, Löschung, Beschreibung und Verkörperung von Bildern. Und hier schließt sich der Kreis zur eingangs gezeigten Performance als *Schattentanz* des Balletts: das Negative jenes Corps (Corps de ballet), in dem Jérôme Bel seine Performance »Veronique Doisneau« inszeniert. In einem solchen Spiegelkabinett der Reflexionen hält Hofmannsthals »Tod des Tizian« so etwas wie eine Metaszene als Konzept von »Tableaux vivants« bereit.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: BW Oppenheimer I, S. 17.

Abb. 2: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 78.

Abb. 3: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 79.

Abb. 4: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 9.

Abb. 5: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 156.

Abb. 6: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 103.

Abb. 7: Leonhard Fiedler/Martin Lang (wie Anm. 39), S. 119.