

Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium?
Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick

I

Den Erben lass verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der toden alten Frau!

Hofmannsthals vielleicht dunkelste Verse¹, in ihrem Wortlaut auf vielerlei Weise verstanden und mißverstanden, enthalten doch eines, das nicht widerleglich ist: die Gebärde des Spätgeborenen, der nimmt und vergeudet, in dessen Händen das Überlieferte flüssig wird und sich in neuer Fülle verströmt. Dies gilt für Themen und Motive des kulturellen Erbes, dies gilt vielleicht noch mehr für die Traditionen der Gattungen, die in Hofmannsthals Werk noch einmal aufleben.

Der Einakter als literarische Form ist kein nationales, er ist ein europäisches Phänomen. Vielleicht gibt es keinen Autor der Jahrhundertwende, dem diese Tradition verfügbarer wäre als gerade Hugo von Hofmannsthal: die spanische Welt des Theaters und seiner Entreméses aus dem Goldenen Zeitalter, die französische Überlieferung von Rousseau über Musset und Carmontelle bis zu Mallarmé und zu dem Flamen Maeterlinck, die englischen wie die italienischen Quellen – sie flossen für den jungen Österreicher gleichermaßen, wie ihm gleichermaßen auch die Zeugen der großen musikdramatischen Überlieferung gegenwärtig waren. Alle diese Elemente sind es, die, aus fremden Händen in seine übergehend, sich an die neue Form verschwenden, mit der er auf die Wahrnehmungskrise der Jahrhundertwende schreibend und verwandelnd reagiert: an den Einakter in seiner wiedererstandenen Gestalt als »lyrisches Drama«.

Die erste These, die ich meinen Überlegungen voranstellen möchte, lautet denn auch, daß Hofmannsthals Einakter gleichsam als semiotische Experimente lesbar sind, die auf die weitreichende Zeichenkrise

¹ »Lebenslied«, SW I Gedichte 1, S. 63.

antworten, die das endende 19. Jahrhundert in vielen Wahrnehmungsbereichen prägt, seien es die Redeordnungen der Psychologie oder der Ökonomie, der Naturwissenschaften oder der Philosophie.

Daraus ergibt sich ein Zweites: Die Einakter, die auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert stehen, und insbesondere diejenigen Hofmannsthals, sind nicht als Verlegenheitslösungen zu begreifen, die eine Hilflosigkeit gegenüber dem bisher gültigen literarischen Weltentwurf des drei- oder fünftaktigen Dramas bilden, das die Bühne bislang beherrschte.² Sie sind aber ebensowenig bloß theatertechnische Lösungen des seit je bestehenden Problems der Pausenfüllung, der Tradition des Entremés in all seinen Spielarten³, das zwischen Akten großer Dramen in die Pausen eingeschoben wird. Sie sind vielmehr Ausdruck eines bestimmten Habitus der Beobachtung, den der schreibende Autor zur Realität einnimmt, sie drücken eine bestimmte Zeiterfahrung aus, die einem neuen Wahrnehmungsmodell korrespondiert: den Versuch nämlich, das Momentane in seiner zuletzt nicht auflösbaren Spannung auf das Ganze hin als Moment der Krise auszudrücken. In der Form des Einakters prägt sich ein Strukturmodell aus, das auf bestimmte sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Verhältnisse reagiert; geboren aus dem erzwungenen Augenblick eines schöpferischen Anfangs, der das Ich als ein »unrettbares« – wie Ernst Mach und Hermann Bahr es genannt haben – an die Erfahrung der Zeit zu binden sucht.

Hieraus erwächst ein Drittes: Die Doppelerfahrung und Wechselbezüglichkeit von Zeit und Ich, die in dieser Form momentaner Wahrnehmung ihre Gestalt findet, offenbart sich in verschiedenen Strukturele-

² Dies ist die These Peter Szondis in seinem Buch »Das lyrische Drama« von 1975 (entstanden 1965/66), die bis heute nicht überholte Darstellung dieses Zusammenhangs; einschlägig ist auch Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main 1966, namentlich S. 20ff. und S. 60ff. Als wichtigster neuerer Beitrag zur Problematik des Einakters als Gattung sind die Aufsätze anzusehen, die Hans Peter Bayerdörfer vorgelegt hat; u.a.: *Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern*. Jb. der dt. Schiller-ges. 16, 1972, S. 516–575; ders., *Die Einakter – Gehversuche auf schwankendem Boden*. In: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 245–265; ders., *Die neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Einakters*. In: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*. Hg. von Sieghart Döhring und Winfried Kirsch. Laaber 1991, S. 31–46.

³ Diese Stücke tragen die verschiedensten Namen: z.B. *curtain raiser*, *lever de rideau*, *komedii dlja s"ezda* – Zwischenspiele, um Umbauten auf der Bühne zu ermöglichen, Nachspiele, als komischer Ausklang einer Tragödie.

menten des Einakters. Da ist zunächst der ›Augen-Blick‹ selbst in seinen wechselnden Akzentuierungen, der als Spielraum zwischen Zeitpunkt und Lebensganzem, als Augenspiel zwischen Mann und Frau (wie es im Sündenfall im Zusammentreten von Selbstbewußtsein, Sexualität und Zeichenstiftung mythisch gestaltet ist)⁴ und als Schöpfungsaugenblick in Erscheinung tritt, der Werk und Autor umschließt. Da ist sodann das Sprachspiel als literarisches Organon inszenierter Wirklichkeit, das sich im Ineinanderwirken von Rede, Gegenrede und dialogischem Ganzen äußert. Da ist des weiteren das Experiment mit verschiedenen Zeichenordnungen, durch die Augen-Blick und Sprach-Spiel in Beziehung zueinandertreten. Und da sind schließlich die Ritualisierungen dieses Zusammentretens und Zusammenwirkens verschiedener Strukturelemente, wie sie in sozialen Formationen der Pathetisierung verschiedenster Art ihren Ausdruck finden: als Fest, in dem der Augenblick vielleicht am emphatischsten zur Erscheinung kommt; als Feier des Geburtstags, in dem das Subjekt sich seiner selbst – in Rollenkrise und Rollenaffirmation – vergewissert; als Bacchanal, in dem Auflösung und Wiedergewinnung des Selbst suggestiv zum Ausdruck kommen; als ›große Szene‹, in der die Theatralisierungen des Augenblicks zutage treten; als Gastmahl, in dem die Sinnlichkeit des Momentanen zu symbolischer Dichte gerinnt; als Moment des Todes zuletzt, in dem Einzelnes und Ganzes in kritischer Zuspitzung noch einmal hervortreten.

Eine vierte These läßt sich aus dem Vorangegangenen ableiten: In Hofmannsthals Werk werden zwei in ihrem Wesen grundverschiedene Aspekte der Gattung, wie sie in langer europäischer Tradition sich ausgeprägt haben, aufgegriffen und anverwandelt. Da ist auf der einen Seite das Sprach-Spiel als Grundform des Einakters, das als Spannungsverhältnis eines Satzes, der artikuliert wird, zur verrinnenden Zeit sich gestaltet und damit einen Sprachraum des Geschehens öffnet, welcher der Rede der Figuren als inszenatorischem Medium sich anvertraut, wie es in dem »Proverb in Versen mit einer Moral«, Hofmannsthals Erstling »Gestern«, zur Erscheinung kommt. Da ist auf der anderen Seite der Augen-Blick als zweite Gestaltungsmöglichkeit des einaktigen Dramas,

⁴ Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Wissen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes. In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt 1984, S. 282–305.

als der Moment erotischer Wahrnehmung, die zwischen Mann und Frau spielt, als Blick aber auch des Autors auf sein Werk, der etwa im Schöpfungsmysterium der »Ariadne« sich auf vollkommene Weise ausprägt, erotische und ästhetische Dimension in einem gesteigerten, auratischen Moment aufeinander beziehend. Zwischen beiden Elementen des Sprach-Spiels und des Augen-Blicks vermittelnd könnte ein Drittes gedacht werden, das im Zeichen des »Welttheaters« und seiner langen argumentativen Tradition steht: des Lebensspiels, das als Inszenierung durch ein »höheres Leitende«, wie Goethe gelegentlich sagt, bestimmt ist. Auf der einen Seite könnte man an Hofmannsthal's Fragment mit dem Titel »Der Tod des Tizian« denken, in dem Augenblick und Lebensganzes im Unheimlichen der momenthaften Wahrnehmung des Lebensendes in einer Art »großer Szene«, einem mikrokosmischen Welttheater, suggestiv verknüpft werden. Man könnte auf der anderen Seite sich des »Kleine Welttheater« erinnern, in dem Augenblick und Lebensganzes im Angesicht des Lebensstromes, über den sich eine Brücke wölbt, in einen Sprachkreis wechselnder, die Brücke überquerender Figurinen hineingezogen werden.

Zuletzt aber möchte ich die These aufstellen, daß Hofmannsthal mit diesem gattungsbezogenen und literargeschichtlichen Ansatz noch einen zeichenkritischen und zeichentheoretischen verknüpft: In seinem Einakterschaffen artikuliert sich die für das Drama der Jahrhundertwende folgenreiche Frage nach der experimentellen Auflösung, Erweiterung, und Ersetzung der Sprachzeichen durch die konkurrierenden semiotischen Systeme von Bild und Musik. Herausragende Beispiele solcher »semiotischen« Experimentanordnungen sind die Versuche Hofmannsthal's etwa in dem Einakter »Gestern«, die dialogischen Strukturen durch den Bezug zu anderen Künsten – zur Architektur, der Malerei und der Schauspielkunst – zu relativieren; sein Bemühen, im »Tod des Tizian« das Sprachspiel auf der Vorderbühne mit dem Bildspiel der Gemälde Tizians im Hintergrund zu konfrontieren; schließlich seine gestalterische Absicht in der »Ariadne«, das dramatische Ensemble von Wort und Dialog mit der suggestiven Sprachlosigkeit der Musik zu verbinden. Diese zugleich kühne und dezente experimentelle Komponente in Hofmannsthal's Werk deutet auf das Neue und die moderne Entwicklung des Einakters Vorwegnehmende dieses so souverän aus der Tradition schöpfenden Autors.

II

Hugo von Hofmannsthals Ort in der Geschichte des Einakters – als eines Erben dieser Tradition im ausgezeichneten Sinne des Wortes – ist nur dann genauer bestimmbar, wenn die historischen wie die strukturellen Elemente dieser Überlieferung in den Blick gerückt werden.

Es sind zwei differente Gestaltungskonzepte, die die Gattungstradition des Einakters prägen und vielleicht sogar begründen. Sie verdichten sich in Miguel de Cervantes kleinem Stück »El retablo de las maravillas« von 1615, einem jener Entremeses, wie sie im spanischen Theater weitläufige Bedeutung gewonnen haben⁵, und in Rousseaus Monodrama mit dem Titel »Pygmalion. Scène lyrique« von 1762.⁶

In Cervantes' Einakter findet sich die Strukturformel des »Theaters im Theater« auf exemplarische Weise ausgeprägt. Irgendwo auf dem Lande tritt eine Schauspieltruppe auf. Es gelingt ihr, die standesbewußte Dorfgesellschaft, die gerade die Verlobung der Tochter des Bürgermeisters feiert, glauben zu machen, daß das Theaterstück, das auf der eben errichteten Bühne aufgeführt wird, nur durch einen reinblütigen Spanier wahrgenommen werden kann. Diese das spezifische Identitätsmodell des spanischen Goldenen Zeitalters geschickt ausnutzende Trugbehauptung findet Glauben. Die Bühne bleibt leer, aber die Zuschauer spielen das unsichtbare Theater mit – als ein ihre Identität beglaubigendes imaginäres Szenario.

Wie in einem Bilderbogen rollt eine ganze Szenenfolge dieses imaginären Theaters ab. Biblische Szenen wechseln mit Alltagssituationen, ihre »Realpräsenz« beruht auf der Voraussetzung des Einverständnisses aller, die unter einem Mentalitätsdruck besonderer Art, der »sozialen Kontrolle« im Zeichen des Reinblütigkeitswahns, stehen. Die Sequenz der imaginären Inszenierungen gipfelt in einem Tanz der Herodias (Salome), durch den diese, nach dem bibilischen Text, den Kopf des Täufers erringt: eine erotische Konstellation, die das Mysterium der Begegnung von Mann und Frau dramatisch rekapituliert. Auf dem Höhepunkt dieser Bildsequenz bricht das Realitätsprinzip in das solcher-

⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras Completas*. Hg. Angel Valbuena Prat. Madrid 1967, *El retablo de las maravillas*, S. 580–585.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*. Tome II. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1964, S. 1224–1231.

maßen sich beglaubigende »Theater im Theater« ein: ein Trupp Soldaten, der Quartier macht und die Illusion der ›Zuschauer‹, die die Bühne bevölkert, zerstört. Der offene Schluß bleibt in großartiger Weise ambivalent. Während die Frau des Theaterdirektors, Chirinos, in die Klage ausbricht, der Betrug der Komödianten sei aufgedeckt, bekräftigt der Theaterdirektor Chamfalla, daß ausgerechnet jetzt sich die Kraft des Wundertheaters unwiderleglich erwiesen habe.⁷ So endet das Stück »auf des Messers Schneide«: als ein ›Theater im Theater‹ zwischen Beglaubigung und Desillusion. Das Entremés des Cervantes zeigt, wie aus dem Sprachspiel der Schauspielertruppe durch strategische Ausnutzung eines mentalen »contract social« für einen Augenblick eine imaginäre Welt entsteht, in der der Einzelne seine Identität autosuggestiv beglaubigt findet. Cervantes' geniale Konstruktion besteht in der gleichzeitigen Subvertierung dieses Beglaubigungsmodells, in der das ganze Stück durchwaltenden Infragestellung eben jener Legitimationsinstanz, die zuletzt über Schein oder Sein entscheidet.

Das Gegenmodell dieses ersten, eine lange Tradition bildenden Einaktertypus wird durch Rousseaus »Pygmalion. Scène lyrique« gebildet. Es handelt sich um ein kurzes Theaterstück, das Text, Musik und Pantomime miteinander verbindet, geschrieben und komponiert von Rousseau selbst. Im Gegensatz zum Zwischenspiel des Cervantes geht es hier nicht um ein Welttheater en miniature, sondern um eine Szenerie des engsten Raums, der für einen Augenblick zum Universum einer Schöpfungsphantasie expandiert: Es ist die Werkstatt des Künstlers als Ort menschlicher Produktivität – im Zeichen eben jenes génie-Begriffs entworfen, der die künftigen Jahrzehnte prägen wird. Die Konstellation von Künstler und Werk, der Blickwechsel zwischen Pygmalion und der von ihm geschaffenen Statue, die durch ein Wunder der Berührung zum Leben erweckt wird, bilden das Zentrum des Geschehens. Diese Identität beglaubigende Konfiguration von Künstler und Werk ist im übrigen eine Urszene Rousseaus, die auch der Beginn seiner Konfessionen inszeniert: den Autor zeigend, der – in einer Art Grandiositätsphantasie

⁷ »CHIRINOS. – El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

»CHANFALLA. – El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo, y nosotros mismos podemos cantar el triunfo de esta batalla diciendo: ¡Viva Chirinos y Chanfalla!« , Cervantes (Anm.5), S. 585.

– mit seinem autobiographischen Werk unter dem Arm vor die höchste Instanz des Jüngsten Gerichts tritt, um durch das vollbrachte Schrift-Werk seine Identität zu beglaubigen und sein Überleben als unverwechselbares Subjekt zu inszenieren. Auch Pygmalion befindet sich in dieser Lage, er lüftet den Schleier, der die Statue bedeckt; diese beginnt sich zu regen, es ist der Augenblick der Geburt des Personalpronomens aus der Körpererfahrung. In eben dem Moment, da Galatée sich berührt, äußert sie auch das erste Wort: »Moi«. Pygmalion, sie entzückt wahrnehmend, antwortet mit dem gleichen Wort: »Moi«. Im Kuß, der den Künstler mit seinem Werk verbindet, erfolgt die Selbstaffizierung der Statue gerade in der Wahrnehmung des Anderen, die sie definitiv zum Leben erweckt: »Encore moi«.⁸ Was sich hier im Spiel von Augenblick und Wortwechsel entfaltet, ist ein Akt sublimer Identitätsstiftung aus dem Gegenüber, der sich auf zwei Ebenen vollzieht: in der Kunst, die das Erkennen des Werks aus dem Schöpfungsakt, in der Erotik, die das Erkennen des Du durch Liebe in Szene setzt.

Diese beiden – gleichsam als Urszenen aufzufassenden – Grundformeln in der Tradition des Einakters, Sprach-Spiel und Augen-Blick, machen deutlich, daß es das doppelte Moment von Weltwahrnehmung und Selbstwahrnehmung ist, das im Zentrum dieser dramatischen Form steht. Bei Cervantes ist es die Krise in der Welt des Barock, die aus der Infragestellung des Weltordnungsmodells göttlicher Legitimität erwächst und die immer wieder aufbrechende Differenz zwischen Schein und Sein – das »spanische Problem« schlechthin – sichtbar macht. Cervantes zeigt in seinem Stück die Sprache als Organ der Weltbildung, ein ebenso dubioses wie grandioses Argument⁹: Sie ist es, die die Rolle

⁸ »GALATHEE *se touche et dit*: Moi.

PYGMALION, *transporté*: Moi!

GALATHEE *se touchant encore*: C'est moi.

PYGMALION. Ravissante illusion qui passes jusqu'à mes oreilles, ah! n'abandonne jamais mes sens.

