



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Tiefenblick und Oberflächenästhetik. Pantomimen und Puppen rhetorisch gelesen

Nina Tolksdorf

Unsägliches

Vor einigen Jahren ereignete sich in Berlin etwas unsäglich Komisches. Von einer Polizeistelle, die scharfäugig darüber wachte, daß die öffentliche Sittlichkeit nicht ins Wanken geriet, ergingen – es war noch in der Epoche des gestrengen Brunner – Beanstandungen gegen einige Schaufenster, in denen Wachspuppen in holdem Negligé sich den bewundernden Blicken des Publikums darboten.

Man schüttelte sich vor Lachen. Die Vorstellung, dass das armselige Geschlecht dieser Puppen aus der Wachsfabrik mit ihren rosigen glatten Wänglein, mit ihren toten Blicken, ihren starr gespreizten, miserabel modellierten „Händchen“ in irgendeinem vorübergehenden die Illusion eines lebendigen Mägdleins weiblichen Geschlechts wecken könnte, war überwältigend.¹

Der Beginn des Artikels „Mannequins oder Wachspuppen?“ aus der Zeitschrift *Die Dame* von 1925 zeigt hier stellvertretend, dass im Zentrum der Beschäftigung mit Puppen gern ihr häufig skandalöses Verhältnis zum Menschen steht. Mit anderen Worten: Da Puppen immer schon in einer Ähnlichkeitsbeziehung zum Menschen stehen, erhellen sie, meist in der Negation, das, was das Menschsein vermeintlich ausmacht.² Im oben beschriebenen Vorfall resultiert das „unsäglich Komische“ aus der Absurdität der Annahme, Puppen könnten gegen

¹ M. O.: Mannequins oder Wachspuppen?, in: *Die Dame*, Jg. 52.23 (1925), S. 6–9, S. 6.

² Vor allem in gegenwärtigen Diskussionen um sowohl Pflege-, Therapie- als auch Sexroboter gibt es einige Stimmen, die dafür plädieren, Robotern ganz andere Formen zu verleihen, um die Perspektive auf die Vergleichbarkeit zu ändern. Vgl. z. B. Sophie Wenerscheidt: *Sex machina. Zur Zukunft des Begehrens*, Berlin: Matthes & Seitz 2019, z. B. S. 200–205, Sarah Berger: *Neue Technologie, veraltete Anschauung: Sexspielzeug in der Jetztzeit*, in: *POP 10.1* (2021), S. 54–59 und Catrin Misselhorn:

die Sittlichkeit verstoßen, wozu sie nur in der Lage wären, wenn sie tatsächlich mit Menschen verwechselt werden könnten. Nicht etwa die Nacktheit und Exposition des Intimen erregt den Widerstand des Autors,³ sondern die Unmöglichkeit, Mensch und Puppe zu verwechseln. Verantwortlich für die Unverwechselbarkeit sind hier, neben der Unbeweglichkeit der Gliedmaßen,⁴ die Schönheit und Künstlichkeit der Wangen sowie der „tote Blick“, der anzeigt, dass die Puppe weder lebendig ist noch über eine Innerlichkeit verfügt. Die Rhetorik des Textes nähert Mensch und Puppe jedoch einander an, vor allem durch die Charakterisierung des Vorfalles als „unsäglich komisch“. Denn die Unmöglichkeit des Sagens, des Sprechens, das den hier involvierten Menschen attestiert wird, ist auch den Puppen (dieser Zeit) weitestgehend eigen. Dass das Unsäglich hier dennoch zur Sprache, genauer, zu Wort kommt, ist wiederum auch verschriftlichten Pantomimen eigen. Da die menschlichen Protagonist*innen in Pantomimen meist stumm sind, scheinen sich Puppe und Mensch hier stärker anzunähern als andernorts. So nah aber Puppe und Mensch sich auch kommen mögen, ein buchstäblich wesentlicher Unterschied zeichnet sich dennoch immer ab: Bei den menschlichen Protagonist*innen wird eine Innerlichkeit vorausgesetzt, die den Puppen abgesprochen wird. Eine dichte Beschreibung der Rhetoriken einiger literarischer Pantomimen zeigt jedoch – so die These – dass Puppen und puppenähnliche Menschen in das Innerlichkeitspathos des Pantomimediskurses um 1900 intervenieren und dabei auf die Oberflächenästhetik der Texte der Pantomime selbst verweisen.

Neben zahlreichen Aufführungen und Verfilmungen von Pantomimen entstehen um 1900 auch zahlreiche Texte, welche die Gattungsbezeichnung „Pantomime“ erhalten. Einige Texte der Pantomime lesen sich wie lange Regieanweisungen oder Prosastücke (z. B. Max Mell, *Die Tänzerin und die Marionette*, 1907), andere wie kurze Dramen, deren Dialoge stumm bzw. gestisch geführt werden (z. B. Arthur Schnitzler, *Der Schleier der Pierrette*, 1910), manchmal handelt es sich bei den Texten um Partituren (z. B. Franz Salmhofer und Bela Balázs, *Die Schatten*, 1924), die wiederum bisweilen mit stichwortartigen Anmerkungen und Skizzen für die Darstellung auf der Bühne versehen sind (z. B. Cyrill Kistler, *Im Honigmond*, 1909). Wieder andere Pantomimen sind Konglomerate aus Anweisungen, Notationen und Zeichnungen (z. B. Wiesenthal und Franckenstein, *Die Biene*, 1917) oder sind mit Aquarellen bebildert (z. B.

Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co, Ditzingen: Reclam 2021.

³ Es ist zwar nicht sicher, wer sich hinter dem Autor*innenkürzel M. O. verbirgt, mit dem der Artikel signiert ist, es könnte sich aber um Max Osborn handeln. Vgl. Wolfgang Brückle: Karl Schenkers Lob der Oberflächen. Künstlichkeit in der Moderne, in: Halwani, Miriam (Hg.): Karl Schenkers mondäne Bildwelten. Karl Schenker's glamorous images, Köln: Walther König 2016, S. 38–45, Anm. 8, S. 187.

⁴ M. O.: Mannequins oder Wachspuppen?, S. 7.

Louisemarie Schönborn, *Jussun der Holzkopf*, 1921). Einige dieser Texte stehen im Dienst einer Aufführung, andere sind als Lesetexte konzipiert.⁵ Eine Auseinandersetzung mit den Texten der Pantomime blieb lange aus, da die Sprache als defizitär gegenüber der Wahrheit der Pantomime als Aufführungskunst galt. So überlegte z. B. Johann Wolfgang von Goethe, dass seine Pantomime *Geist der Jugend* vielleicht besser nicht ins „Morgenblatt“ gesetzt werden solle, da der größte Reiz „bei aller Überlieferung das Unaussprechliche“ sei und ohne die gedruckten Worte die „Imagination“ besser arbeiten werde.⁶

An diese Kraft der Imagination knüpft der Literaturwissenschaftler Hartmut Vollmer an, wenn er sich den Texten der Pantomime zuwendet, um die Gattung einer literarischen Pantomime zu etablieren.⁷ Die Texte der Pantomimen sind Vollmer zufolge nicht nur sachliche „Anweisungstexte“, deren Funktion sich in „Aufführungsdirektiven“ erschöpft, sondern „zugleich fiktionale *Dichtungen*, poetische und dramaturgische Texte, die (außersprachliche) Imaginationen des Autors bildkräftig und symbolreich“ fixieren, um sie „auf die Bühne zu übertragen und den Zuschauer zu einer produktiven Rezeption zu bewegen“.⁸ Vollmers überaus materialreiche Monografie verspricht dem Text der Pantomime ihre Aufmerksamkeit, jedoch insofern, als sie diesen wiederum in den Dienst einer imaginierten Visualität stellt.⁹ Denn, so Vollmer, „[a]ls Lesetexte ‚funktionieren‘ die auf Inszenierung angelegten Pantomimen also nur insofern, als sie mit sprachlicher Lakonik Bilder projizieren“.¹⁰ Deswegen sei eine „ästhetische Wertung pantomimischer Texte [...] gewiss nicht unproblematisch“ und eine „qualitative Beurteilung ist demnach vor allem durch eine Analyse der szenischen Dramaturgie und der thematisch/motivisch evozierten pantomimischen Bildhaftigkeit zu erreichen“.¹¹ Der ästhetische Wert literarischer Pantomimen liege aufgrund ihres reduktionistischen und instruktiven Stils in einer spezifischen Bildhaftigkeit, die Vollmer jenseits

⁵ Robert Walsers Text „Der Schuss. Eine Pantomime“ z. B., den Walser wohl 1902 verfasst hat, wurde im Nachlass von Otto Julius Bierbaum wiederentdeckt und sollte wohl ursprünglich in der Zeitschrift *Die Insel* erscheinen. Auch einige Pantomimen Beer-Hoffmanns wurden allein für die Publikation der Texte geschrieben. Vgl. Mathias Meert: Die Pantomime als (Inter)Text. Richard Beer-Hofmanns ‚Das goldene Pferd‘ als metatheatrale Traumwelt, in: Germanistische Mitteilungen 44.2 (2019), S. 131–147, S. 134.

⁶ Hans Gerhard Gräf: Goethe ueber seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeusserungen des Dichters ueber seine poetischen Werke. II/3, Frankfurt/M.: Rütten und Loening 1906, S. 369.

⁷ Hartmut Vollmer: Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne, Bielefeld: Aisthesis 2011, vor allem S. 21–28.

⁸ Ebd., S. 337.

⁹ Rüdiger Singer: Rezension. Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne. Von Hartmut Vollmer, in: Monatshefte 104.4 (2012), S. 672–674, S. 674.

¹⁰ Vollmer: Die literarische Pantomime, S. 43.

¹¹ Ebd., S. 43–44.

des Textes in der Imagination der Rezipierenden verortet.¹² Unter literarischen Pantomimen versteht er folglich jene Texte, die „einen Spielraum der Imagination und Interpretation“¹³ konstruieren und die über ihre Funktion als Anweisungstext hinaus eine „besondere Textform“ darstellen, „die beim imaginierenden und interpretierenden Leser eine produktive Rezeption effiziert“.¹⁴ Dass ich hier von den „Texten der Pantomime“ spreche, ist insofern einer Distanzierung von Vollmers Analyse geschuldet, als die evozierte Bildhaftigkeit nicht als dominantes Merkmal der Literarizität der Texte gelten soll, vielmehr wird ihre Rhetorik im Fokus der Lektüre stehen.

Die Puppe, das wird im Folgenden deutlich, ist eines jener Elemente, das eine Verschiebung des analytischen Blicks von der imaginierten Bildhaftigkeit zur Rhetorik einfordert. Um 1900 sind sowohl Puppen als auch Pantomimen in allen Künsten zu finden – auf der Bühne, im Film, in der Malerei, in der Literatur – und nicht selten haben Puppen einen Auftritt in Pantomimen.¹⁵ Auch hier gibt es die wohlbekannten Erzählungen von Meistern, die sich in ihr eigenes großartiges Werk, in ihre Puppen aus Glas oder Holz, verlieben und diese zum Leben erwecken.¹⁶ In seiner Zusammenfassung einer „Riesenpantomime mit Fesselballons“, von der er angibt, sie in Finnland gesehen zu haben, beschreibt Paul Scheerbart eine Inszenierung mit Fesselballonpuppen, die nichts weiter tun, als ein riesiges Abendessen einzunehmen, in eine kurze Rauferei zu geraten, deren Grund unbekannt bleibt, und sich daraufhin mit einem Tanz

¹² Ebd., S. 43.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 41.

¹⁵ Vgl. auch ebd., S. 272.

¹⁶ Siehe z. B. die Pantomime „Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer“ von und mit Wy Magito und Lissi Düssel, die in einer elliptischen Darstellung im Programmheft des Vereinshauses Dresden von 1926 vorliegt: „Wenn der Meister ein Bildnis seiner Hände so liebt, daß er ihm eine Seele wünscht, soll er es täglich mit ein und demselben Namen anrufen ... Das längst ersehnte wird Ereignis ... Die Puppe lebt, hat aber noch kein Eigenleben – keine Seele. Die Geliebte kopiert ihn. Ganz automatisch. Er ist vorläufig noch in ihr. Er – der Schöpfer und Meister. / Das Schwert ist die Seele des Mannes / Der Spiegel die Seele der Frau / sagt ein altjapanischer Spruch. Er holt einen Spiegel und steckt ihn der Puppe zu ... Sofort hat sie ihre eigenen Bewegungen. Als ein neues Selbst offenbar, als ein Mensch für sich ... Während des Tanzes hat sie nicht acht gegeben, der Spiegel fällt klirrend zu Boden ... Wieder macht sie ihm alles nach. Aber anders als wie bisher: Als sein Spiegelbild. Ein unwiderstehlicher Drang überfällt ihn. Er will mehr von seinem Wesen schauen... Ein Lärm von draußen zerstört seinen Wahn. Und wieder liegt ihm die Geliebte als Puppe im Arm.“ Wy Magito / Lissi Düssel: Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer, 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467 [unpaginiert, S. 1]. In einer weiteren Pantomime formt sich ein Glasbläser eine Frau, die er durch einen Kuss zum Leben erweckt, die dann aber in einer Auseinandersetzung mit weiteren Protagonist*innen zerschmettert wird. Robert Laurency / August Reuss (Musik): Glasbläser und Dogaressa. Romantische Ballett-Pantomime in einem Aufzug (drei Bildern) 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467 [unpaginiert, S. 1].