GALATHEE *fait quelques pas et touche un marbre*. Ce n'est plus moi.« Rousseau (Anm.6), S. 1230.

⁹ In großartiger Virtuosität wird dieses Argument in der letzten der »Exemplarischen Novellen« des Cervantes entfaltet, dem »Coloquio de los perros«, wo zwei Hunde, vielleicht nur für eine Nacht mit der Fähigkeit der Sprache begabt, beginnen, aus diesem Sprachvermögen die Ursprungs- wie die Beziehungsmythen der menschlichen Sozietät zu rekonstruieren, als ein Beglaubigungsspiel, das zwischen den Möglichkeiten des Hundes, der im Traum zum Menschen wird, und des Menschen, der aus dem Alptraum des Hundeseins erwacht, in atemberaubender Weise oszilliert. Was sich hier als novellistischer Erzählakt ereignet, wird im

des Subjekts in der Gesellschaft – zwischen engaño und desengaño, zwischen Trug und göttlicher Wahrheit – im wörtlichen Sinne »einräumt«. Rousseau auf der anderen Seite, demgegenüber: Die Krise, die sein Einakter in den Blick rückt, ist die aus der Aufklärung erwachsene Infragestellung des Weltordnungmodells und der Legitimierung des Ich aus der Formel »Ich denke, also bin ich«. Ihr wird der aus dem génie-Konzept geborene Gedanke vom schöpferischen Wesenskern des Menschen entgegengestellt, der – als suggestive Körpererfahrung – zugleich der Kern seines Selbstgefühls ist. Rousseau entwickelt seine »scène lyrique« aus einer Erfahrung der Authentizität, die sich primär nicht im Sprechakt, sondern im Wunder der Körperberührung einstellt, sich in der Wechselerkennung von Mann und Frau, von Blick und Gegenblick bewahrheitet.

Was in den beiden Texten des Cervantes wie Rousseaus als problematischer Augenblick von Welt- und Selbstwahrnehmung im Einakter zum Thema wird, bestimmt die Geschichte der Gattung seit dem 17. und 18. Jahrhundert und wird um die Wende zum 20. Jahrhundert noch einmal in veränderter Form zum Ausdruck einer Legitimations- und Wahrnehmungskrise. Wesentliche Aspekte des Einakters, die im Fin de Siècle eine Rolle spielen, finden sich zweihundert Jahre zuvor in ihren Umrissen und Strukturen bereits ausgebildet. Bei Cervantes ist es der inszenierte Augenblick der auf Messers Schneide balancierenden Weltstabilität, die Idee vom Welttheater, von der Spielstruktur menschlicher Begegnung, von Maske und Marionette, die das Erleben der Realität bestimmt und an die die Einsicht gekoppelt ist, daß es nicht das Ich ist, das über die Qualität von Sein oder Schein entscheidet, sondern jene andere göttliche Instanz, die sich mit den Vorstellungen von Theatralität, von Sprachbühne, von Traum und Wachen verbindet, und durch die Idee der für den Menschen in der Welt nie definitiv zu setzenden Schwelle zwischen Trug und Wahrheit geprägt ist. Es ist die Welt als Sprache, die hier zum Thema wird; und es ist das Modell eines fingierten, strategisch inszenierten Wirklichkeitsraumes, der sich »symbolisch«, d.h. in sprachlichen Zeichen, so oder so organisiert.

»Retablo« als Sprach-Spiel in Szene gesetzt. »Coloquio que paso entre ›Cipión‹ y ›Berganza‹, perros del hospital de la resurrección«, Cervantes (Anm.5), S. 997–1026.

Bei Rousseau dagegen präsentiert sich der inszenierte Augenblick der Ichstabilität als ein Moment, in dem zwischen Künstler und Werk, zwischen Mann und Frau die Idee vom Schöpfungs Augenblick selbst erwacht, und zwar im Anblick der Statue, des lebenden Bildes, des menschlichen Körpers, die unter diesem Blick, und gleichsam aus ihm geboren, zu einem dynamischen Identitätszeichen werden. Hier ist es nicht die Welt als Sprache, sondern das Bild des Körpers, das zur suggestiven Einheit des Selbst und seiner Erfahrungen führt und aus dem Augen-Blick auf das Du – als fingiertes wie als reales – erwächst, zugleich über die Qualität von Schein und Sein, von Fiktion und Realität entscheidend. Es ist das Modell des aus der schöpferischen Energie fingierten Ich, das sich als ein imaginäres und bildhaftes in der Momentaneität des Bühnenaugenblicks präsentiert.

Dabei ist es gewiß kein Zufall, daß sich zwischen Cervantes und Rousseau sozialgeschichtlich gesehen ein Paradigmawechsel ereignet. Es ist – in der Terminologie Michel Foucaults¹⁰ – der Wechsel vom Prinzip der Allianz zum Prinzip der Sexualität. Bei Cervantes die Idee der Allianz, die Identität aus der Genealogie der sozialen Konstellation und aus dem Blut der Geschlechterkette erwachsen läßt; bei Rousseau das Modell der Sexualität, in dem Identität aus der Beziehung zum Du und der Passion, die sich auf dieses richtet, hervortritt. Auf der einen Seite also das Sprachspiel einer sich in diesem beglaubigenden Sozietät, auf der anderen der Bewahrungsraum einer Selbstwahrnehmung durch Liebe im Augenblick des Erkennens: das Modell des »Spiels im Spiel« der Sprache auf der einen, das Modell der Ich-haltigen Situation des Imaginären auf der anderen Seite.

Dabei bleibt von wesentlicher Bedeutung, daß diese beiden Modelle nicht isoliert und in struktureller Reinheit sich ausprägen, sondern einander mit wechselnden Akzentuierungen überlagern. Sie gehorchen dem Prinzip der Komplementarität, nicht dem der Differenz. So erscheint im Sprachspiel des Wundertheaters bei Cervantes unvermittelt die Inszenierung der Salome-Geschichte als eines Mythos der Geschlechterdifferenz, des Blickwechsels zwischen Mann und Frau; so erscheint aber umgekehrt im Augen-Blick des »Pygmalion« Rousseaus

¹⁰ Foucault entwickelt diese Begrifflichkeit in seinem großen Werk über die Geschichte der Sexualität: *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris 1976.

die dialogische Struktur, das Sprachspiel, die Geburt des Pronomens und seiner den Sprechakt allererst inszenierenden und beglaubigenden Kraft mitten im Augenspiel zwischen Künstler und von ihm erschaffener Statue.

Beide Formeln des kurzen Dramas sind bis zur Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts virulent geblieben, wo der Einakter von seinen Anfängen im Naturalismus über die Fortschreibungen im Impressionismus bis hin zu den waghalsigen Experimenten des Expressionismus eine neue Blüte zeitigt. Es ist einerseits die Frage nach dem Weltordnungsmodell der ›Einräumung‹ durch Sprache, eines Theatermodells, in dem Rollenspiel und Sprachspiel einen zentralen Stellenwert gewinnen. Es ist andererseits die Frage nach der Formel der Autonomie des Ich, der Selbstbeglaubigung durch das Schöpferische und seiner Einbettung in die erotische Konstellation.

Das Entscheidende in dieser historischen Situation um 1900 ist dann freilich, daß beide Grundsituationen – die des Augen-Blicks wie die andere des Sprach-Spiels als Momente der Ich-Konstitution – sich in ihr Gegenteil zu wenden beginnen, daß sie das Zerfallen der Weltordnung thematisieren und das Verlöschen des Selbst, seine Lähmung und Handlungsunfähigkeit in Szene setzen. Dabei sind es wiederum zwei Autoren, die verschiedene Wendungen des Problems in ihren Texten zum Thema machen. Auf der einen Seite ist Mallarmé zu nennen, bei dem sich das Sprachspiel zwischen den handelnden Figuren ins Monologische, der Beziehung stiftende Augen-Blick in die narzißtische Selbstbetrachtung wendet; auf der anderen Seite ist es Maeterlinck, bei dem sich das dialogische Konzept in die stumme Gebärde verschraubt, der selbstinszenierende Blick auf das Gegenüber in einen Blick nach innen umschlägt: eine Wendung ins Mystische, in welcher der ursprüngliche Wortsinn von ›myein‹ – das Augenschließen – szenische Realität erlangt. Maeterlincks Blindenfiguren sind Symptome dieses weitreichenden Zusammenhangs.

So zeigt sich, daß die Wirkung beider genannten Strukturformeln in der Geschichte des Einakters in historisch gewandelten Situationen zwar neu akzentuiert, aber im wesentlichen doch ungebrochen fortbesteht. Es ist die Einräumungsformel des Theaters, die aus der Sprachinszenierung erwächst und zum Spiel im Spiel führt einerseits, es ist die mythische Konfiguration eines Wahrnehmungsmodells andererseits, das aus der

Formel von Pygmalion und seinem Geschöpf erwächst. Gerade diese Szene des Pygmalion im Anblick der von ihm geschaffenen Statue repräsentiert ja ihrerseits wiederum einen doppelten Zusammenhang. Sie erscheint auf der einen Seite als Schöpfungsmodell, in dem Autor und Werk konfiguriert sind, auf der anderen Seite aber als erotisches Modell, in dem sich Mann und Frau im Zeichen konfligierender Geschlechterrollen gegenüberstehen. Diese Grundformel ist übrigens schon zwanzig Jahre vor Rousseau in Anschlag gebracht worden. Zu erinnern wäre etwa an ein Ballett Rameaus von 1748, dessen Text, von Ballot de Sovot nach Houdard de la Motte, eine symptomatische Konstellation bietet.¹¹ Hier ist es die Statue, die erwacht und mit ihren Fragen einen Weg in die Sprachwelt der Menschen sucht: »Que vois-je?«, »O suis-je?«, »Et qu'est-ce que je pense?« – und schließlich, in einer dies alles zusammenfassenden Formulierung: »D'où me viennent ces mouvements?«¹² Es ist das Bewußtsein vom Geheimnis der Bewegungen des menschlichen Körpers, in dem die Augenblicks-Konstellationen des Balletts schließlich kulminieren, und das mit der Einübung in die Sozialstrukturen der höfischen Welt parallel geht. Denn Rameaus Szene gipfelt schließlich in einer Unterrichtung der Statue im Tanz, die durch die Grazien erfolgt: Sie erlernt Gavotte, Menuett, Chaconne und Loure, zuletzt Rigaudon, Sarabande und Tambourin.¹³ Mit dem Eintritt in die Bewegungsfiguren menschlicher Kommunikation¹⁴ vollendet sich die Sozialisation des zum Leben erweckten Selbst der Statue. Rousseau hat dieses Muster, das Rameaus »acte de ballet« bereits entwickelt, entschieden universalisiert. Die auf ihn folgenden Gestaltungen des Pygmalion-Motivs beeinflussen dann auf vielfache Weise die Geschichte des Einakters.¹⁵ Namentlich ist es Goethe, der seine Beeindruckung

¹¹ Eine Einspielung bietet Emi Records Ltd. Hayes Middlesex England, Nr 8565, Freiburg 1987, mit dreisprachigem Text: Jean-Philippe Rameau (1683–1764), Pygmalion (1748). Acte de Ballet. Leitung: Gustav Leonhardt.

¹² Rameau (Anm. 11), S. 14.

¹³ Ebd. S. 21.

¹⁴ Vgl. hierzu den Aufsatz von Gabriele Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindung«. Jean-Georges Noverres »Lettres sur la Danse« und Friedrich Schillers Abhandlung »Über Anmut und Würde«. In: Friedrich Schiller und die höfische Welt. Festschrift für Peter Michelsen zum 65. Geburtstag. Hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, S. 77–93.

¹⁵ Die Literatur über das Pygmalion-Thema ist umfangreich; für die ältere Forschung ist noch immer gültig: Annegret Dinter, Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur.

durch Rousseau schon 1773 artikuliert, und zwar in einem sehr zustimmenden Brief an Sophie von La Roche vom 19. Januar.¹⁶ Spätere Reaktionen Goethes, wie sie sich etwa im elften Buch des dritten Teils von »Dichtung und Wahrheit« finden, erweisen sich, aufgrund der veränderten historischen Situation, bereits als zwiespältig¹⁷, in einem Brief an Zelter schließlich vom 3. Dezember 1812 ist Goethes erneute Reaktion eindeutig in Ablehnung gewendet¹⁸. Die Begründung für diese Ablehnung liegt in der gefestigten Auffassung der klassischen Doktrin, mit der Goethe sich energisch gegen die unzulässige Vermischung von Kunst und Leben verwahrt, die der Pygmalion-Mythos in der Version Rousseaus und seines Konzepts vom schöpferischen Körper in so suggestiver Weise postuliert.

Im 19. Jahrhundert kommt erneut Bewegung in die alte Strukturformel. Der Mythos von Pygmalion, der Galatée zum Leben der Erotik wie der Kunst erweckt und die Vereinigung von Mann und Frau mit der Schaffung des Kunstwerks in Beziehung bringt, wird mannigfachen Metamorphosen unterworfen. Die tradierte Formel wird durch andere Mythen und anders gelagerte mythische Konfigurationen suppliert, sie wird gleichsam überschrieben und relativiert, wobei wechselnde Akzentuierungen des erotischen wie des ästhetischen Arguments eintreten. Eine erste Umkehrung ergibt sich durch die Wendung der Pygmalion-Konstellation in die mythische Formel von Salome und Johannes dem Täufer, der Frau, die Gewalt über den Mann gewinnt und ihn im Blickwechsel – der als Kampf der Geschlechter gedacht wird – zerstört. Schon Cervantes hatte dieses Muster in sein Einaktermodell integriert, Mallarmés »Hérodiade« gibt seine gültigste Formel¹⁹ und noch Strind-

Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel. Heidelberg 1979. Seit dem »Pygmalion«-Kapitel in Paul de Mans »Allegories of Reading« von 1979 ist das Interesse an diesem Motiv weiter gewachsen. Vgl. namentlich das wichtige Buch von Hillis J. Miller, *Versions of Pygmalion*. Massachusetts/London 1990.

¹⁶ »Pygmalion ist eine treffliche Arbeit; soviel Wahrheit und Güte des Gefühls, soviel Treuerzigkeit im Ausdruck.« Goethe, WA IV,32,S.337f.

¹⁷ »Viel könnte man darüber sagen: denn diese wunderliche Production schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen.« Goethe, WA I,28,S.67.

¹⁸ »Diese Production gehört allerdings zu den monstrosen und ist höchst merkwürdig als Symptom der Hauptkrankheit jener Zeit, wo Staat und Sitte, Kunst und Talent mit einem namenlosen Wesen, das man aber Natur nannte, in einen Brey gerührt werden sollte, ja gerührt und gequirlt ward.« Goethe, WA IV,23,S.190.

berg wird in »Fräulein Julie« darauf zurückkommen, dem Modell des Geschlechterkampfes eine sozialdarwinistische, der naturalistischen Bewegung zugeordnete Wendung abgewinnend.

Eine zweite Fassung und Umwendung des Mythos von der Begegnung zwischen Mann und Frau als schöpferischer Konstellation im Augen-Blick bietet deren Verkürzung ins Monologische, wie sie sich in dem Gegenüber nicht mehr von Mann und Frau, sondern von Selbst und Selbstbild in Spiegel-Begegnungen thematisiert, bald geschlechterdifferent, bald geschlechterindifferent geprägt. Hier ist an narzißhafte Konfigurationen zu erinnern, wie sie, ebenfalls in Mallarmés »Hérodiade«, Gestalt gewinnen und als eine Verwandlung des erotischen Blickwechsels in einen schöpfungsästhetisch indizierten Augenblick szenische Verdichtung finden: so etwa in Rilkes lange Zeit von der Forschung nicht beachteter »Weißer Fürstin«²⁰: einem Einakter, dessen Bedeutung für die Neubildung der Gattung um die Jahrhundertwende kaum abzuschätzen ist.

Eine dritte Konstellation schließlich steht im Zeichen der Psychologisierung des Augenblicks zwischen Mann und Frau, wie sie sich namentlich im – seit der Romantik, seit Mesmer und Hoffmann immer wieder berufenen – Grundmodell der Hypnose und der Traumbefragung ausprägt. Hier ist Schnitzlers Einakterschaffen von entscheidender Bedeutung. Exemplarisch realisiert sich diese besondere Variante des Blick-Wechsels zwischen den Geschlechtern wohl in der Szene »Die Frage an das Schicksal« aus dem (für die Augenblicks-Thematik ohnehin zentralen) »Anatol«-Zyklus.²¹ Zuvor hatte übrigens schon Strindberg in »Fräulein Julie« das Modell der hypnotischen Machtkonstellation zwischen Mann und Frau in Anspruch genommen, Beer-Hofmanns »Pierrot Hypnotiseur« ist hier freilich ebenso einschlägig wie Hofmannsthals

¹⁹ Vgl. hierzu Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 31–138.; ferner den Beitrag von Anthony Stephens im vorliegenden Band S. 263–286. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry. Paris 1945, »Hérodiade« S. 41–49.

²⁰ Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*. Hg. von Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1955, »Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer«, Bd. I, S. 201–231; dass. Fassung von 1898, Bd. III, S. 265–287. Zum Verständnis des Textes vgl. die Studie von Anthony Stephens im vorliegenden Band, S. 263–286.

²¹ Arthur Schnitzler, *Die dramatischen Werke*. Erster und Zweiter Band. Frankfurt a. M. 1962. Bd. 1, S. 30–41.