zu versöhnen. Die Spannung dieser Inszenierung liegt allein in der Überdimensionalität der Ballonpuppen, welche die Zuschauenden zum Lachen bringen sollen.¹⁷

Während hier Artefakte menschenähnlich werden, können auch menschliche, meist weibliche Figuren, in Pantomimen puppenartig werden. In Hugo von Hofmannsthals Pantomime *Das fremde Mädchen* etwa wird die Tänzerin insofern buchstäblich zum Objekt der Begierde, als sie durch ihren Tanz für das männliche Publikum so geschwächt ist, dass ihre Bewegungen denen einer Marionette gleichen und sie zwar nicht an Fäden befestigt, aber doch von ihren Arbeitgeberinnen gestützt werden muss. Wie Puppen meist humanoide Züge aufweisen und den Menschen imitieren, nähern sich menschliche Pantomimen folglich in manchen Aspekten Puppen an: Neben der konstitutiven Stummheit beider ist das traditionell mit weißer Farbe oder gar mit Masken verdeckte Gesicht der Pantomimen, wie das der Puppen, seiner Mimik beraubt und die Bewegungen der Pantomimen werden zugunsten der Wiedererkennbarkeit von Gesten nicht selten stilisiert, wodurch sie sich den steifen, mechanischen oder gar holzigen Bewegungen von Mannequins und Marionetten annähern.¹⁸

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelte Étienne Decroux sein Konzept des ‚Mime corporel‘, demzufolge sich der Körper des Mimen der Bewegung von Marionetten bis zur Verwechselbarkeit annähern soll, denn „[d]er vollendete Mime ist dann in der Lage, seine Körperteile unabhängig voneinander zu bewegen, sowohl in der räumlichen als auch in der zeitlichen Beziehung.“¹⁹ Marionette und Mime, so auch Marcel Marceau, stilisieren die Wirklichkeit: Die Marionette, weil sie „als künstliche Figur“ ohnehin nie naturalistisch sein könne, der Mime hingegen komme „von der Wirklichkeit“, die er „durch seine Darstellung [verfremdet]; auf diese Weise nähert er sich der Marionette“ an.²⁰ Damit wird jedoch Mitte des 20. Jahrhunderts in der Pantomime wieder eingeführt, wovon sich Bewegungskünste um 1900 gerade emanzipiert hatten. Der Freie Tanz und der Ausdruckstanz, die in enger Verbindung zur Pantomime standen, hatten sich gerade vom Ballett und der „sinnentleerte[n] Akrobatik der Glieder“ befreit

¹⁷ Paul Scheerbart: Riesenpantomime mit Fesselballons, in: *Der neue Weg* 4.1 (1909), S. 92.

¹⁸ Gendolla, der den Automatenmenschen und den Maschinenmenschen als ferngesteuerte Puppe versteht, hat gezeigt, dass die Literatur vielmehr an der Menschmaschine denn an dem Maschinenmenschen interessiert sei. Peter Gendolla: *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte des Maschinenmenschen* bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann u. Villiers de l'Isle Adam, Marburg: Guttandin und Hoppe 1980, S. 5.

¹⁹ Karl Günter Simon: *Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1960, S. 46 f. Vgl. dazu auch Vollmer: *Die literarische Pantomime*, S. 498. Bei Étienne Decroux spielt das Gesicht in der Pantomime gewissermaßen gar keine Rolle mehr (vgl. Marcel Marceau: *Die Weltkunst der Pantomime*, Zürich: Die Arche 1960, S. 24).

²⁰ Marcel Marceau: *Für ein Theater des Wunderbaren*, in: Dorst, Tankred: *Geheimnis der Marionette* (mit einem Vorwort von Marcel Marceau), München: Herrmann Rinn 1957, S. 7–9, S. 7.

und den Tanzenden als ‚Gliederpuppen‘ die „rhythmische Erregung des ganzen Menschen“ entgegengesetzt.²¹

Anhand dieser Gegenüberstellungen und Ambivalenzen spielen die Texte der Pantomime mit ihrer eigenen konstitutiven Stummheit sowie derjenigen von menschenähnlichen Figuren und Figurationen. So nähern sich Pantomime und Marionette einander an, ohne ihre Differenzen zu nivellieren. Was also fasziniert die Pantomime an der Puppe? Wie unterscheiden sich die Darstellungen des Stumm-Seins der Pantomimen von denjenigen der Marionette? Kommen Artefakte anders zur Darstellung als ihre menschlichen Mitspieler*innen? Welche Rhetoriken bemühen die Texte, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu generieren?

Innerlichkeit und / versus Oberfläche

Nach Hermann Bahr ist es die durch die Stummheit verursachte Unwirklichkeit und Künstlichkeit der Pantomime, die sie von allen anderen Theaterformen um 1900 unterscheidet und am erträglichsten macht. Der Geschmack des damals zeitgenössischen Theaterpublikums, so Bahr, revoltiere aufgrund seines ausgeprägten „Wirklichkeitssinns“ gegen „alle theatralische Tradition“. ²² Die Pantomime allerdings beleidige das „realistische Gefühl“ der Zuschauenden nicht, da sie nicht „vom Menschen“ handle, „sondern von Pierrot“ und somit von vornherein zeige, dass sie nichts mit der „Straßenwirklichkeit“ zu tun habe. ²³ Das Vergnügen an der Pantomime resultiere folglich auch aus der ausgesetzten „realistische[n] Kontrolle“, ²⁴ die mit jener sittlichen Kontrollinstanz vergleichbar ist, welche im Falle der oben erwähnten Mannequins prüfte, ob sie gegen die Sittlichkeit verstoßen.

Zugleich ist es um 1900 ausgerechnet ein authentischer Ausdruck, den man in der Pantomime zu erkennen glaubt. Dass die Pantomime als Kunst verstanden wird, die versucht, der durch Sprache vermittelten trügerischen Kommunikation durch expressiven körperlichen Ausdruck zu entkommen, zeigen vor allem damals zeitgenössische theoretische Texte. In einer Zeit, in

²¹ Gabriele Brandstetter: Körper im Raum und Raum im Körper. Zu Carl Einsteins Pantomime „Nuronihar“, in: Kiefer, Klaus H. (Hg.): Carl Einstein. Internationales Carl Einstein-Kolloquium 1986, Frankfurt/M. / Bern / New York: Peter Lang 1988, S. 115–138, S. 130.

²² Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgaben, hg. von Claus Pias und Gottfried Schnödl, Kromsdorf: VDG Weimar 2013, S. 46.

²³ Ebd., S. 47. Bahr schreibt weiter: „Unser Trieb auf das Wirkliche, den wir nun einmal nicht mehr vermeiden, wird von der Pantomime nicht beleidigt, die sachte und höflich an ihm daneben vorbeigeht; aber unser Trieb auf das Phantastische, dessen täglich begehrlischerer Hunger gegen die Alleinherrschaft des Naturalismus täglich grimmiger revoltiert, wird von der Pantomime allein heute befriedigt.“ Ebd., S. 48.