Pantomimentwurf »Der Schüler«, der seinerseits mit Beer-Hofmanns Text in Korrelation steht.²²

III

Ein Blick auf die verschiedenen Entwicklungen des Einakters in der Geschichte der Gattung verdeutlicht, daß Cervantes und Rousseau mit ihren beiden modellhaften Texten zwei Stränge innerhalb der Gattungsgeschichte des Einakters repräsentieren und in gewissen Grenzen vielleicht sogar initiieren. Zwei Traditionen, in denen sich die Akzente auf charakteristische Weise verschieden verteilen: als Überlieferung der Strukturformel des Sprach-Spiels einerseits, als die ihr entgegengesetzte und zugeordnete Tradition der Strukturformel des Augen-Blicks andererseits; zwei Konstellationen, die bald dissoziierend, bald konvergierend, bald auch sich überlagernd die Formen- und Themengeschichte der Gattung wesentlich prägen. Entscheidend ist wohl zuletzt doch, daß es Akzentverlagerungen sind, durch die die verschiedenen Entwicklungen bald vorwiegend sprachorientiert, bald überwiegend blickorientiert sich artikulieren. In die erste Tradition, die durch die Sprachformel bestimmt ist, gehören schon im 18. Jahrhundert die »Proverbes« des Carmontelle. Hier lassen sich Goethes Einakter »Die Laune des Verliebten« und »Die Mitschuldigen« einreihen, aber auch das eine Sonderstellung einnehmende Monodram »Proserpina«. Ferner sind in diesen Zusammenhang Mussets »Comédies et Proverbes«, soweit sie Einakter sind, einzubeziehen, wie z.B. das Stück »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé« von 1845. Hofmannsthal ist es, der diese Tradition beerbt, sei es mit seinem als Gespräch-Stück konzipierten Erstling »Gestern«, sei es mit dem aus dem Dialog entwickelten »Tod des Tizian«.

In die zweite Tradition, die durch die Blickformel geprägt ist, aus der die Einakterkonstellation erwächst, gehören Mallarmé mit seiner »Hérodiade«, Rilke mit seiner »Weißen Fürstin« und schließlich Hofmannsthal mit dem von Strauss komponierten Einakter »Ariadne auf Naxos«.

²² Zu Beer-Hofmann vgl. Rainer Hank, Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerks Richard Beer-Hofmanns. Mit einem Anhang: Erstveröffentlichung von Richard Beer-Hofmann, »Pierrot Hypnotiseur« (1892). Frankfurt a. M./Bern/New York 1984; und zu Hofmannsthal: GW D IV, »Der Schüler (1901)«, S. 53–66.

Symptomatische Verflechtungen beider Modelle, dem des Sprachspiels wie dem des Blickwechsels, zeichnen sich in Strindbergs »Fräulein Julie« ab. Analog hierzu ist die Rezeption beider Formeln im Werk Maeterlincks zu sehen: und zwar in der für seine Texte so überaus charakteristischen Form der Umwendung. So kehrt sich ihm das Sprach-Spiel in die stumme Gebärde in den Einaktern »L'Intruse« und »L'Intérieur«, der Augen-Blick aber in mystische Innenschau und Blindheit in den »Sieben Prinzessinnen« und in den »Blinden«.

Das grobe Raster einer in sich differenten und doch zusammengehörigen Entwicklung, das sich auf einen solchen ersten Blick ergibt, läßt sich nun noch ein wenig verfeinern und in seinen Nuancierungen genauer skizzieren.

Für die Geschichte des Sprachspiels als Grundmuster des Einakters sind namentlich die beiden von Goethe verfaßten Texte »Die Laune des Verliebten« und »Die Mitschuldigen« von entscheidender Bedeutung. Beide entwickeln sich aus Diskursformationen, die die Zeit des Rokoko und der Empfindsamkeit bestimmen. In der »Laune des Verliebten« ist es der Konflikt von moralischem und frivolem Diskurs, aus dem die dramatische Konstellation erwächst, in den »Mitschuldigen« ist es die Differenz zwischen erotischer und ökonomischer Redeordnung, aus der der Konflikt sich entwickelt. Beide Handlungskonstellationen beruhen letztlich auf dem sozialen Gesetz des Tausches und seiner allgegenwärtigen Funktion im »contrat social«. Das dramatische Inventar beider Stücke macht das unübersehbar deutlich.²³ Da sind in der »Laune des Verliebten« die Liebesgaben, die als Beziehungszeichen zwischen den Figuren getauscht werden, und die, in wechselnden Konstellationen, das Sprach- und Affektgeschehen in Gang halten: Bänder, Blumen und Lieder. Das sind, auf der anderen Seite, in den »Mitschuldigen« die pekuniären Konstellationen, die ein Spiel universellen Tausches zwischen Erotik und Ökonomie in Szene setzen und, in zahllosen Metamorphosen, vom Motiv des Geldes regiert werden. Die beiden Einakter reagieren dabei mit ihrem Sprachspiel auf zwei verschiedene soziale Formationen: die feudale Schäferwelt im Doppellicht von adliger Libertinage und bürgerlicher Moralität einerseits, die bürgerliche Kauf-

²³ Zur Analyse beider Stücke vgl. Wolfgang Preisendanz, Das Schäferspiel »Die Laune des Verliebten« und das Lustspiel »Die Mitschuldigen«. In: Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1980, S. 11–22.

mannswelt im Doppellicht von Sexualität und Ökonomie, im Inbegriff der Zahlungsmoral, andererseits. Den Rahmen dieser Sprachspiele bilden – und dies ist für die Einakterkonstruktion in gattungsgeschichtlicher Hinsicht symptomatisch – ritualisierte soziale Situationen, wie sie sich namentlich in Festen und institutionalisierten Geschehensnoten ergeben. In der »Laune des Verliebten« sind es die Tanz- und Schäferfeste, in den »Mitschuldigen« der Maskenball und das Glücksspiel Pharaos, an dem die Protagonisten partizipieren, und an dem sich ihre Identifikationstrieb abarbeiten. Das Moment solcher ritualisierten Konstellationen reicht – aufs Ganze der Gattung gesehen – vom Dorffest und der Verlobung in Cervantes' »Wundertheater« bis hin zum Geburtstagsfest der Gräfin im von Richard Strauss und Clemens Krauss gemeinsam verfaßten »Capriccio« einerseits und dem als Schicksalsaugenblick inszenierten Todestag der Geliebten andererseits, wie er etwa in Schnitzlers »Lebendigen Stunden« die Folie für das Einaktergeschehen bildet.

Ein weiteres Beispiel für den Einaktertypus des Sprachspiels liefern Mussets »Comédies et Proverbes«. Besonders ausgeprägt zeigen sich diese Züge etwa in dem Proverb »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé«²⁴. Dieser Einakter entfaltet sein Sprachspiel, das sich im erotischen Spannungsfeld zwischen Mann und Frau entspinnt, auf dem Hintergrund der Bewahrheitung einer Maxime, die zugleich auch den Titel des Stückes bildet. Es ist eine Maxime, die sich – in Rede und Gegenrede – als erotischer Augenblick konkretisiert: als die Situation nämlich, in der der Comte um die Marquise wirbt. Diese, von seiner Huldigung durchaus affiziert, weigert sich, im üblichen Sinne seine Geliebte zu werden – der Titel, der auf eine solche Existenz »Zwischen Tür und Angel« hinweist, macht dies deutlich – und richtet ihre ganze Koketterie strategisch auf jenen Augenblick aus, wo der Comte seinen Wunsch erklären wird, sie zu seiner Frau zu machen. Diese Klärung der Sachlage erscheint so im Stück gleichsam aus dem Sprichwort »Man muß sich entscheiden« – eine Tür muß offen oder geschlossen sein – herausgereizt. Dieses Sprachspiel seinerseits wiederum wird in einem rituellen, sozial konventionalisierten Rahmen angesiedelt, dem »jour fixe« der Marquise, der gleichzeitig den Zeitraum des Handlungsspiels

²⁴ Œuvres complètes de Alfred de Musset. Comédies et proverbes 1836–1849. Paris 1933, S. 191–231.

des Einakters bildet. Das Verhalten des Comte ist ein Spiel mit dem Verfehlen und Erfüllen des Rituals, in Gang gebracht durch das Schwankens seiner Rolle zwischen konventionellem Besucher und passioniertem Liebhaber, zwischen Verführer und Heiratskandidat – aber auch zwischen Lizenz und Tabu: zwischen ›Tür und Angel‹, wie das Proverb des Titels sagt. In diesem Spiel – als dem komplizierten Prozeß einer Verhaltens- und Rollenfindung im erotischen Feld – ist das parasitäre Geräusch der Klingel, die immer wieder (scheinbar) andere Besucher ankündigt, von entscheidender Bedeutung. Das Klingeln wird als Störgeräusch und Auslöser zugleich der immer wieder ins Stocken geratenden Kommunikation (und der Entscheidungsfreudigkeit des Comte) begriffen. Es bedeutet ein wesentliches Element in der dialogischen Konstellation des Einakters. Es ist zugleich ein Motiv, das die ganze künftige Geschichte des Einakters bestimmt: die Thematisierung des Mediums selbst im Stück und das Spiel mit seiner doppelt verstandenen parasitären Funktion²⁵. Man denke – bei Strindberg – an das Sprechrohr des unsichtbaren Vaters, das in die Szene des Geschlechterkampfes in »Fräulein Julie« hineinreicht; man denke an Cocteau's »La voix humaine«, wo eine Frau am Telefon den kritischen Augenblick einer erotischen Beziehung erlebt; man denke schließlich an Becketts Einakter »Krapp's last tape«, wo ein gealterter Mann in immer erneuten Ansätzen von Erinnerung sich mit verschiedenen Stadien seiner Selbsterfahrung nur noch über ein Tonband – seine konservierte Stimme – auseinandersetzt.

In Mussets »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée« läßt sich das Wesen des Sprachspiels zwischen beiden Protagonisten zugleich als ein ›Sprechen über das Sprechen‹ des erotischen Begehrens bestimmen, als eine Thematisierung der Grundformel für die Formen der Annäherung des Mannes an die Frau – hier konkretisiert in der Frage, was es eigentlich heiße, »einer Frau den Hof zu machen«: »Dites-moi un peu... qu'est-ce que signifie cette chose-là: faire la cour à une femme?« (202) Diese Schlüsselfrage steckt das Feld zwischen Verführung und Heirat, zwischen Sexualität und Geld ab und führt schließlich zu Krise und Entscheidung des erotischen Augenblicks, der das Thema des Musset'schen Einakters ist. Das Reden über das Reden verwandelt sich am

²⁵ Michel Serres, *Der Parasit*. Frankfurt 1981.

Schluß in ein Beziehungsmuster, das zu einer Liebes- und Heiratserklärung sich verdichtet: ein Spiel, das, anders akzentuiert, später auch in Schnitzlers Szene »Weihnachtseinkäufe« aus dem »Anatol«-Zyklus in virtuoser Weise thematisiert wird.²⁶

In Mussets Stück erscheint denn auch das Sprachspiel zuletzt – gattungsmorphologisch konsequent – durch das eingespielte Pygmalion-Thema gewissermaßen emblematisch legitimiert. Eine Nachbildung der Venus von Milo steht auf dem Kaminsims. Aus dem Blick auf die Statue – hier nur noch ein industriell reproduziertes Klischee, ein Versatzstück – wird eine letzte Wendung des Gesprächs herausgereizt, die Vorwand und Bewahrheitung zugleich ist, ein geistreiches Spiel des Aussprechens und Verschweigens. Die Figur ist Stein und Leben, tote Formel und pulsierendes Leben in einem, ein topisches Argument und eine Affektformel zugleich:

Cette Vénus qui est là sur votre pendule, c'est aussi toujours la même chose; en est-elle moins belle, s'il vous plaît? Si vous ressemblez à votre grand'mère, est-ce que vous en êtes moins jolie? (222)

Und als der Comte hinzufügt:

Si le beau corps trouvé à Milo a jamais eu un modèle vivant, assurément cette grande gaillarde a eu plus d'amoureux qu'il ne lui en fallait, et elle s'est laissé aimer comme une autre, comme sa cousine Astarté, comme Aspasia et Manon Lescaut,

antwortet die Marquise kühl und lakonisch: »Monsieur, voilà de la mythologie«! Sie spricht damit aus, was sich hier ereignet hat: die Einschmelzung der mythischen Schöpfungsformel des Pygmalion zu einer galanten Floskel im Geplänkel einer Causerie: ein »Proverb in Versen mit einer Morak«, um mit Hofmannsthal zu sprechen. Hier wird der junge österreichische Autor mit seinem Sprachspiel des »Gestern«-Einakters anknüpfen.

Der zweite Strang der Einaktertradition, der durch die Formel des Augen-Blicks beherrscht wird, realisiert sich in Mallarmés doppelte Überschreibung des Pygmalion-Mythos durch die Salome-Mythe und die Narziß-Formel. Mallarmés Version des Einakterthemas, scheinbar so versteckt in seiner hermetischen »Hérodiade«, wird die ganze künftige Entwicklung bis ins 20. Jahrhundert hinein bestimmen: und zwar als

²⁶ Schnitzler, Die dramatischen Werke (Anm.21), Bd. 1, S. 41–50.

eine Transformation, eine Rückverwandlung des erotischen Augenblicks, wie ihn das frivole Proverb des 18. und noch des 19. Jahrhunderts paraktiziert, in ein Modell schöpferischer Autonomie und Selbstgenügsamkeit, in einen schöpfungsästhetischen Narzißmus, der in den Motiven der Selbstspiegelung und der selbstbezogenen Auratisierung des produktiven Aktes als Paradigma der ›poesie pure‹ gelten kann. Die bedeutsamste Fortsetzung dieser Konstellation konkretisiert sich dann in Rilkes »Weißer Fürstin«, deren erste Fassung zwischen 1898 und 1900, deren zweite aber 1904 entsteht und 1909 publiziert wird. Rilke zeigt in seinem Einakter eine Hochzeits- und Verschmelzungsphantasie eines weiblichen Ich mit einem imaginären Du, in dem nicht der Gatte, sondern der seit Jahren abwesende Geliebte sich vergegenwärtigt, eine bemerkenswerte Überkreuzung von Frivolität und Mystik, wie sie Schnitzler, in anderer Akzentuierung, in seiner »Traumnovelle« zum Thema macht. Rilkes Inszenierung eines erotischen Augenblick zwischen Vision und Traum nimmt zuletzt die Form einer zwischen Tod und Schöpfung Gestalt gewinnenden Selbstspiegelung an. Wesentlich für diese ins Innere der Seele sich wendende Inszenierung sind die beiden Schlußtableaus der »Weißen Fürstin«, die, einander kontrastierend, die Selbsterfüllung im Traum und die das Selbst auslöschende Begegnung mit dem Tod phantasieren. Diese Konstellation ist es, die dann in anderen Akzentuierungen von Hofmannsthal im Libretto seiner »Ariadne« aufgegriffen und weiter verwandelt wird.

IV

Beide Überlieferungsstränge des Einakters als Gattung, der des Sprach-Spiels und der des Augen-Blicks (als Mysterienspiel), überlagern sich im Werk desjenigen Autors, der wohl das bedeutendste Einakterkonzept des beginnenden 20. Jahrhunderts entwickelt hat: August Strindberg. Er knüpft an die Identitätsformel des Sprachspiels an und verkoppelt sie mit der ihr korrelierten des Augen-Blicks, und zwar in der – nunmehr materialistisch gewendeten – Vorstellung von der sozialen Rolle des Subjekts zwischen Diskurskonstellation und Triebkonfiguration, zwischen Sprache und Körper. Musterhaft vergegenwärtigt sich dieses Doppelmodell wohl in dem 1889 entstandenen Einakter »Fröken Julie«. Dieser erweist sich auf der einen Seite als ein Experiment mit

jenen Sprach- und Redeordnungen, die das Ende des 19. Jahrhunderts beherrschen und im Zeichen des Determinismus und des sozial gewendeten Darwinismus stehen, in welche die Rede von Herr und Knecht, von Mensch und Tier auf intrikate Weise eingebettet erscheinen. Strindberg korreliert diese im Dienst einer im Positivismus neu formierten Auklärung stehenden Vorstellungsordnungen mit den stummen Diskursen der Pantomime und des Balletts.²⁷ Auf der anderen Seite aber bietet Strindbergs »Fräulein Julie« eine Folge von Experimenten mit jenen Blickkonstellationen zwischen Mann und Frau, welche die Tradition des Einakters, als eine solche des Blick-Spiels, von Anbeginn bestimmt haben: als Gegenüberstellung von Verführer und Verführter, wie sie im Don Juan-Stoff sich niederschlägt; von Verführerin und Verführtem, wie sie in der Begegnung von Potiphar und Joseph sichtbar wird; als Blickwechsel zwischen Diana und Aktäon, der zu einer mörderischen Situation der Zerfleischung gerät; und schließlich als biblische Version des Geschlechterkampfes, wie sie im Blick-Tausch zwischen Salome und Johannes dem Täufer bezeugt ist. Diese Blickkonstellationen werden von Strindberg in die für das Genre des Einakters typischen, ritualisierten Fest-Situationen eingebettet: die Feier der Mittsommertag-Wende einerseits, das Ritual der Hochzeitsnacht andererseits. Hinzu tritt das für die Tradition des Einakters und seine Fortführung im 20. Jahrhundert so zentrale Moment der Thematisierung des Mediums und des Zeichentausches auf der Bühne selbst, ein Reflektieren über Möglichkeiten der Kommunikation: des Mediums der Worte und des stummen Mediums der Blicke und Gebärden, die einander in »komplementärer Dissoziation« zugeordnet sind. Es ist das anonyme und allpräsenste Medium der herrschende Rede, das hier im Sprachrohr des Vaters gegenwärtig ist: aus der Welt des oberen Stockwerks, in der der Vater unsichtbar regiert, in die untere Welt des Geschlechterkampfes zwischen Jean und Fräulein Julie hineinreichend.²⁸

²⁷ August Strindberg, *Elf Einakter*. Verdeutsch von Emil Schering. München 1920, darin »Fräulein Julie. Ein naturalistisches Trauerspiel«, S. 3–50; S. 9 »Pantomime«, S. 22 »Tanz«.

²⁸ Zu Strindberg vgl. die vorzüglichen Studien von Manfred Karnick, »Fräulein Julie« als Motivpartitur. Zur musikalischen Komposition in Strindbergs naturalistischem Trauerspiel. In: *Poetica* 10, 1978, H. 4, S. 469–484. Ferner ders., *Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts*. München 1980, S. 110–127.

In den von Strindberg für seine Dramen entwickelten Szenarien verliert das Sprachspiel seine schöpferische, die Begegnung der Figuren naturwahr modellierende Kraft und nimmt mehr und mehr die Gestalt einer Allegorie des Determinismus, einer anonymen Sprechmaschine an. Parallel dazu verliert aber auch der Augenblick – als Blick-Wechsel – seine schöpferische Qualität und gewinnt den Charakter einer hypnotischen Konstellation. In ihr, als einer Form der Selbstentmächtigung, suggeriert Jean Fräulein Julie den Selbstmord, dem sie am Schluß »entschlossen« entgegenggeht. Strindbergs Einakter widerruft das für die Einakter-Überlieferung so lange gültige Sprachspiel als Inszenierung einer neuen Welt; und er revoziert zugleich das ihm korrelierte Spiel der Blicke zwischen Mann und Frau als Möglichkeit einer schöpferischen Stiftung von Identität. Seine Einakter zeigen vielmehr die infektuösen Überlagerungen der traditionellen Identifikationsmodelle von Sprachspiel und Augenblick durch Sprechmaschine und Hypnose: »Der Pierrot des 19. Jahrhunderts – aber mit Charcot«, sagt Strindberg einmal.

Als zweiter wesentlicher Umschlagspunkt in der Geschichte des Einakters vom 19. zum 20. Jahrhunderts sind die Dramentexte Maurice Maeterlincks anzusehen. Auch er hat beide Grundstrukturen, die des Sprachspiels und die des Augenblicks, aufgegriffen und charakteristisch umgewandelt. Er ist neben Strindberg der zweite große Vermittler in der Linie der Tradition, die von den frühen Stücken des Cervantes und Rousseaus zu den späten Figurationen des einaktigen Dramas im 20. Jahrhunderts führt. Seine Stücke sind es, die zum Strukturwandel im Konzept des Einakters wesentlich beitragen.

Auch Maeterlinck bezieht sich in seiner gestalterischen Auffassung mit Nachdruck auf die beiden überlieferten Möglichkeiten von Sprachspiel und Augen-Blick als nebeneinander wirksamen Wahrnehmungs- und Darstellungsmodellen des einaktigen Dramas. Aber vielleicht hat kein anderer Autor des endenden 19. Jahrhunderts deren Sektion, deren experimentelle Prüfung als konkurrierende semiotische Organe weiter getrieben und radikaler in Szene gesetzt als er.

Im Grunde sind es drei Verfahren, deren sich Maeterlinck bedient, um das überlieferte Muster des Einakters auf die veränderte Wahrnehmungssituation der Jahrhundertwende hin zu orientieren: Umwendung, Dissoziation und Separation.

Unmittelbar in die Augen springend ist zunächst der Umstand, daß der flämische Autor das Sprach-Spiel als Dialog, wie es den französischen Einakter seit Carmontelle, Leclercq und Musset bestimmt, an entscheidenden Stellen seiner Stücke ins Verstummen und in die Pantomime wendet. »L'Intérieur« ist hierfür vielleicht das einleuchtendste Beispiel, wo der Fremde und der Alte aus dem Garten das stumme gestische ›Theater‹ der Familie im Inneren des erleuchteten Zimmers verfolgen und kommentieren.²⁹ Parallel zu dieser Wendung des Dialogs ins Pantomimische erfolgt aber in Maeterlincks Stücken auch eine Umwendung des Augen-Blicks in sein Gegenteil, das (mystische) Augenschließen und die Blendung: Der blinde Großvater in »L'Intruse« verkörpert dieses Moment der kritischen ›Wende‹ gewissermaßen als Figur, als »blinder Fleck« im Wahrnehmungssystem der Familie, »Les aveugles« generalisieren dieses Modell zu zwölffacher Blicklosigkeit in einem undurchdringlich gewordenen Wahrnehmungsraum.³⁰

Aber auch das zweite Element in Maeterlincks Dramaturgie des Einakters ist evident: die strikte Lösung des Zusammenhangs zwischen den beiden konkurrierenden Formen der Weltwahrnehmung: Wort und Blick. Einzelne Figuren wie ganze Theaterstücke sind diesem dissoziierenden Prinzip unterworfen, der zuletzt unüberbrückbaren Auseinanderlegung der semiotischen Felder, in denen Lauscher ohne Blickwahrnehmung, wie es die »Blinden« sind, und Voyeure ohne Hörkontakt sich aufhalten und zu agieren versuchen, wie beispielsweise das greise Königspaar in den »Sieben Prinzessinnen« und die beiden Familienbeobachter in dem Stück »L'Intérieur«.

Schließlich aber das Dritte: die Trennung und schneidende Distanzierung zwischen Wahrnehmungsträger und Wahrgenommenem, zwischen lauschender oder beobachtender Figur und ihrer Umwelt in Maeterlincks Dramen. Es ist die definitive Unvermittelbarkeit von ›Außen‹ und ›Innen‹, von Bühnenraum und Seelenraum, von Welt und

²⁹ Maurice Maeterlinck, Die frühen Stücke. 2 Bde. Übers. und hg. von Stefan Gross. München 1983, hier Bd. 2, S. 37ff.

³⁰ Eine Kunstgeschichte des zentralen Zusammenhangs von Verblendung, Blindheit und Sehendwerden (in der Tradition von Paulus und Augustinus bis ins 20. Jahrhundert) und deren Bezug auf die wechselnden Wahrnehmungsparadigmen steht noch aus. Maeterlinck gehört in diese Geschichte. Wichtige Anregungen für das Thema gibt der Katalog einer von Derrida veranstalteten Ausstellung im Centre Pompidou in Paris. Jacques Derrida, Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines. Paris 1990.

Ich. Weder durch den Blick noch durch das Wort gelingt es den Figuren Maeterlincks, diese Schwelle, die wie eine beschlagene Scheibe³¹ die verschiedenen Räume trennt, zu überschreiten. »In eine Seele«, sagt der Alte in dem Stück »L'Intérieur«, »kann man nicht wie in dieses Zimmer sehen.« (2,40)

Auslöser für diese Erfahrung der Separation, Symptome für diese Unvermittelbarkeit der Bereiche menschlicher Wahrnehmung und der damit verknüpften Unvermittelbarkeit der semiotischen Felder, die die Wahrnehmung organisieren, sind in Maeterlincks Dramen die Artikulationen des Unsichtbaren, dessen Anzeichen drohend in den Hörraum eindringen, wie die sich nähernden Schritte in den »Blinden« oder im »Eindringling«, aber auch des Sichtbaren, dessen Akustik den Beobachtenden verschlossen bleibt, wie die Gestik der Figuren in den verriegelten Räumen in »L'Intérieur« oder in den »Sieben Prinzessinnen«. Das Unartikulierte und Numinose, das unsichtbar oder unhörbar den Wahrnehmungsraum der Figuren Maeterlincks betritt, wird gleichsam zum Katalysator der Wahrnehmungskrise, die ja das zentrale Thema seiner Einakter ist. Verstärkt wird diese Struktur aber noch durch jene Wahrnehmungsträger, die, wie »blinde Motive«, das Geschehen begleiten, ohne ihm menschlichen Sinn, Verständnis in Hörbarkeit oder Sichtbarkeit, verleihen zu können: »infans« und »animal« in der Menschenwelt, das Sprachlose und das durch die Triebe allein Geleitete. Da sind die Kinder, die weder der Sprache noch des Blickes mächtig sind, aber schlafend oder wimmernd – »das Kind ist nicht wach geworden« (L'Intérieur) (1,49); »ein angsterfülltes Wimmern, das sich bis zum Ende des Stücks in stetig zunehmendem Entsetzen fortsetzt« (L'Intruse) (1,105) – die Ratlosigkeit der Erwachsenen begleiten, das Kind, das in den »Blinden« gar als Führer den Desorientierten vorangetragen wird: »Sie hebt das Kind über die Köpfe der anderen...Das Weinen des Kindes wird verzweifelter.« (1,132) Da ist aber auch der Hund, der in den toten Wahrnehmungsraum der Blinden eindringt und reglos bei

³¹ Diese Vorstellung ist konstitutiv für die dramatische Welt Maeterlincks: »Lichtverhältnisse, Entfernung und ein leichter Beschlag auf den Scheiben lassen alle Bewegungen – ob jemand aufsteht, herumgeht oder auch nur eine Geste macht – langsam, gemessen, ungewöhnlich und wie vergeistigt erscheinen.« Maeterlinck, Die frühen Stücke (Anm.29), Bd. 2, S. 37.

dem gestorbenen Priester verharret, statt die Blinden zum Schloß zurückzuführen. (1,126)

Maeterlincks Wende in der Tradition, wodurch Sprach-Spiel und Augen-Blick durch Ablendung in einen Hörraum verwandelt werden, hat weitreichende Folgen: Sie bezeichnet – im Rahmen eines Paradigmenwechsels der Wahrnehmungsformen – eine neue Möglichkeit der Öffnung des Einakters auf die Oper und ihren Charakter eines »Hörspiels« – so hatte Nietzsche die Erkenntnisform der Musik in Bezug auf Wagner bestimmt³²–, aber auch auf das im 20. Jahrhundert mit dem Rundfunk entstehende Hörspiel im eigentlichen Sinne, das wesentliche Züge des Einakters trägt.

Sprach-Spiel und Augen-Blick sind aber auch die Muster, die ganzen Theaterstücken Maeterlincks zugrundeliegen, und deren er sich, sie zugleich subvertierend, für die »neue Formel« seiner Einakter bedient. So wird das Stück »Die Blinden«, als eine Art von dramatischem Proverb, aus dem »Sprach-Spiel« eines Sprichworts – »Ich habe Angst, wenn ich nicht spreche« (1,111) – herausgereizt, widerruft aber ineins damit die inszenierende Kraft solchen Redens: als eine Allegorie der Sprache, die blicklos bleibt, ein körperloses Symposion oder Abendmahl, bei dem »Dreizehn bei Tisch« sind (»L'Intérieur«) (2,40), aber das eucharistische Wunder der Sinnstiftung am Ende ausbleibt. Wenn der Augen-Blick, den Christus mit den Jüngern beim Abendmahl tauscht, und gleichzeitig die Sprach-Formel »Dies ist mein Fleisch, dies ist mein Blut...« die Sinnstiftung der abendländischen Kultur schlechthin bedeuten, so widerruft Maeterlinck deren Struktur. Statt des Brot brechenden und die Verwandlungsformel sprechenden Christus kauert der tote Priester zwischen zwölf Blinden. Der diffuse Hörraum, der sie umgibt, setzt die Weltformel der Eucharistie außer Kraft.

Vergleichbares geschieht auch in den »Sieben Prinzessinnen«: Sie bieten eine subvertierende Gestaltung jenes »Augen-Blicks«, wie ihn Rousseaus »Pygmalion« festhält und für die Gattung des Einakters

³² Der von ihm beobachteten Sprachkrise – »überall ist hier die *Sprache* erkrankt« (387) – setzt er die Möglichkeit einer Erkenntnis durch Musik entgegen: »Das Verhältnis zwischen Musik und Leben ist nicht nur das einer Art Sprache zu einer andern Art Sprache, es ist auch das Verhältnis der vollkommenen Hörwelt zu der gesamten Schauwelt.« (388f.) Und er spricht zuletzt von der »Welt als Hörspiel« (397), wie sie in Wagners Musik entsteht. Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 1. München 1956.

vorgegeben hat: als Blicktausch zwischen Mann und Frau, der bei Maeterlinck nicht mehr zur Erweckung der Statue durch die Schöpfungskraft des Liebenden und Künstlers führt, sondern nur noch als Berührung der Frau durch den Mann erscheint, eine Berührung, die zuletzt deren Tod herbeiführt. Ursula, die »Mittlere« der sieben schlafenden Prinzessinnen, lebt seit langer Zeit in Erwartung dessen, der kommen soll, um sie zu »erwecken«. Als dieser, der »Prinz«, mit einem Kriegsschiff über das Meer endlich anlangt, befindet sie sich mit ihren sechs Schwestern schlafend in einem verschlossenen Raum, aus dem kein Geräusch vernehmbar ist, in den, durch »beschlagene Scheiben«, kaum der Blick der Außenstehenden dringt. Der Prinz gelangt zuletzt durch einen geheimen Gang doch ins Innere des Saales und begegnet der ›Frau‹ – aber als einer Vielheit, einer ›seriellen Formation‹, nicht mehr als einem Individuum (ein Grundelement der Maeterlinckschen Dramaturgie) – in einem einzigen stummen Augen-Blick der Wahrnehmung:

Der Prinz läßt die Grabplatte los, die er soeben angehoben hatte, und geht mit der Lampe in der Hand zur Marmortreppe, an deren Fuß er stehenbleibt. Sechs Prinzessinnen öffnen beim letzten Quietschen die Augen; bewegen sich einen Moment zwischen Wachen und Schlafen; richten sich dann bei seinem Näherkommen alle zugleich auf und strecken dabei langsam die Arme nach oben. Langgestreckt auf dem Rücken, bleibt allein Ursula inmitten ihrer Schwestern, die mit dem Prinzen einen langen Blick voller Erstaunen, Überraschung und Schweigen austauschen, regungslos auf den Marmorstufen liegen. (1,153f.)

Der Blick auf die Eine erblindet und wendet sich ins Serielle, die Erwartung der Erweckung erfüllt sich nicht, die Berührung führt nicht ins Leben, sondern zum Tod, der Wechselblick zwischen Mann und Frau springt nicht in Sprache um, nicht das Ich kommt zu Wort, sondern das ›gereimte‹ Anonyme artikuliert sich in stummer Gebärde.

Jenes Andere aber, dessen eisiger Atem die ›Wende‹ von Sprach-Spiel und Augen-Blick in Verstummen und Blindheit in Maeterlincks Dramen bewirkt, ist der Tod. In allen vier frühen Einaktern ist er jenes Stumme und Unsichtbare, aus dessen Annäherung Umwendung, Dissoziation und Separation erwachsen. Dieses Moment ist es, das aus »Les sept princesses« – bis in die Kehrformen und Motivkonstellationen von Erwartung und Erweckung, von herannahendem Schiff und offenem

Meer, von Schloß und Ufer, von leerem Blick und Verdopplung, von Tod und Sprachlosigkeit – auf Rilkes Einakter »Die weiße Fürstin« von 1898 eingewirkt hat, und dessen Spuren sich bis zu Hofmannsthals »Tor und Tod« wie zu seinem »Tod des Tizian« verfolgen lassen – aber schließlich auch zu der »lyrisch dialogisierten Kleinigkeit mit sieben oder acht Figuren in der Art eines Puppentheaters«, wie Hofmannsthal seinem Vater gegenüber das »Kleinen Welttheater« einmal bezeichnet.³³

Denn Maeterlincks subvertierender Umgang mit den Schlüsselstrukturen von Augen-Blick und Sprach-Spiel bezieht noch ein drittes Moment ein, das für den Einakter der Jahrhundertwende von entscheidender Bedeutung ist: die Frage nach der Legitimation des Wahrnehmungsexperiments, das die Krise des Einakters, als eine Bild- und Sprachkrise, in ihrem eigentlichen Wesen ausmacht. Es ist gleichsam der »dritte Blick«, um den es hier geht: der Blick desjenigen – sei er nun der Autor des Stücks oder der Gott der Welt –, der für die Wahrheit des Dargestellten zeugt, für dessen Qualität als »Wundertheater« des Betrugs oder als »Welttheater« der kosmischen Ordnung, die in der Hand Gottes ruht, gleichsam die Garantie übernimmt. Es ist die Frage, die schon Cervantes' »Retablo de las maravillas« in die Geschichte des Einakters eingebracht hatte. Ein Augenblick in dem Stück »L'Intérieur« hebt dieses Dreifache des »Blickes« – der unbefangenen Handelnden, der diese beobachtenden Voyeure, und der beide in den Blick nehmenden bewahrheitenden Instanz – ins Bewußtsein. Der Alte und der Fremde stehen im Garten und beobachten durch das Fenster die ahnungslose Familie, der der Alte die Botschaft vom Tod der Tochter überbringen will:

DER FREMDE: Sie lächelt, ohne sich zu bewegen... jetzt legt der Vater plötzlich den Finger an die Lippen...

DER ALTE: Er zeigt auf das Kind; es ist auf dem Schoß der Mutter eingeschlafen...

DER FREMDE: Sie wagt nicht hochzuschauen, aus Angst, seinen Schlaf zu stören...

DER ALTE: Sie sticken nicht mehr... Es herrscht tiefes Schweigen...

DER FREMDE: Sie haben das Knäuel weißer Seide beiseite gelegt...

DER ALTE: Alle schauen auf das Kind...