²⁴ Ebd. S. 47.

der der Glaube an die Sprache als verlässliches Kommunikationsmittel erschüttert ist, sollen in körperlichen Künsten, wie im Freien Tanz und Ausdruckstanz,²⁵ oder auch in der Pantomime, neue Möglichkeiten der Darstellung gefunden werden. Grete Wiesenthal z. B. sieht die Erneuerung der alten, vielleicht sogar veralteten Pantomime-Kunst in eben jener Verbindung von Tanz und Pantomime.²⁶ Dabei zeichnen sich pantomimische Elemente zwar häufig durch stärkere narrative Strukturen aus, doch sowohl ihnen als auch dem Ausdruckstanz liegt „der Glaube an die Lesbarkeit und Entzifferbarkeit dieser Ausdrucksgesten“ zugrunde.²⁷ Hugo von Hofmannsthal hat, häufig in Zusammenarbeit mit Grete Wiesenthal, einige Pantomimen entwickelt und verschriftlicht und in diesem Kontext gewissermaßen eine Metaphysik der Pantomime entwickelt. In seinem theoretischen Text „Über die Pantomime“ schreibt er, dass die Pantomime in der Lage sei, ans Licht zu bringen, „was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden“.²⁸ Dabei sei sie individueller Ausdruck und ihre Gesten seien „rein“, während Worte immer allgemeiner Ausdruck seien, wenn sie auch den Anschein des Individuellen vermittelten.²⁹ Diese theoretischen Überlegungen finden sich als mehr oder weniger konkrete Regieanweisung auch im Schauspiel *Das Salzburger große Welttheater* wieder, wenn Hofmannsthal instruiert, dass die Pantomime „den geistigen Vorgang in der Seele“ des Bettlers „versinnlichen“ solle.³⁰ Das Gestische und die Bewegung der Pantomime werden als authentischer Ausdruck einer Innerlichkeit verstanden, die durch den sprachlichen Ausdruck konstitutiv verfälscht werde.

All diese Innerlichkeit – Gefühle, Seele, Geist, Charakter – geht der Puppe vermeintlich ab. Darauf baut z. B. der Film *Die Puppe* von Ernst Lubitsch, in dem primär der (mangelnde) Charakter der Puppe eine Rolle spielt:³¹ Zu Beginn will der Junggeselle Lancelot keine Frau mit Charakter heiraten, dann wünscht er sich, die Puppe, die er stattdessen geheiratet hat, hätte Charakter, sei also ein Mensch. Aber holen wir synoptisch etwas weiter aus: Der Puppenhändler Hilarius verkauft anstelle einer mechanischen Puppe aus Versehen seine eigene Tochter Ossi, welche die nach ihrem Bilde hergestellte Puppe nachahmt. Letztere war kurz zuvor ka-

²⁵ Siehe dazu vor allem Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Freiburg/Br.: Rombach 2013.

²⁶ Grete Wiesenthal: *Tanz und Pantomime*. Vortrag im Kunstsalon Hugo Heller. Wien, 27. Oktober 1910, in: Hofmannsthal *Blätter* I, Herbst 1986, S. 36–40, S. 40.

²⁷ Brandstetter: *Tanz*, in: Haupt Sabine / Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Handbuch Fin de siècle*, Stuttgart: Kröner 2008, S. 583–600, S. 597.

²⁸ Hofmannsthal: *Über die Pantomime*, S. 503.

²⁹ Ebd.

³⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Pantomimen zu ‚Das große Welttheater‘ [Axt-Pantomime]*, in: ders.: *Gesammelte Werke. Dramen VI: Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen*, Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 217–218, S. 217.

³¹ Ernst Lubitsch: *Die Puppe*, Deutschland 1919.

puttgegangen und Ossi tritt an ihre Stelle, damit Hilarius nicht davon erfährt. Der Käufer und späterer Ehemann der als Puppe wahrgenommenen Ossi, Lancelot, findet im Verlauf des Filmes Gefallen an ihr, und zwar vor allem an ihrer hin und wieder zum Vorschein kommenden puppenuntypischen Eigensinnigkeit – sie wehrt z. B. seine physischen Annäherungsversuche ab. Da die Puppe von Ossi nur gespielt wird, verfügt sie zwar über diese Eigensinnigkeit, doch da Lancelot nicht weiß, dass es sich um einen eigenständigen Menschen handelt, gibt er sich damit nicht zufrieden. Er wünscht sich hingegen, seine Puppe sei im Besitz eines Eigenlebens, das auf einen menschlichen Charakter zurückgeht. An Puppen, so suggeriert der Film, kann nur das Äußerliche bewundert werden. Der Film endet mit einer zweiten Hochzeit zwischen Lancelot und Ossi, nachdem sich letztere als Mensch buchstäblich entpuppt.

Die Faszination, die von der Oberfläche der Puppe ausgeht, wurde bereits mit der Beschreibung der unnatürlichen rosigen Wangen der Mannequins im einleitenden Zitat deutlich.³² Bei Yoko Tawada wird sie zum ästhetischen Programm: „Weil Vorhänge und Marionetten als Ding betrachtet werden, die keine innere Welt besitzen, fällt es leicht, sie als Oberfläche zu betrachten“.³³ Wie an Hofmannsthal's programmatischer Verwendung des Begriffs ‚versinnbildlichen‘ deutlich wird, verzeichnet auch die Pantomime als theatrale Kunst eine Verschiebung vom Logozentristischen zum Visuellen.³⁴ Während jedoch das Visuelle der Pantomime nach Hofmannsthal den Blick zu einer metaphysischen Wahrheit leiten soll, wird der auf die Puppe gerichtete Blick auf der Oberfläche verweilen. Letztere hatte und hat allerdings vor allem in den von der westlichen Metaphysik geprägten Geisteswissenschaften keinen guten Ruf, denn hier gilt es, in die Tiefe zu gehen. Oberflächen sind dabei „suspekt: Sie scheinen nur der Zier, wenn nicht gar der Irreführung zu dienen, denn der Schein – so heißt es seit jeher – trügt“.³⁵ Sybille Krämer hat in ihrem Vortrag *Wider die Tiefenrhetorik* auch auf die sprachlichen Verfestigungen dieser Wertschätzung der Tiefe und der Missachtung der Oberfläche im Bereich des Geistigen verwiesen. Rhetoriken wie „tiefgründig sein“, „in die Tiefe gehen“ und „Tief-

³² Schon in der Barockzeit wurde Wachs in der Verarbeitung zu Puppen zum „Täuschungsmaterial“, vgl. Marianne Vogel: „Einfach Puppe!“ Die Wachspuppe in der Wirklichkeit und in der Imagination in Romantik und Moderne, in: Kormann, Eva / Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika (Hg.): Textmaschinentkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, Amsterdam / New York: Rodopi 2006, S. 105–115, S. 84.