DER FREMDE: Sie wissen nicht, daß auch sie angesehen werden...

³³ B I, S. 215.

DER ALTE: Auch wir werden angesehen...

DER FREMDE: Sie schauen auf...

DER ALTE: Und doch können sie nichts sehen... (2,41)

»Auch wir werden angesehen...«, sagt der Alte im Stück: So ist es zuletzt das Spiel im Spiel und seine mögliche oder unmögliche Beglaubigung, die hier zur Diskussion stehen – ein Spiel, das die Autoren der Jahrhundertwende – sei es Rilke (in seinem Aufsatz über die Pritzel-Puppen³⁴), sei es Schnitzler (in seinen drei »Puppen«-Einaktern, die in dem Zyklus »Marionetten« zusammengefaßt sind³⁵, und in dem thematisch wie zeitlich unmittelbar daran anschließenden Drama »Zwischenspiel«³⁶), seien es Beer-Hofmann oder Hofmannsthal – im Namen der Marionette in Szene setzen. »Wie unbewegliche Puppen sehen sie aus«, sagt der Alte aus »Intérieur« über die beobachtete Familie, »und so viele Ereignisse finden in ihren Seelen statt... Sie wissen selbst nicht, was sie sind...« (2,40) Und der Sammelband von Dramen Maeterlincks, in dem »L'Intérieur« 1894 zum ersten Mal erscheint, trägt den Untertitel »Trois petits drames pour marionettes«.

IV

Die bedeutendste Rolle bei der Vermittlung des Einakters an die Wiener Moderne, in der dann Hofmannsthals Texte anzusiedeln sind, spielt wohl der Arzt und Autor Arthur Schnitzler, und zwar im Dialog mit dem jüngeren Hofmannsthal: beide einander in Spiel und Gegenspiel poetisch kommentierend, haben sie in Einakter und Vorspiel immer wieder Bezug aufeinander genommen. Ein Zeugnis dieser Bezugstiftung ist der Prolog zum »Anatol«, den Hofmannsthal 1889/90 verfaßt hat, und sein Einakter »Gestern«, der – ohne Zweifel im Blick auf Schnitzlers »Anatol«-Szenen – 1891 entsteht. Was Hofmannsthal mit Schnitzler verbindet und was für Schnitzler von Anfang an in neuer Beleuchtung und suggestiver Verschärfung (gerade auch aus der Erfahrung der Begegnung mit Hofmannsthal) zum Thema der Einakter wird, ist die Frage nach der Wahrheit als sozialem wie als poetischem Thema;

³⁴ »Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel.« In: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke (Anm.20). Bd. VI, S. 1063–1074.

³⁵ Schnitzler, Die dramatischen Werke (Anm.21). Bd. 1, S. 838–894: »Der Puppenspieler«, »Der tapfere Cassian«, »Zum großen Wurstel«.

³⁶ Ebd. S. 895–961.

eine Frage, die auf dem Umweg über Nietzsche die Situation der Jahrhundertwende in Wien in besonderer Weise bestimmt. Sprach-Spiel und Augen-Blick des Einakters waren zwar von Anfang an auf das Wahrheitsproblem – die Legitimation der Wahrheit des Selbst im Dialog zwischen den Menschen und im Blick auf die Welt – bezogen. Man denke an Cervantes, wo die schillernde irdische Welt zwischen Schein und Sein als eine Welt solchen Wahrheitsspiels erscheint und zuletzt nur von der höchsten Instanz des göttlichen Heilsplans her ihre Legitimation erfährt. Anders gewendet zeigt sich das Problem der Wahrheit bei Rousseau, wo es im Zeichen der Authentizität des beseelten Körpers und seiner Legitimation durch das ›génie‹, die Möglichkeiten menschlichen Schöpfertums erscheint. Wieder anders beleuchtet Goethe die Wahrheit im Spiel konkurrierender Diskurse, die bei ihm freilich noch immer vom Substrat einer Natur getragen sind, die die Zeichen der Gesellschaft zu beglaubigen vermag. Mallarmé schließlich ersetzt die Frage nach der Wahrheit durch eine Form leerer Transzendenz, eines Sprachspiels und eines Spiegelzusammenhangs, der sich von der Welt der objektiven Realität löst und in die Autonomie einer bildlich wie sprachlich inszenierten Poesie pure hinüberwechselt. Rilke wird die Doppelheit von Spiegelspiel und Todeserfahrung in das Feld der Wahrheit im Einakter hinüberführen, indem er dessen Ambiguität in den Mittelpunkt rückt, als doppelte Verräumlichung gewissermaßen, die in der Konfrontation zweier Tableaus in Szene gesetzt ist, in denen Selbstgenügen und Todesrealität auf paradoxe Weise zusammengezwungen erscheinen: als eine Poetik des doppelten Vorwands.³⁷ Strindberg stellt die Frage der Wahrheit an die Materie, an das deterministische Weltkonzept und seine sozialdarwinistische Variante. Bei Schnitzler nimmt dieses Wahrheitsspiel dann seine letzte Wendung, und zwar als Einbettung der trügerischen Elemente der Selbstwahrnehmung in das doppelte Moment von Augenblick und Sprachspiel, das durch fiktionale und strategische Momente zugleich geprägt erscheint. Es ist die Selbsttäuschung als Form der Selbstbehauptung, wie sie Nietzsche in einem Schlüsselsatz seiner Abhandlung »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«, die 1896 erschien, formuliert hat:

³⁷ Zu Rilkes Poetik des Vorwands vgl. Anthony R. Stephens, *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins*. Bern und Frankfurt a. M. 1974, S. 133–161.

Was weiß der Mensch eigentlich von sich selbst! Ja, vermöchte er auch nur sich einmal vollständig, hingelegt wie in einem erleuchteten Glaskasten, zu perzipieren? Verschweigt die Natur ihm nicht das allermeiste, selbst über seinen Körper, um ihn, abseits von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluß der Blutströme, den verwickelten Fasererzitterungen, in ein stolzes gauklerisches Bewußtsein zu bannen und einzuschließen! Sie warf den Schlüssel weg: und wehe der verhängnisvollen Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer heraus und hinab zu sehen vermöchte und die jetzt ahnte, daß auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend. Woher, in aller Welt, bei dieser Konstellation der Trieb zur Wahrheit!³⁸

Sprach-Spiel und Augen-Blick in den Texten Arthur Schnitzlers stehen nicht mehr im Dienste der Wahrheit, sondern entwickeln Hilfskonstruktionen und Deckphantasien, die den männlichen Blick auf die Frau leiten, die aber auch ins Sprachspiel sich mischen, das den Einen mit dem Anderen, den Mann mit der Frau verbindet. Es sind Konstruktionen zur Bewahrung einer strategischen Identität, die im Zeichen eines doppelten Imaginären steht: des bürgerlichen Phantasmas von der Unschuld der Frau, die im Spiegelbezug die Ganzheit des Mannes garantiert, wie es etwa in »Episode« (aus dem »Anatol«-Zyklus) zum Thema wird; des anderen, nicht weniger bürgerlichen Phantasmas von einer großen Leidenschaft, in welcher der Mann seine Identität bildet, wie es die komplementäre »Anatol«-Episode »Denksteine« zum Gegenstand macht. An die Stelle des Sprach-Spiels tritt schließlich bei Schnitzler das Verhör, an die Stelle des Augen-Blicks die Suggestion der Hypnose. Der Titel des Einakterzyklus »Komödie der Worte« und der Titel des in diesen eingebundenen Einakters »Stunde des Erkennens« drücken das eine wie das andere in ironischer Konstellation aus.³⁹

So spielen beide Momente, das Sprachspiel wie der Augenblick, als Grundformeln der situativen Konstruktion des Einakters bei Schnitzler eine entscheidende Rolle. Der Typus des Sprachspiels realisiert sich auf exemplarische Weise etwa im Einakter »Große Szene«. Hier ist es ein Schauspieler, der durch seine Rede – in Ohrenzeugenschaft seiner Frau

³⁸ Nietzsche (Anm.32). Bd.3, S. 310f. Vgl. hierzu auch Hartmut Scheible, Im Bewußtseinszimmer. Arthur Schnitzlers Einakter. In: Text & Kontext 10, 1982, S. 220–288.

³⁹ Schnitzler. Die dramatischen Werke (Anm.21), S. 465–491.

– eine große Leidenschaft für eine Frau inszeniert, mit der er nichts weiter als eine flüchtige Affäre hatte. Diese Inszenierung steht im Dienst der Täuschung des Verlobten dieser Frau und soll diesen von der Wahrheit – einer bloß flüchtigen und belanglosen Liaison seiner Verlobten, die seine Ehre zerstört hätte – ablenken. Diese große Szene gelingt, und der Schauspieler begibt sich auf die Bühne, um den Hamlet zu spielen. Die Einsicht Schnitzlers, die sich aus diesem Konzept der »Großen Szene« ableiten läßt, besteht darin, daß es nicht Wahrheit oder Lüge ist, in deren Zeichen menschliche Kommunikation sich ereignet, sondern nur die einem bürgerlichen Phantasma folgende sprachliche Inszenierung, die aufflackert und verlischt, das Entfalten eines Wortfächers, hinter dem sich zwar scheinbar das »wahre Gesicht« verbirgt, hinter dem aber – und dies ist die Botschaft des Einakters »Die letzten Masken«⁴⁰ – zuletzt weder Moral noch Charakter zu finden sind. Noch verschärft wird dieses Problem des Sprachspiels in einem anderen Einakter Schnitzlers, dem »Bacchusfest«. Die Frau eines Dichters beginnt – in dessen Abwesenheit – eine Affäre mit einem jungen Mann. Der Dichter schreibt gerade an einem Stück, das den Mythos des »Bacchusfestes« – die Idee einer einmaligen, folgenlosen, anonymen Orgie, aus der ein Weg in die Zweierbeziehung zurückführen könnte – gestaltet. Der dritte Akt dieses Stücks freilich ist noch nicht geschrieben. Bei seiner Rückkehr inszeniert der Dichter, der die Untreue seiner Frau gewahrt, diesen dritten Akt als Gespräch zwischen ihm selbst, seiner Frau und ihrem Liebhaber und drängt durch dieses strategisch-dialogische Konzept den Liebhaber aus dem so inszenierten Sprachspiel heraus. Zu einer wahren Versöhnung der Eheleute führt dieses Ende freilich nicht. Es ist ein Schluß, der durch das Mittel des verspäteten Augenblicks – der Dichter kommt (strategisch richtig) zum falschen Zeitpunkt – und das Mittel des inszenierten Augenblicks – das bürgerliche Phantasma des Bacchusfestes – ein Sprachspiel in Gang bringt, in dessen Verlauf der Dichter seine Macht zurückgewinnt: die Macht des Autors, der sich in der Welt des Ästhetischen behauptet und dem es gelingt, sein Werk zu vollenden; die Macht des Liebenden, der im Feld des Erotischen den Sieg davonträgt und dem es schließlich gelingt, seine Frau – seinen Besitz – zurückzugewinnen. Das Fatale dieser Konstellation

⁴⁰ Ebd. S. 719–735.

tion besteht freilich darin, daß beide Machtstrategien, ununterscheidbar und unvergleichbar zugleich, nicht die Wahrheit zutage bringen, sondern ein kunstvoll inszeniertes, halb ästhetisch und halb erotisch eingefärbtes Sprachspiel – als Sprachmaske – in Geltung setzen.

Neben das Sprach-Spiel tritt aber im Einakterschaffen Schnitzlers gleichberechtigt die Thematik des Augen-Blicks. Ein Musterbeispiel für diese Grundkonstellation ist der Einakter »Die Frau mit dem Dolche«. Ein Mann und eine Frau begegnen einander vor einem Bild im Museum. Das Bild zeigt eine Frau mit einem Dolch, die offenbar im dargestellten Augenblick eine auf dem Gemälde nicht mehr sichtbare Person getötet hat. In einem Spiel im Spiel beginnt sich die betrachtende Frau aus dem Museum in die Schöpfungssituation des Bildes hineinzuträumen. In diesem Augenblick verwandelt sich die Szene. Sie zeigt die Situation eines Dreiecksverhältnisses: einen großen Renaissancemaler, dessen Frau sich auf eine Affäre mit seinem Schüler einläßt. Wie die Frau des Dichters im »Bacchusfest« bewegt auch die Frau des Malers sich in den Machtbereich ihres Mannes zurück und erdolcht – um ihre Tat zu sühnen – den Schüler. Dieses Tun, ein Phantasma renaissancehafter Ruchlosigkeit, inspiriert den Maler zur Vollendung seines Bildes von der »Frau mit dem Dolche«. Hier endet der Traum, als ein Spiel im Spiel. Die Frau, die das Bild betrachtet hatte, erwacht und findet in die Gegenwart des Museums zurück. Sie hat ihren Entschluß gefaßt und verspricht, die Geliebte des jungen Mannes zu werden.

Diese Szene bietet eine Variation des Pygmalion-Modells: Die Banung des Lebens ins Kunstwerk und die Erweckung des Kunstwerk zum Leben werden in ein strategisches Spiel verwickelt, das zwischen Kunst und Leben, zwischen Wahrheit und Lüge sich entspinnt – unentscheidbar und fern aller moralischen Bewahrheitung. Wesentliche Strukturelemente des für den Einakter symptomatischen Augenblickskonzepts treten hier zusammen: der Blickwechsel zwischen erotischem und ästhetischem Objekt, der Gegenwart und Erinnerung zu vermitteln scheint, so als sei es die doppelte Evokation des Ineinander von Lebensganzem und Momentaneität; der Augenblick, der als Vermittler von Bewußtsein und Traum gedacht wird; der Augenblick, der im erotischen Paroxysmus, in Leidenschaft und Bluttat kulminiert; und schließlich der Augenblick, der zur Inszenierung schöpferischer Inspiration führt.

Die Bezüglichkeit der Situation auf das Zeichensystem nicht der Sprache, sondern der bildenden Kunst ist hier besonders signifikant: als der Blick auf das Bild des Körpers nämlich, aus dem das dramatische Spiel erwächst. Schnitzlers wesentliche Leistungen in der Geschichte des Einakters bestehen wohl in diesen verschiedenen Umformulierungen des dramatische Augen-Blicks zwischen Mann und Frau – als eines Blicks des Mannes auf den Körper der Frau – und seiner szenischen Funktionalität: als Hypnose in der »Frage ans Schicksal«; als mythische Projektion im »Bacchusfest«; als Trauminszenierung schließlich in der »Frau mit dem Dolche«.

Aber Schnitzler hat die beiden prototypischen Konstellationen des Einakters nicht nur aufgegriffen und variiert; er hat das Problem des Einakters auch »poetologisch« inszeniert, als Drama um einen Komponisten, der, aus der Augenblickserfahrung in seinem Lebenskonzept, einen Opern-Einakter komponiert. Ich meine Schnitzlers Komödie »Zwischenspiel« von 1904. Diese Komödie ist als Dreiakter konzipiert, in dem es um die Komposition eines (einaktigen) »Zwischenspiels« geht. Schnitzler zitiert mit seinem Titel jenes alte und noch im 19. Jahrhundert florierende Genre, das in den spanischen Entremeses eine Hochblüte hatte und als »entr'acte« des 18. und 19. Jahrhunderts weiter sein Leben fristete. Dieses Zwischenspiel, das der Held des Stückes, Amadeus, ein Komponist, schreibt, wird ein »Capriccio« sein – man könnte fast sagen, eben jenes »Capriccio«, das Richard Strauss und Clemens Krauss beinahe vierzig Jahre später im Geiste Hofmannsthals und in nachträglicher spielerischer Ausformung seiner (im Briefwechsel mit Strauss ja erhaltenen) Ideen komponieren werden.

Amadeus, der Komponist in Schnitzlers »Zwischenspiel«, lebt in der Trennung von seiner Frau Cäcilie, mit der er, in den Augen der Welt, ein ideales Paar gebildet hatte: Künstler und Muse, Wunderkind (»Amadeus«) und Objekt des Begehrens, Schöpferum und weibliches Patronat (»Cäcilie«) – es sind zwei sprechende Namen. Mit Albertus Rhon, einem Dichter, schreibt Amadeus an einer Oper, deren Stoff parallel zu seinem Leben entsteht. Eine unvorhergesehene Liebesbegegnung des Paares Amadeus und Cäcilie, ein Rückfall gewissermaßen, der – als »entr'acte« beinahe im Sinne des »Reigen« – zwischen den Akten vonstatten geht, wird zu eben jenem (erotischen oder ästhetischen) Zwischenspiel, von dem der Titel des Stückes spricht. Erotische Begegnung und schöpferi-

scher Akt: dies sind die spiegelbildlich zugeordneten Momente, aus deren Verbindung jenes Capriccio entstehen soll, das Amadeus für Cäcilie, die Sängerin, schreibt. Das für die Geschichte des Einakters so eminent Bedeutsame dieser Komödie ist die Tatsache, daß dieses Stück – im Kontext eines musikalischen Diskurses – die Pygmalion-Situation Rousseaus erneut aufgreift. Es ist der Autor, der aus der Beziehung zu einer Frau (die er – künstlerisch wie erotisch – »erweckt« hat) sein Lebenskonzept der Liebe wie sein Schöpfungskonzept der Kunst zu entwickeln sucht: als Autor, der für sie schreibt, und als Korrepetitor, der ihre Gesangsnummern mit ihr einstudiert.

Diese Situation also dient der Komposition eines »Zwischenspiels«, eines »Entremés« oder »entr'acte«, dessen musikalischer Charakter als »Capriccio« bestimmt wird und das von der Liebe und von der Kunst – als Augen-Blicken im erotischen wie im schöpferischen Sinne – handeln soll. In dieser Schöpfungssituation wirken verschiedene Künste zusammen: die Literatur und die Musik. Die schöpferische Kraft ihrer Zeichen wird in einem Experiment auf die Wahrheit des Augenblicks auf die Probe gestellt: als eines erotischen und zugleich schöpferischen Moments, in dem die Frage nach der Wahrheit der ehelichen Beziehung und die andere Frage nach der Wahrheit des künstlerischen Werks auf dem Spiel stehen. Diese Augenblicksstruktur selbst wiederum wird zusätzlich eingebettet in die Thematik des Spiels im Spiel und des Theaters im Theater. Peterl, der Sohn von Amadeus und Cäcilie, hat ein Puppentheater geschenkt bekommen – wie der kleine Wilhelm Meister von seiner Mutter; und er spielt darauf das Beziehungsspiel seiner Eltern nach, das auf die Alternative von Hochzeit oder Scheidung – als Kasperletheater – hinausläuft. Das Zwischenspiel Schnitzlers ist in ausgezeichnetem Sinne ein Stück über die Poetologie des Einakters: Sprachspiel und Augenblicksspiel zugleich.

VI

Hugo von Hofmannsthal ist der schöpferische Vollender dieser Tradition; er ist aber auch ihr Erneuerer. Erbschaft und Innovation halten sich in seinen Texten auf anmutige Weise die Waage. So greift er das Sprach-Spiel-Modell des »Proverbs in Versen mit einer Moral«⁴¹ auf und

⁴¹ An Marie Herzfeld schreibt Hofmannsthal am 5. August 1892: »Meine Lieblingsform von Zeit zu Zeit zwischen größeren Arbeiten, wäre eigentlich das Proverb in Versen mit einer

führt es in »Gestern« auf neue und unvorhersehbare Weise weiter; so sucht er eine Vermittlung zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick, zwischen Dialog und Bildwahrnehmung in dem Fragment gebliebenen »Tod des Tizian«; und so gelingt ihm eine Vollendung und Steigerung der Augen-Blick-Formel zur Idee des Schöpfungsmysterium in seiner mit Richard Strauss zusammen verfaßten »Ariadne«-Oper.

Der frühe Einakter »Gestern« setzt die Bewahrheitung eines Lebensaugenblicks in Szene. Das kleine Stück situiert diesen Augenblick zwischen Erotik und Ästhetik, zwischen Momentaneität und Lebensganzem. Dabei kann man beobachten, daß die Konzeption des Ganzen – wie immer wieder in der Geschichte des Einakters – auf einer Pygmalion-Situation aufrucht, der Erweckung Arlettes zum Leben dieses Augenblicks, wie es die erste Szene zeigt. Ein Liebhaber verläßt, vom zurückkehrenden Andrea gerade noch unbemerkt, die Wohnung. Arlette stellt sich schlafend, Andrea weckt sie mit den Worten: »Es ist ja fast schon licht«⁴². Damit knüpft Hofmannsthal, freilich in trügerischer Verschiebung, an jene Erweckungssituation des »Es werde Licht« an, die schon Rousseau in seinem »Pygmalion«, die Goethe in der Anfangsszene der »Mitschuldigen«, die Schnitzler in der »Frau mit dem Dolche« und in der »Frage an das Schicksal« beruft. Das Liebesgespräch, das sich, im Anschluß an diese Erweckung, in Hofmannsthals »Gestern« entspinnt, führt bei Andrea zu Zweifeln an der Treue Arlettes. Und so inszeniert er wiederum, gleichsam in Anknüpfung an Schnitzlers 1889 entstandene Hypnotisierungsszene aus dem »Anatol«-Zyklus, seinerseits eine »Frage an das Schicksal«, die ihre Antwort – wie in der Szene zwischen Max und Cora in Schnitzlers Stück⁴³ – schließlich aus dem Trancezustand der Traumerzählung Arlettes erfährt. Es ist ein Sprachspiel, das hier entfaltet wird und zu einer »Augenöffnung« führt.

Dieser Sprachspielcharakter, der Hofmannsthals »Gestern« prägt, ist schon aus dem Schaffensprozeß des Autors, aus der Entstehungssituation des kleinen Werkes ableitbar. Man könnte von einer Geburt des Stücks aus der Lektüre sprechen, aus dem Exzerpt, das ins Konzipieren und

Moral...«, B I, S. 62. Die legendär gewordene Äußerung enthält auch Anspielungen auf die Schlüsselthemen der tänzerischen Struktur, das Sprachspiel von These und Widerlegung, und das Puppenmotiv: »poupées de Saxe«.

⁴² SW III Dramen 1, S. 8.

⁴³ Schnitzler, Die dramatischen Werke (Anm.21). Bd. 1, S. 30–41.

Gestalten übergeht. Die Situation des Stücks und die daraus entbundene Handlung sind eigentlich nur die Ent-Wicklung eines Sprachspiels, das aus einem zitierten Satz herauspringt. Zitate sind die Keime, aus denen das Geschehen erwächst. Dies beginnt mit den Namen: schon sie sind, wie der Handlungskern, aus den »Comédies et Proverbes« des Musset entnommen.⁴⁴ »Ich habe gar keine Empfindungen, citiere fortwährend in Gedanken mich selbst oder andere«, schreibt Hofmannsthal am 13. 7. 1891 an Arthur Schnitzler. Das Stück ist wie das allmähliche Aufschlagen eines Sprach-Fächers. Es zeigt, gleichsam Wort um Wort, die szenische Realisierung eines initial gesetzten Sprichworts: »Das Gestern geht mich nichts an«.

Die Selbstinfektion Andreas bei der Entdeckung der Wahrheit, seine Suche nach der Bewahrheits- und Beglaubigungskraft der Zeichen sind dabei ein und dasselbe. Beides kommt in Gang, als er mit Benutzern anderer Zeichenordnungen und deren Wahrheitsspielen in Berührung kommt, mit dem Maler, mit dem Schauspieler, dem Architekten und jener einzigen Figur, die die Gegenwelt des Fremden, als des aus der Welt des schönen Scheins ausgeschlossenen Anderen, repräsentiert: Marsilio. Es ist ein Anderes, das sich letztlich als die nicht ästhetisch manipulierbare Macht des Todes erweist. Diese Todeserfahrung freilich wird alsbald durch einen Schauspieler, der die beobachteten Szenen des Flagellantenzuges »nachspielt«, aus dem bedrohlichen Feld der Realität in die ästhetisierte Welt Andreas zurückgeholt. Dieser subtile Akt der Übersetzung ist es, der den Helden fasziniert. Bis zum Schluß bleibt denn auch die zwillingshafte Bezogenheit Andreas auf den Schöpfer solcher mimetischen Phantasmen, das sprechende Ich des Dichters Fantasio – seinerseits ein »sprechender Name«⁴⁵ – bezogen. Diese Zwillingsexistenz bezeugt, unwiderrufen bis zum Ende, sein Verbleiben in der Sprachwelt und ihrem ästhetischen Schein. Der Schluß des Stücks, der, von der Programmatik des »Proverbs« der Tradition geleitet, so etwas wie eine Bekehrung des Helden zur objektiven Realität sein könnte, bietet zwar dessen Zögern und Straucheln, angezeigt durch den Wechsel des Versmaßes, der das »Aus-dem-Schritt-Kommen« seiner Seele bezeichnet; der Epilog des Stückes zeigt auch – gegenüber der

⁴⁴ SW III Dramen 1, S.327.

⁴⁵ Mehrere Namen in »Gestern« sind aus Musset bezogen; SW III Dramen 1, S. 327.

thesenhaften Entschiedenheit des Anfang – gemischte Gefühle in der Seele des Helden, den Anflug eines Verständnisses für den Anderen, verschränkt mit einem misogynen Gestus und einer Spur Selbstmitleid; aber schließlich gipfelt das Ganze dann doch in einer neuen Spiegelinszenierung der Selbstreflexion des Helden und zeigt damit sein Verbleiben im Raum des Sprachspiels an. Erst der »Ariadne«-Oper Hofmannsthals und Strauss' wird es gelingen, den Augen-Blick als Verschmelzung von Ich und Du zu zeigen: und zwar virtuos herauswachsend aus dem Sprachspiel einer Komödie, wie sie das Vorspiel zeigt. Der diesem folgende »Einakter« »Ariadne« transponiert dieses Sprachspiel in grandioser Verwandlung in jenen Blick-Wechsel, der schließlich in der mystischen Verschmelzung Ariadnes mit dem Gott kulminiert.

Ein Blick auf das Fragment »Der Tod des Tizian« zeigt, daß sich die Frage des Verhältnisses von Sprachspiel und Augenblick hier bereits anders akzentuiert als in »Gestern«. Das Thema des kleinen Stücks ist ja jener Schöpfungs Augenblick, der nicht mehr an den Blick-Wechsel erotischer Wahrnehmung, sondern den ihm entgegengesetzten mit dem Tod gebunden ist. Auf unvergleichliche Weise erscheinen hier die beiden Strukturformeln von Sprachspiel und Augenblick miteinander verschmolzen. Dies geschieht, in behutsamer Andeutung, schon in der »Leseanweisung« des Fragments, dem Prolog, der dem eigentlichen Dramentext vorangestellt wird. Hier zeigt sich, wie das Geschehen des Stücks – in einer wahrnehmenden Figur, dem zur Person gewordenen »Prolog« gespiegelt – im Grunde aus zwei Elementen hervortritt: aus der Lektüre des Textes einerseits, aus der Spiegelung in einem Bild andererseits. »Das Stück, ihr klugen Herrn und hübschen Damen, Das sie heut abend vor euch spielen wollen, Hab ich gelesen«, sagt der Prolog⁴⁶; und er fügt alsbald hinzu: »Da blieb ich stehn bei des Infanten Bild -... Ich seh ihm ähnlich – sagen sie...« – freilich muß man wissen, daß zuletzt auch dieses »Bild« skriptural fingiert und nach einem Prae-Text modelliert ist: Stefan Georges Gedicht »Der Infant« aus den »Hymnen«, das Hofmannsthal zu dieser Zeit zugänglich wurde.⁴⁷

Auch die Gesamtanlage des Stücks, seine Handlungsexposition zeigt – schon in der Phase der Entstehung – deutlich die Verdoppelung von

⁴⁶ SW III Dramen 1, S. 39.

⁴⁷ Ebd. S. 390.

Sprachspiel und Augenblick und deren wechselseitige Verschränkung. Ursprünglich hatte Hofmannsthal an ein »Gastmahl der verurteilten Girondisten« gedacht⁴⁸, in dem er sein Thema zu entwickeln hoffte: als ein Sprachspiel, das sich ihm im dialogischen Feld eines Symposions zu entfalten schien. Erst in der zweiten Fassung tritt an die Stelle dieses Sprachspiels der Akt der Verbildlichung und der Bildlektüre, jenes Gemälde des greisen Tizian, ein Balzac'sches »chef-d'œuvre inconnu«, das (auf der Bühne unsichtbar) hinter dem Bühnengeschehen seiner Vollendung entgegenght – von dem greisen Tizian gemalt, dessen vorübergetragene Gemälde⁴⁹ von seiner Präsenz zeugen. Ein Schöpfer-tum, dessen Suggestionskraft auch in den Frauen Gegenwart gewinnt, die dem Sterbenden Modell stehen; und das sich, in wiederholter Spiegelung, noch einmal vergegenwärtigt, als bekannt wird, daß Tizian sein im Angesicht des Todes entstehendes Bild mit jenen früher gemalten zu vergleichen sucht, die er sich eben bringen läßt: dem »Bacchanal« und der »Venus mit den Blumen«. Es ist gleichsam die Lebens-Sequenz seiner Schöpfungsaugenblicke, die in der Abfolge von über die Bühne passierenden Kunstwerken noch einmal ins Bewußtsein tritt, das Rausch-Ritual des Bacchanals und der Blick auf den Körper der Frau: auch »Der Tod des Tizian« zuletzt eine Re-écriture des Pygmalion, jenes Motivs, das seit Rousseaus lyrischem Drama wie kein anderes die Erweckung des Lebens zur Kunst und die Verwandlung der Kunst in Leben evoziert. Diesem verborgenen und doch offenbaren Geschehen eines Schöpfungsmysteriums, das an den auf der Bühne unsichtbaren und doch ständig auf ihr präsenten Augen-Blick Tizians gekoppelt ist, wird das Gespräch der Jünglinge als Sprach-Spiel auf der Vorderbühne konfrontiert: Man könnte fast sagen, daß eines das andere »überschreibt«.

In dieses Sprachspiel der Jünglinge seinerseits wiederum wird die Gegenformel eingebettet: der Augen-Blick als imaginäre, visionäre Inszenierung. Ich meine die Traumerzählung Gianinos, die als geheime Lebensoffenbarung des Begehrens der jungen, zu sich selbst erwachenden Männer zutage tritt:

⁴⁸ Ebd. S. 331; so in einem Brief Hofmannsthals an Walther Brecht vom 20. 1. 1929.

⁴⁹ »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 vorübergetragen werden, mit gesenktem Kopf, das Baret in der Hand.« SW III Dramen 1, S. 47.

Mir war, als ginge durch die blaue Nacht,
Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.
Und nirgends war ein Schlaf in der Natur.
Mit Atemholen tief und feuchten Lippen,
So lag sie horchend in das große Dunkel,
Und lauschte auf geheimer Dinge Spur.
Und sickernd, rieselnd kam das Sterngefunkel
Hernieder auf die weiche wache Flur.
Und alle Früchte, schweren Blutes, schwellen
Im gelben Mond und seinem Glanz, dem vollen,
Und alle Brunnen glänzten seinem Ziehn.
Und es erwachten schwere Harmonien.
Und wo die Wolkenschatten hastig glitten,
War wie ein Laut von weichen nackten Tritten ...
Leis stand ich auf – ich war an dich geschmiegt -
Er steht erzählend auf, zu Tizianello geneigt
Da schwebte durch die Nacht ein süßes Tönen,
Als hörte man die Flöte leise stöhnen,
Die in der Hand aus Marmor sinnend wiegt
Der Faun, der da im schwarzen Lorbeer steht
Gleich nebenan, beim Nachtviolenbeet.
Ich sah ihn stehen still und marmorn leuchten;
Und um ihn her im silbrig blauen Feuchten,
Wo sich die offenen Granaten wiegen,
Da sah ich deutlich viele Bienen fliegen,
Und viele saugen, auf das Rot gesunken,
Von nächt'gem Duft und reifem Saft trunken.
Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen, wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.
In weißen, seidig weißen Mondesstreifen
War liebestoller Mücken dichter Tanz,
Und auf dem Teiche lag ein weicher Glanz
Und plätscherte und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heut nicht, ob's die Schwäne waren,
Ob badender Najaden weiße Glieder,
Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren
Vermischte sich dem Duft der Aloe ...
Und was da war, ist in mir in eins verflossen:
In *eine* überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.⁵⁰

Dieser Augen-Blick einer fast namenlosen Selbsterfahrung, als Sprach-Spiel dargeboten, insistiert doch auf der Sprachlosigkeit der Erfahrung, ihrer ganz aus dem Bildlichen kommenden Suggestion: ein Reden, das »die Sinne stumm und Worte sinnlos macht«. Das Erwachen der sinnlichen Erfahrung der Welt gestaltet sich zu einem Augenblick, der aus Klängen entbunden wird, in dem der Schritt des Unsichtbaren hörbar und die Musik des Fauns wie ein Atem gegenwärtig ist – auch dies ein Zitat aus Mallarmés »Après-midi d'un Faune«, jener wortmagischen Phantasie, die den tierhaften und den weiblichen Körper als suggestive Arabeske ineinanderbildet.⁵¹ Aus diesem Augenblick bildhafter Offenbarung erst erwächst dem Jüngling ein Dialog mit dem unsichtbaren Tizian, der im Zeichen des rauschhaften Festes als einer Schöpfungsvision steht: »Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal...«. Noch einmal erklingt hier also die alte Erweckungsformel, die sich von Rousseaus »Pygmalion« herschreibt, und die Jünglinge mit einem Male als zum Leben gebrachte Geschöpfe des sterbenden Künstlergenius Tizian erscheinen läßt. Das Faszinierende dieses Momentes, in dem Dialogisches und Visionäres ineinanderschmelzen, ist der Entwurf einer sichtbar-unsichtbaren Tiefendimension: Denn der Augen-Blick der im Hintergrund sich abspielenden Bildschöpfung wird ja überlagert vom Sprach-Spiel der Jünglinge im Vordergrund, wobei beide Ebenen im Zeichen des Blick-Wechsels verknüpft werden, der Vorstellung des erotisch wie ästhetisch gedachten Bacchanals, das im filigran gewebten Sprachspiel aufscheint: ein Dialog, der Züge des Traumes und der Trance annimmt.

Aber ein Weiteres tritt hinzu, das der ästhetischen Erfahrung eine dunkle Wende gibt. Man könnte es die doppelte Modellierung des Todesaugenblicks nennen, dessen Präsenz das Gespräch der Jünglinge überschattet und steigert zugleich: in der Daseinsform der müden Generation des Fin de Siècle abgebildet, die in den schwermutsvollen Knaben repräsentiert ist; in der kraftvollen Schöpferfigur des in der Verborgenheit des rückwärtigen Gemachs sterbenden Tizian, der Vorwegnahme und Transzendierung des Todes zugleich ist, Erwartung und

⁵⁰ SW III Dramen 1, S. 50.

⁵¹ Ebd. S. 391.