³³ Yoko Tawada: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*, Tübingen: Konkursbuchverlag 2000, S. 165.

³⁴ Vgl. dazu Vollmer: *Die literarische Pantomime*, vor allem S. 29–46 und Meert: *Die Pantomime als (Inter)Text. Zur Verknüpfung von visuellen Kulturen und Puppen* vgl. auch Jana Scholz: *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*, Bielefeld: transcript 2019, S. 12–17.

³⁵ Hans-Georg Arburg et. al.: *Vorwort*, in: dies. (Hg.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008, S. 7–12, S. 7.

gang haben“ zeugen davon.³⁶ „Geistigkeit“, so Krämer, zeige sich allein in der „geisteswissenschaftlich hermeneutischen Tiefenrhetorik“, der Oberfläche gehe in dieser Matrix der Geist ab. Obwohl nach Fredric Jameson das ‚Tiefenmodell Hermeneutik‘ in der Postmoderne mit der Dekonstruktion der Innen-Außen-Dichotomie einsetze und so erst die Oberfläche in den Blick gerate,³⁷ gibt es auch um 1900 bereits ein ausgesprochenes Interesse an der Oberfläche, das auch durch die neueren Medien der Zeit geschürt wird.³⁸

Ein Künstler, der im frühen 20. Jahrhundert den Blick auf die Oberfläche mit seinen Photographien von Wachspuppen trainiert, ist Karl Schenker. Sein „Lob der Oberfläche“ bildet, so Wolfgang Brückle, ein Gegenmodell zum „abendländischen Denken“, das „die Wahrheit, soweit Metaphern dabei eine Rolle spielen, fast immer in der Tiefe, unter der Oberfläche der Dinge [sucht]. Es will den Sachen auf den Grund gehen, indem es die Oberfläche durchbricht.“³⁹ Schenker hingegen interessiert sich, so schreibt auch sein Zeitgenosse Franz Blei, für die Oberfläche selbst:

Er (Karl Schenker) flunkert nicht mit sogenanntem seelischen Ausdruck; er bildet sich nicht ein, den zuzusagen inneren Charakter des Porträtierten kennen und wiedergeben zu müssen; er bleibt vielmehr ganz solide und gewissenhaft bei der Oberfläche, die ja der Tiefe viel stärker verbunden, viel verräterischer ist als man meint, und jedenfalls stärker verbunden als der dem Individuum bewußt gewordene Charakter, der zumeist eine Anmaßung ist.⁴⁰

³⁶ Sybille Krämer: ‚Wider die Tiefenrhetorik‘. Über die Kulturtechnik der Verflachung, diagrammatische Maschinen und das ‚Deep Learning‘. Vortrag am Forum Digital Humanities Leipzig. Universität Leipzig, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-HmshAUHnhs> (16.05.2022).

³⁷ Fredric Jameson: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45–102, S. 56.

³⁸ Vgl. Isabelle Stauffer / Ursula von Keitz: Lob der Oberfläche. Eine Einleitung, in: Arburg, Hans-Georg von et. al. (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008, S. 13–31. Hier verweisen die Autorinnen auch darauf, dass z. B. von Jameson versucht wurde, „den Oberflächenbegriff zur Charakterisierung einer Epoche, nämlich der Postmoderne, zu gewinnen, was aber angesichts der historischen Vielfältigkeit seiner Konjunkturen nicht haltbar ist.“ S. 29. Dennoch zeichnet sich auch die Postmoderne und die Popliteratur durchaus durch eine ‚Poetik der Oberfläche‘ aus. Olaf Grabienski / Till Huber / Jan-Noël Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, Berlin / Boston: de Gruyter 2011, S. 1.

³⁹ Brückle: Karl Schenkers Lob der Oberflächen, S. 43.

⁴⁰ Franz Blei: Zu Karl Schenkers Bildnis-Photographien, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten, Band 37, Darmstadt: Verlagsanstalt Alexander Koch 1915, S. 85–86, S. 85.

In der Auseinandersetzung mit Schenkers Fotografien ist die Oberfläche kein Störfaktor des inneren Ausdrucks, sondern die Verräterin einer nur scheinbaren Tiefe. Die im Angesicht der Puppe entwickelte Ästhetik der Oberfläche bildet, im gegenseitigen Verweis aufeinander, mit der Wahrheit der Pantomime ein Vexierbild.

Oberfläche und Pantomime

Puppen und Marionetten lenken folglich die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche, das heißt auch auf die Niederschrift der Handlungen von Pantomimen. Wenn sich nach Vollmer, wie oben erwähnt, das Wesentliche der Pantomime – das Pantomimische sozusagen – erst jenseits des Textes, in der evozierten Bildhaftigkeit, entfaltet, richtet sich seine Aufmerksamkeit auf die Metaphysik oder, im hermeneutischen Duktus: auf die Tiefe der Texte. Dabei lohnt es sich ebenso, die Oberfläche, das heißt auch die Rhetorik der Texte, zu analysieren, also gewissermaßen der Ästhetik der Puppe zu folgen. So irritiert z. B. Robert Walser in seinem Text „Der Schuss. Eine Pantomime“ die Vorstellung, dass sich mit dem Durchdringen oder Abnehmen einer Oberfläche etwas Wahres offenbare, indem er das Verhältnis von Maske und Gesicht neu konstellierte: „Monsieur nimmt sich seine weißen Haare ab. Goldene leichte Locken werden sichtbar. Hierauf zieht er sich von seinem Gesicht ein Gesicht ab: das Gesicht des alten Mannes.“⁴¹ Obwohl Maske und Puppe nicht gleichzusetzen sind, lassen sie sich doch in eine paradigmatische Beziehung setzen, vor allem dann, wenn Masken menschenähnliche Züge aufweisen und wie Puppen über nur einen Gesichtsausdruck verfügen. Das Gesicht, das bei Walser abgezogen wird, ist nicht etwa eine Maske, hinter der sich ein wahres Gesicht verbergen könnte, beide Gesichter sind gleichermaßen wahr. Da der Alte oder Monsieur eine Figur ist, die von ihrer Frau betrogen wird, ist das Spiel mit dem wahren Gesicht bzw. mit den wahren Gesichtern im Plural gleichsam eine Anspielung auf die Redewendung „das Gesicht wahren“ oder „das Gesicht nicht verlieren“. Die Gleichzeitigkeit beider Redewendungen in der Formulierung „Hierauf zieht er sich von seinem Gesicht ein Gesicht ab“ reflektiert das in der Pantomime mit der Maske – und folglich mit einem unbewegten, puppenartigen Gesicht – sichtbar werdende Vexierbild von Wahrheit und Oberfläche.

Monika Schmitz-Emans hat eindrücklich gezeigt, dass Puppen, Androiden und Maschinen in literarischen Texten insofern eine „Doppelbödigkeit“⁴² erzeugen können, als sie allegorisch

⁴¹ Robert Walser: *Der Schuss. Eine Pantomime*, in: Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte, hg. von Bernhard Echte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 11–16, S. 15.

⁴² Monika Schmitz-Emans: *Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes*, in: *Arcadia* 30 (1995), H. 1, S. 1–30, S. 7.

auf die Mechanik, das heißt auf das „planvoll Gemachte“⁴³ der Texte verweisen und so „zu einer Deutung auf (mindestens) zwei Ebenen“ auffordern.⁴⁴ Gleichzeitig sind es ausgerechnet die Puppen und Masken, die nicht das Darunterliegende forcieren – das zeigt z. B. Walser –, sondern es zulassen, an der Oberfläche zu verweilen. Denn, so Tawada, „Puppen bieten, wenn sie zum Thema gewählt werden, dem Autor die Möglichkeit, im Text eine Oberflächenwelt zu weben.“⁴⁵ Masken hingegen können nach Tawada insofern als Metapher dienen, als sie auf eine „nicht-authentische Rede des Subjekts“⁴⁶ verweisen und so die Hoffnung auf eine Rede „von Innen heraus“⁴⁷ thematisieren. Mit Walsers doppeltem Gesicht und mit der doppelten Bedeutung der Redewendung wird hingegen deutlich, dass statt der erwarteten Tiefe und Einsicht in ein wahres Gesicht schlicht die Verdopplung der Oberfläche statthat.

Mit dieser Wende lässt sich auch die Literarizität und Rhetorik der Texte der Pantomime in den Blick nehmen. Um es mit den Worten aus der Pantomime *Nuronihar* von Carl Einstein zu sagen: „Nuronihar ist zu sehr mit sich, zumal ihrem Körper beschäftigt, als dass ein Mensch sie tiefer interessieren könnte. Sie ist ein Mädchen, das sich nur körperlich ausdrückt, kurz – die Tänzerin.“⁴⁸ Neben der klischeehaften und misogynen Darstellung von der Tänzerin als instinkthaft sowie als „unkritisch und unüberlegt“,⁴⁹ vollzieht sich in *Nuronihar* gleichsam eine poetologische Wende des Blicks von der Tiefe zur Oberfläche: Der Ausdruck der Tänzerin offenbart keine Innerlichkeit, sondern ist, was er darstellt. Auf den Text und seine Poetologie bezogen heißt das, dass sich die Pantomime *Nuronihar* von Bedeutungen jenseits des Textes ab- und der Oberfläche des Textes zuwendet. Die Ablehnung jeglichen Psychogramms der Tänzerin⁵⁰ ist gleichsam Darstellungsprogramm des Textes. Anders als es Schmitz-Emans in ihrem Essay „Kunstfiguren“ beschreibt, offenbart sich hier in der Wende zum Text folglich keine Doppelbödigkeit in Form einer Allegorie, vielmehr bilden sich verschiedene Oberflächen.

Die Rechtfertigung für die Wiederbelebung der alten Kunst der Pantomime wird also in ihrem Ausdruck von Innerlichkeit und Authentizität gefunden, die Faszination, die von der Puppe ausgeht, ist einer Ästhetik der Oberfläche geschuldet. Da der Puppe kein Eigenleben

⁴³ Ebd., S. 28.

⁴⁴ Ebd., S. 7.

⁴⁵ Tawada: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur, S. 168.

⁴⁶ Ebd., S. 5.

⁴⁷ Vgl. Schmitz-Emans, die diese Hoffnung bei Brentanos Märchen „Gockel und Hinkel“ analysiert. Diese Hoffnung ließe sich auch im Film *Die Puppe* lesen, wenn sich der Protagonist wünscht, die Puppe hätte einen wirklichen Charakter.

⁴⁸ Einstein: *Nuronihar*. Eine Pantomime, in: *Die Aktion* 3 (1913), H. 43, Sp. 1006–1007, Sp. 1007.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Brandstetter: *Körper im Raum und Raum im Körper*, S. 124.

und damit keine eigene Innerlichkeit zugesprochen wird,⁵¹ kann ihr Äußeres (zu dem auch die Sprache gehört) folgerichtig nicht als Störung in dem Versuch verstanden werden, vermeintlich innere Vorgänge zu erfassen, auszudrücken und zu kommunizieren. Indem sie auf die Rhetorik und Bedeutung der (Text)Oberfläche sowie auf die Funktionsweisen des Textes verweisen, zeigen Puppen sowie puppenähnliche Figuren, dass sie mittels ihrer Menschenähnlichkeit in den Topos der Innerlichkeit eingreifen und damit den Texten der Pantomime eine ganz eigene Berechtigung und Literarizität zusprechen. Analysen der Texte der Pantomime, die genau diese Aspekte in den Blick nehmen, ermöglichen es wiederum, die diskursive Teilhabe der Texte etwa an theatertheoretischen und ästhetischen Debatten sichtbar zu machen.

Ein Beispiel ist hier Max Mells Pantomime *Die Marionette und die Tänzerin*, die den Topos der Innerlichkeit im Tanz und in der Pantomime verhandelt. *Die Marionette und die Tänzerin* wurde in Zusammenarbeit mit Rudolf Braun, E. J. Wimmer und Grete Wiesenthal 1907 uraufgeführt und ist eine Darstellung von diversen Beziehungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Figuren und Dingen, deren Dimension hier kurz deutlich gemacht werden soll. Das Stück beginnt mit dem Auftritt des Königs, der mit der Tänzerin am Arm die Bühne betritt. Die Tänzerin wird bald von dem Flötenspiel eines Hirten abgelenkt, dem sie für eine Zeit ihre volle Aufmerksamkeit schenkt. Wenn sie sich wieder dem König zuwendet, wird dieser von einer Gruppe Kinder abgelenkt, die dem Hanswurst zuschaut, wie er eine Marionette hervorholt und sie tanzen lässt. Der König ist von der Marionette so fasziniert, dass er fortan die Tänzerin ignoriert. Diese versucht, seine Aufmerksamkeit zurückzugewinnen, bis sie nach einer kurzen Interaktion mit dem Hanswurst – der sie währenddessen als sein Eigentum kennzeichnet, indem er ihr seine Mütze aufsetzt – wieder von der Flöte und dem Hirten abgelenkt wird und schließlich mit ihm verschwindet. Der Hanswurst fühlt sich betrogen und trägt einer Gruppe Bauern auf, die Tänzerin und den Hirten zurückzuholen. Während die Bauern verschwinden, um mit einem Strick die Fliehenden einzufangen, tritt der König mit der Marionette wieder auf, bemerkt die Traurigkeit vom Hanswurst und erinnert sich an die Tänzerin. Die Marionette wird weggeworfen, König und Hanswurst beweinen den Verlust der Tänzerin, als diese mit dem Hirten, von den Bauern gefesselt, wieder auf die Bühne geführt wird. Während der Hirte hingerichtet werden soll, lässt sich die Tänzerin, wenigstens scheinbar und um den Hirten zu retten, vom König überreden, sich mit ihm zusammenzutun. Letztendlich verrät sie den Hirten, schnappt sich die Marionette, lässt sie einige „übermütige und höhnische Bewegungen“ machen⁵² und verlässt die Bühne.