Erfüllung, in kunstvoller Verspiegelung des Abwesenden und des Anwesenden vergegenwärtigt.

Ein letzter Blick auf die Reihe der von Hofmannsthals geschriebenen Einakter soll der »Ariadne auf Naxos« gelten. Diese Reihe führt, so könnte man sagen, vom Sprachspiel des Erstlings »Gestern« über die künstliche Verschränkung von Sprach-Spiel und Augen-Blick im »Tod des Tizian« zur großartigen Epiphanie des Augen-Blicks, wie sie sich schließlich in der »Ariadne«-Oper ereignet. Dasjenige, was der Einakter »Der Tod des Tizian« durch ein kunstvolles Spiel von anwesender Sprache und abwesendem Bild in Szene setzt, wird in der »Ariadne« durch zwei andere Gestaltungsverfahren bewirkt: durch die »Ausstellung« des Einakters auf dem Sockel des Vorspiels einerseits, durch Verknüpfung und ironischen Dialog zweier verschiedener semantischer Systeme, der Musik und des sprachlichen Textes, andererseits. Diese Verknüpfung, als eine Überlagerung different strukturierter Augenblicke, erfolgt auf der komödiantischen Ebene durch die vom Mäzen in der Oper geforderte Gleichzeitigkeit von improvisierter Opera Buffa und komponierter Opera Seria. Es ist die gleichsam universelle Verdoppelung des Schöpfungs Augenblicks unter den – in den letzten zweihundert Jahren auskristallisierten – gegensätzlichen Leitideen des durch Aufzeichnung verewigten Werks und der im Augenblick sich verschwendenden Improvisation. Diese Motivkonstellation, die zugleich eine ästhetische Problemkonfiguration ist, gelingt dem Autor durch die Zusammenführung des erotischen Augenblicks der Verwandlung, wie er sich in der Begegnung von Bacchus und Ariadne ereignet, und des schöpferischen Augenblicks der Inspiration, wie er in dem Zusammentreffen des Komponisten mit Zerbinetta im Vorspiel zur Erscheinung kommt: »Gibst du Vergessenheit So zwischen Blick und Blick?«⁵² – dies ist das eine; und: »Ein Augenblick ist wenig – ein Blick ist viel« – dies ist das andere.⁵³

Zu dieser Kontamination von erotischem und schöpferischem Augenblick tritt in der »Ariadne« aber noch ein weiteres hinzu: die Einbettung des Sprach-Spiels wie des Augenblick-Themas in die poetologische Diskussion des Vorspiels, die zwischen allen Beteiligten geführt wird:

⁵² SW XXIV Operndichtungen 2, S. 45.

⁵³ Ebd. S. 23.

dem Musiklehrer und dem Komponisten, dem Tanzmeister und dem Komponisten, dem Komponisten und Zerbinetta, Zerbinetta und der Primadonna. Diese Diskussion bietet die Begründung einer Poetologie des Operneinakters aus der Doppelung beider traditioneller Grundformen des einaktigen Dramas, wie sie durch die Formeln von Sprachspiel und Augenblick, von Dialog und Körperbild, von Proverb und Schöpfungsmysterium bezeichnet werden; eine Thematik, die sich noch einmal in der Diskussion spiegelt, die sich um die Prävalenz von Wort oder Musik, von Improvisation oder Komposition, von ironischem Kommentar oder Verschmelzungsphantasie entspinnt. Dieses Ineinander von Pathos und Distanz wird erneut zum Prinzip der Darstellung, als am Schluß der Oper im Augenblick einer grandiosen Vereinigungsphantasie zwischen Ariadne und Bacchus das (von Hofmannsthal gegenüber Strauss unbedingt eingeforderte) nochmalige Auftreten Zerbinettas erfolgt.⁵⁴

Der vielleicht wichtigste Aspekt, unter dem die Augenblickserfahrung des Operneinakters »Ariadne« mit einem der lyrischen Dramen, etwa Hofmannsthals »Gestern«, zusammentrifft, ist wohl die Tatsache, daß die Oper wie der Sprechtheater auf dem Erweckungsmodell des Pygmalion aufruhet. Ariadne ist die ins Psychologische gewendete Galatée. An die Stelle der Kunst ist hier die Liebe gesetzt, an die Stelle des Künstlers der Gott des Rausches, den Ariadne als den willkommenen Tod begrüßt – der sich aber zuletzt als Gott des Eros erweist. An die Stelle des Schöpfungsmysteriums und des vom Mann vertretenen génie-Prinzips, wie es Rousseaus Pygmalion feiert und wie es im Komponisten des Vorspiels noch präsent ist, tritt hier das in der Frau vergegenwärtigte Lebensmysterium, in dem Schöpfung und Verwandlung auratisch verschmelzen. Ästhetischer und erotischer Augenblick erscheinen nicht als einander ausschließend, sondern als zwei Beleuchtungen ein und desselben. Es ist gleichsam der Sockel des poetologischen Vorspiels, der den Liebeskörper Ariadnes trägt: als die belebte Statue, die der Künstler-

⁵⁴ »ZERBINETTA tritt aus der Kulisse, weist mit dem Fächer über die Schulter auf Bacchus und Ariadne zurück und wiederholt mit spöttischem Triumph ihr Rondo«; SW XXIV Operndichtungen 2, S. 47. Hofmannsthal schreibt an Strauss: »...eine völlige Gewissenlosigkeit von mir gegen das Werk und dessen Zukunft wäre es, wollte ich – *bequemlichkeitshalber* – konzedieren, daß die irdische Gegenstimme (Zerbinetta) *gar nicht mehr zum Worte kommt*.« Worauf Strauss antwortet: »Ihr Wunsch ist mir Befehl.« SW XXIV Operndichtungen 2, S. 85.

Gott dem Tod entreißt. Hofmannsthal selbst hat sich dieser Strukturformel von Sockel und Statue bedient, um das Verhältnis von Kunst und Leben in seinem Ariadne-Konzept zu verdeutlichen. Er will den Kunstkörper des Operneinakters nicht auf dem fremden Postament des Molière-Textes aufrufen lassen, sondern auf der von ihm selbst konzipierten Vorspieldichtung, Gestaltung und Reflexion in spannungsvollem Miteinander zeigend; diesen Vorgang aber gleichzeitig vergessen machend, indem dem Vorspiel kein Nachspiel mehr folgt, der poetologische Disput sich ganz unmerklich in das Schöpfungs- als Lebensmysterium verwandelt. In einem Brief vom 3. 6. 1913 schreibt denn auch Hofmannsthal aus dem Bewußtsein dieser gewandelten Situation und der notwendigen Ersetzung des Molière durch einen eigenen Text an Richard Strauss:

...mir wälzen Sie einen Stein vom Herzen, und glauben Sie mir, sich auch, wenn erst die widernatürliche Verkuppelung des Toten mit dem Lebendigen gelöst ist (ich glaubte das Tote durch die Bühne zu galvanisieren, aber das Instrument versagte!) Bitte, glauben Sie mir! Wie rein und ganz, wie harmonisch wird die schöne »Ariadne« erst auf diesem Postament dastehen!⁵⁵

Daß Hofmannsthal mit diesem Konzept eines im Doppelblick von Ästhetik und Erotik stehenden Schöpfungsmysteriums, wie es die »Ariadne«-Oper darstellt, an seine dramatischen Anfänge, wie »Gestern« oder »Der Tod des Tizian«, anknüpft, damit aber eine überaus konsequente Entwicklung erkennen läßt, hat schon Rudolf Borchardt gesehen: Das Werk, welches »mit dem ganzen Zauber der übermütigen Skizze vom Abgeschmackten ins Mysterium fortwandelt«, habe er mit größtem Glück genossen. Es schließe, so fügt er hinzu, »durch ein Undefinierbares – das ich aber doch zu definieren versuchen will – sich so nahe an Ihre glücklichsten Jugendarbeiten an«⁵⁶. Dies bedeutet aber, daß in der »Ariadne« noch einmal jene zwei verschiedenen akzentuierten Struktur- und Gestaltungsformeln aufgegriffen werden, die im frühen Einakter »Gestern« und im Fragment gebliebenen »Tod des Tizian« schon einmal konzipiert und gestaltet worden waren: das Sprach-Spiel in »Gestern«, das sich mit der Frage nach dem erotischen Augenblick

⁵⁵ BW Strauss (1978), S. 234. Kurz zuvor hatte Hofmannsthal von dem »Piedestal für »Ariadne«« gesprochen, ebd. S. 210.

⁵⁶ BW Borchardt, S. 68.

zwischen Treue, Erinnern und Vergessen und seiner Weiterführung im Geheimnis von Identität und Verwandlung auseinandersetzt, einerseits; das ästhetische Schöpfungsmysterium im »Tod des Tizian« andererseits, in dem der produktive Augenblick, im Spannungsfeld zwischen dekadentem Ästhetizismus und renaissancehafter Schöpfungsfülle, aus der Grenzerfahrung des Todes visionär sich entbindet. In der »Ariadne« treten beide Momente, der Todes- wie der Liebesaugenblick, in einem mystischen Jetzt zusammen, und zwar, nachdem das burleske Sprachspiel des Vorspiels das Feld ihres Ereignisses gleichsam poetologisch vorbereitet hatte.

In Hofmannsthals Einakterschaffen, den Sprecheinaktern wie den Operneinaktern, vollendet sich die Geschichte der Gattung; aber sie tritt gleichzeitig über sich hinaus, ist Ende und Anfang zugleich. Die Linien führen weiter zu einer spielerisch noch einmal sich versammelnden Blüte, dem »Capriccio«, das Richard Strauss und Clemens Krauss 1941 – zwölf Jahre nach Hofmannsthals Tod – zusammen verfaßten. Der Komponist hat dieses Werk selbst als einen Endpunkt begriffen; freilich auch als eine Form der Vollkommenheit, in der alles, was in der langen Geschichte gemeinsamen Schaffens zwischen ihm und Hofmannsthal sich ereignet hatte, noch einmal in spielerischer Differenzierung und mit vollkommener Leichtigkeit zusammengeführt wurde, ein Ausklang, in dem das Gedächtnis Hofmannsthals lebt. Andere Wege haben sich daneben und im folgenden für die Geschichte des Einakters geöffnet, die zunehmend im Zeichen der Negativierung des Tradierten stehen. Herausragende Beispiele sind die Einakter Samuel Becketts, in denen eine andere Form der Auseinandersetzung der Sprache mit bildlichen und klanglichen Medien geführt wird: mit der Gegenform des Sprachlichen, mit dem Bewegungs- und Körpercode, dem Stummen und Gestischen einer sinnentleerten Welt. »Krapp's Last Tape« zeigt alle Merkmale dieser Wende, die dem alten Struktur-Repertoire des Einakters neue Funktionen abgewinnt oder gar abpreßt: statt des Augenblicks Blindheit, elektronisches Medium, Bildschirm und leere Wiederholung, statt des Sprach-Spiels Monolog und Sprechmaschine, statt der Musik Sprechrohr, Telefon und Tonband, statt des Festes schließlich das ritualisierte Modell eines »Endspiels«.

Epilog

Hofmannsthals Einakter sind diffizile Realisierungen einer Form, die jahrhundertlang die Geschichte des Theaters begleitet hatte, die aber zugleich als Gegengeschichte zu dessen Großformen gelesen werden kann: als produktive Auseinandersetzung mit den sich wandelnden Wahrnehmungsmustern der europäischen Kultur. Eine solche Geschichte hat auch ihre Nachspiele. Eines davon ist »Capriccio«. Es ist jenes Stück, das seine Verfasser als »Schwanengesang« auf sein Genre, als Epilog auf die Oper – als Einakter – verstanden haben. Es trägt den Untertitel »Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug« und dokumentiert damit die doppelte Überlieferung, in der es seinen Platz sucht: ein Einakter, der die Operntradition und die ihr parallel laufende der Konversationskomödie aufnimmt und in lächelnder Vollkommenheit repräsentiert, transzendiert und gleichzeitig doch parodierend unterläuft.

Die Handlung des Stücks spielt um 1775 in der Nähe von Paris. Ort der Handlung ist ein Schloßtheater. Dieses ›Theater im Theater‹ wird nicht zufällig zum Schauplatz des Geschehens. Es bezeichnet einen kulturhistorisch bedeutsamen Augenblick in der Geschichte der Oper. Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts stellt jenen historischen Moment dar, wo der Einakter florierte; es ist – musikgeschichtlich gesehen – der Augenblick, wo Gluck an seiner Opernreform arbeitet. Glucks Reformoper wendet sich ja gegen die italienische Oper der Bravourarien und Rezitative und setzt gegen deren Nummernoper die Idee eines – dem Wagnerschen im Prinzip gar nicht so fernen – Gesamtkunstwerks, in dem Handlung, psychische Bewegung und Musik einander zugeordnet erscheinen, wobei schon dem Moment der Eröffnung zentrale Bedeutung zukommt: Die Ouvertüre hat nicht beliebiges Potpourri zu sein, sondern differenzierte, Raum und Seele gleichsam exponierende Einführung in die Handlung und in das psychische Klima des auf sie folgenden Geschehens. Die immer wieder in der Operngeschichte zum Gegenstand gemachte Frage nach dem Vorrang von Sprache oder Musik wird von Gluck in den Anspruch von deren Gleichrangigkeit gewendet, Sprache nicht mehr als bloßer Vorwand abgewertet, sondern als Äquivalent der Musik korreliert. Diese Idee des Musikdramas, in dem Sprache und Musik ein Spannungsfeld errichten, in dessen Raum

das Bühnengeschehen Gestalt gewinnt, ist von Richard Wagner später aufgegriffen und in anderer Weise akzentuiert worden. Aber schon vor ihm hat E.T.A. Hoffmann diese Frage zu einem der theoretisch wie gestalterisch zentralen Themen der Romantik gemacht. Sein einzigartiger »Ritter Gluck«, ein kaum auszuschöpfender Text zwischen musiktheoretischem Essay, Künstleranekdote, psychopathologischer Fallanalyse und romantischer Novelle, ist vielleicht das bedeutendste Zeugnis dieser Auseinandersetzung um die in jeder neuen kulturhistorischen Situation neu sich stellenden Grundfrage nach dem Spannungsfeld, das sich zwischen den konkurrierenden semantischen Formationen von Wort oder Musik, Drama und Oper auftut. Und um eben diese Frage – die auf gravierende Weise und von Anfang an auch in die Geschichte des Einakters eingreift – geht es auch in »Capriccio«.

Es ist kein Zweifel, daß hinter dieser Konzeption, die aus der Zusammenarbeit eines Komponisten und eines Dirigenten erwachsen ist, auch der musikgeschichtliche Horizont sich öffnet. Es ist das Wissen um die für die Geschichte des Mediums so wichtigen Einakter der Gluckschen Ära, das hier eine nicht zu vernachlässigende Bedeutung gewinnt. Eines der für diesen Zusammenhang aufschlußreichsten Stücke ist wohl die Kurzoper »Le Cinesi« von 1754, die Gluck nach einem Text von Metastasio komponierte.⁵⁷ Schon dieser Einakter ist ein poetologisches Stück, in dem es um die Frage literarischer wie musikalischer Gattungen und ihrer Stillagen geht, charakteristisch verfremdet durch das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts favorisierte exotische Milieu, die Chinoiserie. Das Stück zeigt drei Chinesinnen, in deren »Boudoir« verbotenerweise ein Mann eindringt – der ein Europäer ist. Die Situation des für die Geschichte der Gattung des Einakters so bedeutsamen »erotischen« Augen-Blicks ist damit gegeben. Die drei Frauen beschließen, den so verbotenen wie erwünschten Mann, den »Fremden« schlechthin, zu verstecken und sich die Zeit bis zu seiner im Schutz der Dunkelheit wieder möglichen Flucht durch ein Spiel zu vertreiben. Das Spiel, das gemeinsam ersonnen wird, hat poetologische Qualität. In drei verschiedenen Durchgängen soll dreimal die Begegnung zwischen Mann und Frau in Szene gesetzt werden: Gefühlslage

⁵⁷ Vgl. hierzu den Artikel von Gabriele Brandstetter in Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 2, München 1987, S. 423–425.

und Blick-Wechsel in ›hohem‹, ›mittlerem‹ und ›niedrigem‹ Stil. So spielt jede der drei Frauen mit dem einen Mann – dies macht die Pikanterie der Situation aus – einen poetisch anders gelagerten Augen-Blick durch, der zugleich ein different organisiertes Sprach-Spiel darstellt: im Modus der Tragödie die eine, im Modus der Pastorale die andere, im Modus der Komödie schließlich die dritte. Es ist ein erotisches wie poetologisches Experiment, das hier zum Thema des Einakters wird; eine Inszenierung des Momentanen, in der Sprachspiel und Schauspiel, Redewechsel und Blickwechsel in der Situation eines ›Theaters im Theater‹ aufeinander zugespitzt werden, wobei die allmählich aufkommende Eifersucht zwischen den Frauen zu einer Krise zu führen droht, bis sich die Spannung in einem gemeinsam aufgeführten Ballett löst – eine Konzeption der Schürzung und Auflösung des Knotens, die die Situation des Einakters prägt, und deren sich schon Rameaus »Pygmalion« mit Erfolg bedient hatte: das Bewegungsspiel des Tanzes, das den rebellischen Schöpfungsmoment in Sozialisation, Natur in Kultur, den Augen-Blick in ein Sprach-Spiel verwandelt.