⁵¹ Auch hier gibt es Ausnahmen, zumindest wird eine solche Innerlichkeit hier und da in Aussicht gestellt. So heißt es z. B. in der oben zitierten *Holzschnitzer*-Pantomime: „Die Puppe lebt, hat aber noch kein Eigenleben – keine Seele“. Magito / Düssel: *Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer* [unpaginiert, S. 1]. Da jedoch die Puppe zerstört wird, bevor die Wandlung stattfindet, thematisiert der Text nicht, ob sie mit dem Eigenleben auch den Schritt zum Mensch-Sein vollziehen oder weiterhin als Puppe leben würde.

⁵² Mell: *Die Marionette und die Tänzerin*, Privatdruck, Wien 1907 [unpaginiert, S. 6].

Innerhalb des sehr dynamischen Beziehungsgeflechts ist die Marionette mal Faszinosum, mal nicht zu beachtendes, weggeworfenes Ding – ebenso wie die Tänzerin. Auf der Handlungsebene des Stücks wird die Marionette von einer Person zur anderen gereicht, sie verfügt selbst nicht über die Möglichkeit zu interagieren. Die Aktion – im Unterscheid zur Re-Aktion – scheint ganz auf der Seite der menschlichen Figuren zu liegen. Dafür spricht auch das Personenverzeichnis, in dem nur menschliche Protagonist*innen gelistet sind. Folgt man aber der Oberflächenästhetik der Puppe und vollzieht eine genauere Textanalyse, wird deutlich, dass die Dynamik zwischen allen Figuren – menschlichen und nicht-menschlichen – strukturell vergleichbar ist. Das erste, was von der Marionette zu sehen ist, sind ihre Fäden; der Hanswurst deutet dem König an, dass er eine große Erfindung bei sich habe: „Er öffnet den Sack, den er fallen lässt, und hat sofort die Fäden der Marionette in der Hand“.⁵³ Später haben auch die Bauern diese Fäden oder Stricke in der Hand, an deren Ende sich dann aber nicht die Marionette, sondern die Tänzerin und der Hirte befinden. Während die Marionette, nachdem sie aus dem Sack befreit wird, „einige zuckende Bewegungen macht“ und so grammatisch animiert ist, ist die Tänzerin, wenn sie das Flötenspiel hört, „ergriffen und wie verloren. Die Flöte verstummt, die Tänzerin steht eine Weile sinnend da, dann erwacht sie wie aus einem Traum.“⁵⁴ Wenn der König die Marionette in die Finger bekommt und ihre Bewegungen, wie es heißt, „reguliert“, ist sie von ihm ebenso eingenommen wie der König von ihr, als der Hanswurst sie bewegt: „Er [der Hanswurst] lässt sie wieder tanzen und da fällt der Blick des Königs hinüber und wird sofort gefesselt.“⁵⁵ Nachdem sich der Hanswurst beraubt fühlt, weil die Tänzerin mit dem Hirten verschwunden ist, wird er als „Bild völliger Trostlosigkeit“⁵⁶ erst zum Gemälde und ist dann vor Traurigkeit regungslos und in der Bewegung ebenso unanimiert, wie es sonst Puppen eigen ist: „Die vier Ladenmädchen trösten ihn. Sie heben ihn auf und setzen ihn auf die Bank.“⁵⁷ Während der König mit der Marionette beschäftigt ist, liegt die Tänzerin „unbeweglich auf dem Mantel“, an dem kurz danach der Hanswurst wie an den Fäden der Marionette zieht, woraufhin die Tänzerin eine „unwillige Bewegung“ macht.⁵⁸ Kaum eine Bewegung und kaum ein Affekt in dieser Pantomime ist als Aktion zu denken. Die Beziehungen und Bewegungen entstehen vielmehr aufgrund von sichtbaren und unsichtbaren Fäden einer Marionette, sie entstehen zwischen den einzelnen Figuren, zu denen nicht nur die menschlichen Akteur*innen zählen, sondern auch das Flötenspiel, die Marionette sowie die Fäden oder

⁵³ Ebd. [unpaginiert, S. 2].

⁵⁴ Ebd. [unpaginiert, S. 1].

⁵⁵ Ebd. [unpaginiert, S. 3].

⁵⁶ Ebd. [unpaginiert, S. 6].

⁵⁷ Ebd. [unpaginiert, S. 6].

⁵⁸ Ebd. [unpaginiert, S. 3].

Seile. Alle Akteur*innen fesseln sich und andere gegenseitig. Die Marionette steht hier nicht primär, wie es bei Puppen häufig der Fall ist, für eine „künstliche Gegenwelt“ ein,⁵⁹ sondern sie wird in das Beziehungsgeflecht eingebunden und stellt anhand der motivischen, aber auch grammatischen und rhetorischen Überschneidungen die Spezifik der Verknüpfungen aus.

Hier, wie in Walsers *Der Schuss* oder Einsteins *Nuroniha*, wird nicht die Differenz von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern und Handlungsfähigkeiten ausgestellt, sondern es zeigt sich, dass der Blick, der bei der Puppe auf der Oberfläche haften bleibt, auch auf die Struktur des Textes der Pantomime verweist. Puppen sowie puppenähnliche Menschen und Artefakte machen darauf aufmerksam, dass der hermeneutische Blick darauf trainiert ist, die Oberflächen zu durchdringen und in eine Tiefe, auf einen Grund zu gehen. Im Falle von Texten wie denen der Pantomime, die traditionell in einem Aufführungskontext gelesen werden, führt der Blick durch die Oberfläche hindurch jedoch dazu, dass ihre eigene Literarizität und ihre poetologischen Verhandlungen unsichtbar werden. Eine Analyse der Textoberfläche kann ihre Funktion jenseits der Aufführung ausstellen. Obwohl die Puppe als Intervention des hermeneutischen Tiefenblicks gelesen werden kann, zeigt Mells Text auch, dass es dieser Intervention nicht darum geht, die Tiefe gänzlich zu verlassen. Denn wenn auch Mell in seinem Text keine Tiefe ausstellt, ist mit der Figur der Tänzerin um 1900 unmittelbar die Vorstellung verbunden, dass der tänzerische Ausdruck eine Innerlichkeit zum Vorschein bringt. Wenn also die Tänzerin sich am Ende mit der Marionette verbündet, wird hier auch eine Allianz zwischen Oberfläche und Tiefe geknüpft.

Bibliographie

- Arburg, Hans-Georg von et al. (Hg.): Vorwort, in: dies. (Hg.) Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008; S. 7–12.
- Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgaben, hg. von Claus Pias und Gottfried Schnödl, Kromsdorf: VDG Weimar 2013.
- Berger, Sarah: Neue Technologie, veraltete Anschauung: Sexspielzeug in der Jetztzeit, in: POP 10.1 (2021), S. 54–59.
- Blei, Franz: Zu Karl Schenkers Bildnis-Photographien, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten, Band 37, Darmstadt: Verlagsanstalt Alexander Koch 1915, S. 85–86.

⁵⁹ Pia Müller-Tamm / Katharina Sykora: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, in: dies. (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf / Köln: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Oktagon 1999, S. 65–93, S. 21.

- Brandstetter, Gabriele: Körper im Raum und Raum im Körper. Zu Carl Einsteins Pantomime ‚Nuronihar‘, in: Kiefer, Klaus H. (Hg.): Carl Einstein. Internationales Carl Einstein-Kolloquium 1986, Frankfurt/M. / Bern / New York: Peter Lang 1988, S. 115–138.
- : Tanz, in: Haupt, Sabine / Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de siècle, Stuttgart: Kröner 2008, S. 583–600.
- : Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Freiburg/Br.: Rombach 2013.
- Brückle, Wolfgang: Karl Schenkers Lob der Oberflächen. Künstlichkeit in der Moderne, in: Halwani, Miriam (Hg.): Karl Schenkers mondäne Bildwelten. Karl Schenker's glamorous images, Köln: Walther König 2016, S. 38–45.
- Einstein, Carl: Nuronihar. Eine Pantomime, in: Die Aktion 3 (1913), H. 43, Sp. 1006–1007.
- Gendolla, Peter: Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann u. Villiers de l'Isle Adam, Marburg: Guttandin und Hoppe 1980.
- Grabienski, Olaf / Huber, Till / Thon, Jan-Noël (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin / Boston: de Gruyter 2011.
- Gräf, Hans Gerhard: Goethe ueber seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeusserungen des Dichters ueber seine poetischen Werke. II/3. Frankfurt/M.: Rütten und Loening 1906.
- Hofmannsthal, Hugo von: Pantomimen zu ‚Das große Welttheater‘ [Axt-Pantomime], in: ders. Gesammelte Werke. Dramen VI: Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen. Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 217–218.
- : Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Ballette, Pantomimen, Filmszenarien, hg. von Giesela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel, Band 27, Frankfurt/M.: Fischer 2006.
- : Über die Pantomime, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II 1891–1903. Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 502–505.
- Jameson, Fredric: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45–102.
- Keitz, Ursula von / Stauffer, Isabelle: Lob der Oberfläche. Eine Einleitung, in: Arburg, Hans-Georg von et. al. (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008, S. 13–31.
- Kistler, Cyrill: Im Honigmond, Bad Kissingen: Cyrill Kistler 1900.
- Krämer, Sybille: ‚Wider die Tiefenrhetorik.‘ Über die Kulturtechnik der Verflachung, diagrammatische Maschinen und das ‚Deep Learning‘. Vortrag am Forum Digital Humanities Leipzig, Universität Leipzig, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-HmshAUHnhs> (16.05.2022).
- Laurency, Robert / Reuss, Auguste: Glasbläser und Dogaressa. Romantische Ballett-Pantomime in einem Aufzug (drei Bildern), 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467.
- Lubitsch, Ernst: Die Puppe, Deutschland 1919.
- Magito, Wy / Düsseldorf, Lissi: Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer, 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467.
- Marceau, Marcel. Die Weltkunst der Pantomime, Zürich: Die Arche 1960.
- : Für ein Theater des Wunderbaren, in: Dorst, Tankred: Geheimnis der Marionette (mit einem Vorwort von Marcel Marceau), München: Herrmann Rinn 1957, S. 7–9.

- Mell, Max. *Die Tänzerin und die Marionette*, Wien: o. V. 1907.
- Mathias Meert: Die Pantomime als (Inter)Text. Richard Beer-Hofmanns ‚Das goldene Pferd‘ als meta-theatrale Traumwelt, in: *Germanistische Mitteilungen* 44.2 (2019), S. 131–147.
- Misselhorn, Catrin. *Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co*, Ditzingen: Reclam 2021.
- M. O.: Mannequins oder Wachspuppen?, in: *Die Dame*, Jg. 52.23 (1925), S. 6–9.
- Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, in: dies. (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Düsseldorf / Köln: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Oktagon 1999, S. 65–93.
- Salmhofer, Franz / Balázs, Béla: *Die Schatten*. 1924. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sign. Mus.Hs. 34646.
- Scheerbart, Paul: *Riesentantomime mit Fesselballons*, in: *Der neue Weg* 4 (1909), H. 1, S. 92.
- Schmitz-Emans, Monika: Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes, in: *Arcadia* 30 (1995), H. 1, S. 1–30.
- Schnitzler, Arthur: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern*, in: Hartmut Vollmer (Hg.): *Literarische Pantomimen. Eine Anthologie stummer Dichtungen*, Wien / Leipzig / Paris: Ludwig Döblinger 2010, S. 167–181.
- Scholz, Jana: *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*, Bielefeld: transcript 2019.
- Schönborn, Louisemarie: *Jussun der Holzkopf. Pantomimen und Fabeln*, München: Privatdruck 1921.
- Simon, Karl Günter. *Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1960.
- Singer, Rüdiger: Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne. Von Hartmut Vollmer. Monatshefte 104.4 (2012), S. 672–674.
- Tawada, Yōko: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*, Tübingen: Konkursbuchverlag 2000.
- Vogel, Marianne: „Einfach Puppe!“ Die Wachspuppe in der Wirklichkeit und in der Imagination in Romantik und Moderne, in: Kormann, Eva / Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika (Hg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam / New York: Rodopi 2006, S. 105–115.
- Vollmer, Hartmut: *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld: Aisthesis 2011.
- Walser, Robert: *Der Schuss. Eine Pantomime*, in: *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, hg. von Bernhard Echte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 11–16.
- Wennerscheid, Sophie: *Sex machina. Zur Zukunft des Begehrens*, Berlin: Matthes & Seitz 2019.
- Wiesenthal, Grete: *Tanz und Pantomime*. Vortrag im Kunstsalon Hugo Heller, Wien, 27. Oktober 1910, in: *Hofmannsthal Blätter I Herbst 1986*, S. 36–42.
- Wiesenthal, Grete / Franckenstein, Clemens von: *Die Biene. Pantomime in 10 Bildern*, Berlin / München: Drei-Masken-Verlag 1917.