Es ist eben diese Konfrontation von Sprache und Musik, von Erotik und Poesie, von Sprach-Spiel und Augen-Blick, von erotischer und poetologischer Argumentation, von Einzeldiskurs und Gesamtkunstwerk, die, Mitte des 20. Jahrhunderts, noch einmal, ironisch gebrochen, Struktur und thematische Konstellation eines Operneinakters bildet: des Strauss-Krauss'schen »Capriccios«. Ohne Zweifel sind diese Konstellationen in »Capriccio« aus einem sehr genauen Bewußtsein der geschichtlichen Überlieferung entwickelt; Konstellationen, die zitierend und parodierend, in einer Art heiterem ›Endspiel‹, zu Vollendung und spielerischer Auflösung geführt werden.

»Capriccio« beginnt mit der aus der Tradition des Einakters wohlbekannten Situation eines ›Spiels im Spiel‹. Die Handlung findet im Saal eines Schlosses statt, hinter dem sich – den Bühnenraum verdoppelnd – das Schloßtheater befindet. Das Schloß gehört einer Gräfin, die sich als Mäzenatin der Musik versteht; ihr zugeordnet ist ihr Bruder, der Graf, der – um einer Schauspielerin willen – eher das Theater favorisiert.

Der Vorhang hebt sich in einem bedeutungsvollen Augenblick, der den Ausgangspunkt des Geschehens bildet. Es ist das Fest ihres Geburtstags, das die Gräfin aufwendig zu begehen wünscht. Zu diesem Geburtstag suchen der Dichter Olivier und der Musiker Flamand etwas beizu-

steuern. Beide sind in die Gräfin verliebt, beide sind darauf aus, ihr an diesem Fest zu huldigen und, indem sie die Kunst des Konkurrenten übertreffen, der Gräfin Gunst zu gewinnen. Gleich in der ersten Szene wird die Strukturformel ausgesprochen, unter deren Gesetz das künftige Geschehen zu stehen hat. Es ist die Konfrontation der These des Dichters »prima le parole – dopo la musica!« mit der Gegenthese des Musikers »prima la musica – dopo le parole!«⁵⁸: es ist ein problematisches Thema, das – wie man weiß, und wie vor allem Komponist und Librettist wissen – seit Glucks Reformoper nicht mehr verstummt ist. Der bestechende Einfall des Librettisten des Einakters besteht nun darin, die thematische zugleich in eine personale Konfiguration zu verwandeln: gleichsam das Lévi-Strauss'sche Prinzip der ›structures élémentaires de la parenté‹ zu ästhetisieren, ›Ton‹ und ›Wort‹ zugleich als ›Bruder‹ und ›Schwester‹ ins Spiel zu bringen. Diese Grundstruktur vervielfältigt sich nun im Geschehen des Einakters in komplizierten Verflechtungen und auf verschiedenen Ebenen des ästhetischen Gebildes. Die erste Ebene ist zweifellos eine der (dialogisierten) Theorie, in der es um die Alternative von Ton oder Wort, von Musik oder Dichtung geht; die zweite formiert sich als Feld des Begehrens, in dem Musiker und Dichter als Konkurrenten um die Gunst der Gräfin ihren Kampf der Zeichen austragen; die dritte Ebene wird durch eine mythische Konstellation gebildet, in der Schwester und Bruder einander – als Allegorien einer anthropologischen Differenz – gegenübergestellt sind; die vierte Ebene schließlich ist die des Standes der Mäzene, ein soziologisch wie ästhetisch indiziertes Feld: das Reich der Gräfin, die sich mäzenatisch für die Musik einsetzt, das Reich des Grafen, ihres Bruders, der für das Theater optiert. Alle vier Ebenen sind auf kunstvolle Weise aufeinander projiziert und miteinander verflochten.

Zu dieser Vierergruppe von Geschwisterpaar und Künstlerpaar tritt aber noch eine weitere Figur, die zugleich Repräsentant des Mediums selbst ist, das hier in Frage steht: Es ist der Theaterdirektor La Roche, der sich für das Schauspiel wie für die Oper, für Wort und Musik gleichermaßen verantwortlich fühlt. Er repräsentiert ein konservatives ästhetisches Modell und spielt – historisch gesprochen – gewissermaßen

⁵⁸ Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzuge, von Clemens Krauss und Richard Strauss, Op. 85. Mainz und London 1942, S. 11.

›Piccini‹ gegen ›Gluck‹ aus: das Wirkungselement gegen die ästhetisch-psychologische Feinheit. Freilich wird, wie sich später zeigt, seine Autorität und Legitimationsfunktion dadurch beträchtlich erschüttert, daß ein Repräsentant der Gegenwelt auf der Szene erscheint: der Souffleur nämlich, der aus seinem Kasten steigt und am Schluß des Stücks die Stimme erhebt. So öffnet sich ein Feld konkurrierender Instanzen: der Direktor oben und der Souffleur unten, der Impresario und der Parasit (der Mitflüsterer) des Geschehens, jeder für sich die Verantwortung für das Gelingen des Spiels beanspruchend, das Dichter und Musiker durch ihre Erfindungen auf der Bühne in Szene setzen.

Der Geburtstag der Gräfin erweist sich als jener kritische Augenblick, in dem, dramaturgisch gesprochen, die verschiedenen Gestaltungskonzepte des Augen-Blicks, als eines erotischen Blickwechsels zwischen den beiden Männern und der Gräfin miteinander in Konkurrenz treten. Der Huldigungssymphonie Flamands wird ein von Olivier geplantes Drama gegenübergestellt, innerhalb dessen der Graf, als Liebhaber der Schauspielerin Clairon, seinerseits die Rolle des Liebhabers beansprucht. So treten Musik und Sprache, Klang und Wort als Medien jenes Spiels im Spiel, das den Einakter ausmacht, einander gegenüber. Erst die vom Direktor La Roche geplante alles umfassende »azione teatrale« böte die Möglichkeit, sie zu einem ›Gesamtkunstwerk‹ zusammenzufassen.

Musik und Dichtung, als Ausdrucksmedien der beiden konkurrierenden Liebhaber, gleichzeitig aber die beiden Möglichkeiten schöpferischen Augen-Blicks, werden nun in Strauss' Einakter gegeneinander ausgespielt.

Da ist auf der einen Seite das Drama Oliviers, dem – da die Entscheidung der Gräfin noch nicht gefallen ist – der Schluß fehlt; das aber in einem Sonett kulminieren soll, dessen Thema der Augen-Blick als Sprachmoment ist, gleichsam das Keimwort, aus dem ästhetische wie erotische Konfiguration entspringen:

Dein Auge beut mir himmlisch-süße Not,
Und wenn ein Aufschlag alle Qual vermehrte,
Ein andrer Wonne mir und Lust gewährte, –
Zwei Schläge sind dann Leben oder Tod.⁵⁹

⁵⁹ Capriccio (Anm.58), S. 26. Es handelt sich um die Umschrift eines Ronsardschen Sonetts: »Je ne scaurai aimer autre que vous...«

Auf der andern Seite steht der Musiker Flamand. Er ist es, der sich dieses Sonetts bemächtigt und es zu komponieren beginnt; es gleichsam in einen Schöpfungs Augenblick der Musik verwandelt und damit Punkte auf seinem semiotischen wie erotischen Konto bucht. Auf dieses Spiel zwischen Sprache und Musik als konkurrierenden Ausdrucksmedien ist dann jenes ›poetologische‹ Terzett orientiert⁶⁰, in dem Gräfin, Dichter und Flamand ihre abweichenden Auffassungen zum Ausdruck bringen: die Gräfin, indem sie die These vertritt, daß die Sprache erst durch Musik geweckt werde – »In edler Melodie der schöne Gedanke – Ich denke es gibt keinen besseren Bund!«; der Dichter, der fürchtet, daß die Musik seine Worte erstickt; und schließlich Flamand, dessen Anliegen die Verwandlung von Wort in Ton, in *seine* Musik ist. Poetologischer Dissens und die Handlung vorantreibender erotischer Impuls sind in diesem Augenblick ein und dasselbe: ein Wettstreit von Dichter und Komponist um die Gunst der Gräfin. Bei ihr liegt nun die Entscheidung zwischen Musik und Wort, zwischen Flamand und Olivier.

Dem ›poetologischen‹ folgt der ›erotische‹ Augenblick: Es ist jene Szene, in der es um den Blickwechsel zwischen Gräfin und Flamand geht, der am Tag zuvor in der Bibliothek stattgefunden hat; das Erwachen der Liebe aus dem Blick, den Flamand und die Gräfin in ein Buch werfen, auf dessen gerade aufgeschlagener Seite ein Aphorismus Pascals die Sprachlosigkeit der Liebe feiert: »In der Liebe ist das Schweigen besser als reden.«⁶¹ Es ist der Zauber stummen blickvollen Einverständnisses, der vor dem Reich der Zeichen liegt: der sprachlichen wie der musikalischen. Die Entscheidung, so vertröstet die Gräfin Flamand, wird auf den folgenden Morgen – eine Erneuerung des Augen-Blicks in der Bibliothek – vertagt.

Eben dieses Reich der Zeichen in seiner betrückenden Vielfalt öffnet sich aber nun auf dem Theater, das mehr und mehr unter der Ägide des Impresario La Roche zu stehen beginnt. Es entspinnt sich, von ihm regiert, ein Spiel um die Entscheidung zwischen den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des stummen Körpers, des Sprachspiels, der tänzerischen Bewegung und der Musik als möglichen Medien der

⁶⁰ Ebd. S. 33f.

⁶¹ Ebd. S. 36.

Wahrheit. Zunächst tritt eine Tänzerin auf, die sich als Protégée des Direktors erweist; eine gesungene Fuge schließt sich an, in der eine »Diskussion über das Thema Wort oder Ton« entbrennt; den Abschluß dieser Sequenz bildet das Duett des italienischen Sängerpaars, in dem Melodie und Wort noch einmal in ihrer Konkurrenz zum Thema werden, auf parodistische Weise auseinanderklaffend und kulinarisch subvertiert – die Italienerin verschlingt, zum Entsetzen der Dienerschaft, eine ganze Torte. Ton oder Wort, Dichtung oder Musik – am Ende dieses semiotischen Feuerwerks ist das Thema unentschiedener denn je.

In diesem Augenblick drohender Dissoziation gibt der Impresario La Roche – als eigentlichen coup de théâtre – endlich das Thema der von ihm geplanten »azione teatrale« preis: »Die Geburt der Pallas Athene« und (sozusagen gleichzeitig) »Der Untergang Karthagos«. Mit dieser mythischen Projektion wird das übergreifende Thema der Schöpfung selbst artikuliert: Geburt und Untergang, Ursprung und Endkatastrophe. Der Geburtstag der Gräfin soll zum Anlaß werden, das Menschheitsthema schlechthin von Anfang und Ende, Geburt und Zerstörung in einem grandiosen Augenblick theatralischer Inszenierung zu auratisieren: das Thema des Schöpferischen schlechthin zwischen Welter-schaffung und Untergangsvision. Aus dem frenetischen Lachoktett aller Beteiligten und der komischen Apotheose La Roches entspringt, wie Athene aus dem Haupt des Zeus, die Forderung nach der vollkommenen Oper als einem Kulminationspunkt jenes (erotischen wie ästhetischen) Geschehens, das der Einakter »Capriccio« inszeniert: die Oper als Inbegriff, in den Augen-Blick und Sprach-Spiel zu integrieren sind. Nun beginnt erneut die Suche nach dem Thema für die zu schaffende Oper, wobei – in einem parodistischen metapoetischen Spiel – von Richard Strauss schon längst zu Opern verarbeitete Sujets erwogen – und verworfen werden: »Ariadne auf Naxos« und »Daphne«. Die ebenso geniale wie boshafte Idee des Grafen, die das Dilemma löst, lautet dann schließlich:

Ich wüßte ein äußerst fesselndes Thema! Schreibt eine Oper, wie er sie sich wünscht. Schildert Konflikte, die uns bewegen. Schildert *euch selbst!* Die Ereignisse des heutigen Tages – was wir alles erlebt – *dichtet und komponiert es als Oper.*⁶²

⁶² Capriccio (Anm.58), S. 75.

Dieses Projekt erst, als der eigentliche Schöpfungs Augenblick des Einakters, spiegelt Kunst und Leben, Schöpfertum und Erotik, Dichtung und Musik auf höchster Ebene ineinander. Und wieder wird eine Spiegelbrechung in das Geschehen eingespielt: Ein Gespräch der Dienerschaft, nachdem die Herrschaft den Raum verlassen hat, beleuchtet von der »unteren Ebene« noch einmal die verschiedenen, nunmehr trivialisierten Möglichkeiten der »künstlerischen« Gestaltung der pikanten Verhältnisse, die sich anlässlich des Geburtstags der Schloßherrin und der Huldigungen ihrer Verehrer im Lauf dieses Tages eingestellt haben: Oper oder Seiltänzertruppe, Marionette oder Commedia dell'Arte, Kunstwerk oder Schmiere. In diesem Augenblick klettert Monsieur Taupe, der »Maulwurf« Souffleur, aus der Tiefe des Bühnenbodens hervor. Er ist die Gegenfigur zum Intendanten der Oberfläche, zum Regisseur und Direktor des Theaters im Theater. Er, der, in Schlaf verfallen, von den Beteiligten auf der Bühne vergessen worden war, wird nun für einen Augenblick zum Mittelpunkt, zum inkarnierten Medium: zu demjenigen, der die Kommunikation der Anderen durch seine Einflüsterungen allererst ermöglicht und der, durch sein Vorsagen des Textes, an den Gedanken und Gefühlen aller partizipiert, ja sie gleichsam allererst »erschafft«, ein »Parasit« im doppelten Sinne des Wortes.⁶³ So vereinigen sich in ihm gleich alle drei Aspekte des Medialen: Er erscheint als Herr der Sprache, er zeigt sich als Mittler des Geschehens, und er wird schließlich zum »relais« zwischen Wachen und Traum, zur »Schaltstelle« zwischen den Welten von Schein und Sein, Illusion und Realität. »Ich bin der unsichtbare Herrscher (geheimnisvoll) einer magischen Welt«, sagt er zunächst, als er halbblind auf die Szene stolpert. »Die tiefen Gedanken unserer Dichter«, fügt er dann hinzu, »ich flüstere sie leise vor mich hin – und alles beginnt zu *leben*.« Und er schließt mit der zweifelnden Frage: »Ist das nun alles ein Traum? – Oder bin ich schon wach?«⁶⁴ Mit diesem Auftritt des Souffleurs als »Medium in Person« setzt der Text noch einmal das irritierende und gänzlich ungelöste Problem der Instanzierung des Geschehens in Szene, des

⁶³ Michel Serres: Der Parasit. Frankfurt a. M. 1981. Serres zeigt die ambivalente Funktion des Parasiten als Störer und Ermöglicher von Kommunikation zugleich, als Inbegriff jenes »bruit parasite«, der, als »Störgeräusch«, unerläßliches Element und »Medium« aller kommunikativen Akte ist.

⁶⁴ Capriccio (Anm.58), S. 85–87.

»oberen Leitenden«, dessen Gesetzen das Spiel im Spiel des Einakters eigentlich folgt: Wundertheater oder Welttheater, trügerische Machination oder Schöpfungsplan, scheinhaft inszeniertes Spiel oder Augenblick der Wahrheit.

Aber auch dieser heikelste Augenblick des ganzen Textes wird zuletzt noch einmal »gewendet«: und zwar in eine von der Gräfin selbst inszenierte Spiegelsituation, die in ihrer strukturellen Eigenart ohne Zweifel Reminiszenzen an Mallarmés »Hérodiade« wie an Rilkes »Weiße Fürstin«, aber wohl nicht weniger auch an Strauss' und Hofmannsthals eigene »große Szene« der Marschallin im »Rosenkavalier« weckt. Es ist der an die Substanz des Selbstgefühls rührende Augen-Blick einer Selbstbegnung der Protagonistin in einem Projektionsraum, der aus Sprach-Spiel und Augen-Blick zugleich gebildet wird: »Den Schluß der Oper soll ich bestimmen, soll wählen – entscheiden?«⁶⁵ Selbstsein – Liebesbegegnung – und ästhetische Entscheidung: Es ist der kritische Moment schlechthin, Lebenswelt und Opernwelt zugleich betreffend, das Erotische wie das Ästhetische des dramatischen Augenblicks; es ist die Entscheidung zwischen Wort und Ton, zwischen Olivier und Flaman, zwischen Sprache und Musik. Ein »vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne ... *Eine Kunst durch die andere erlöst!*«⁶⁶, gesteht die Gräfin sich ein. Sie gewahrt, daß im Spiegelblick der Schlußszene eine Entscheidung nicht gewährt wird, Verlust und Gewinn des »Spiels« untrennbar miteinander verknüpft sind: »*Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt?*« In diesem Augenblick tritt der Haushofmeister auf die Bühne: »Frau Gräfin das Souper ist serviert.«⁶⁷ Es ist ein Souper, das die Gräfin alleine einnimmt; der offene Schluß eines Stücks, in dem dann doch, wie in verzögertem Vorhalt, in den letzten Takten der Musik das Motiv Flamands zweimal allein erscheint; und damit gleichzeitig ein letztes Oszillieren zwischen Erotischem und Ästhetischem. Denn dieses Motiv ist nicht nur sprechend für den Gang der Handlung im Einakter »Capriccio«, es spricht auch von der Kunst seines Komponisten – es ist ein Selbstzitat von Richard Strauss, das Thema des Komponisten aus der »Ariadne auf Naxos«.

⁶⁵ Ebd. S. 89.

⁶⁶ Ebd. S. 89.

⁶⁷ Ebd. S. 90f.