

Christina Thurner

Auf den Leib geschrieben
Hugo von Hofmannsthals Ballettlibretti
Aus Anlaß des Erscheinens von Band XXVII
der Kritischen Ausgabe

Ein Ballett zu schreiben sei etwas vom Schwierigsten, das man sich vorstellen könne, erklärt Théophile Gautier in einem Artikel für die Zeitung »La Presse« vom 4. Februar 1839, und er präzisiert: »Il n'est pas aisé d'écrire pour les jambes«.¹ Trotzdem geglückt ist offenbar das romantische Handlungsballett »Giselle«, zu dem der Dichter und Feuilletonist gemeinsam mit Vernoy de Saint-Georges und Jean Coralli das Libretto verfaßt hat. Das zweiaktige Tanzstück ist jedenfalls seit seiner erfolgreichen Uraufführung 1841 bis heute nicht aus dem Repertoire der klassischen Kompanien verschwunden und hat zahlreiche Reinszenierungen erfahren.²

Daß sich auch Hugo von Hofmannsthal für die (französische) Ballettwelt zu Zeiten Gautiers interessiert hat, belegt unter anderem der Text »Prima Ballerina. Ein Tag aus dem Leben einer Tänzerin« von 1917.³ Die Handlung dieser Tanzdichtung ist um etwa 1860 anzusiedeln.⁴ Im Gegensatz zu Gautiers Texten für und vor allem über das Ballett, die dieses maßgeblich (mit-)geprägt hatten,⁵ kommt Hofmannsthals Schriften

¹ Théophile Gautier, *Écrits sur la Danse*. Ausgew., präsent., komment. von Ivor Guest. Arles 1995, S. 83: »Un ballet est quelque chose de plus difficile à faire qu'on ne le pense. Il n'est pas aisé d'écrire pour les jambes. Vous n'avez là ni tirades orgueilleusement ampoulées, ni beaux vers, ni lieux communs poétiques, ni mots à effet, ni calembours, ni déclamations contre les nobles, rien que la situation, et encore la situation.« Vgl. zur »littérature des jambes« mit Verweis auf Gautier auch Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*. Paris 2001, S. 138.

² Vgl. dazu auch Christina Thurner, *Tanz im »allgemeinen Text«*. Wiederholung am Beispiel des Balletts *Giselle*. In: *Wunsch – Maschine – Wiederholung*. Hg. von Klaus Müller-Wille, Detlef Roth und Jörg Wiesel. Freiburg i. Br. 2002, S. 319–333.

³ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 94–102.

⁴ Der Text bezieht Anregungen aus dem Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halevy zu Jacques Offenbachs Operette »Pariser Leben«; vgl. dazu auch den Kommentar in SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, insbesondere S. 524.

⁵ Gautier schrieb ab 1832 für verschiedene Zeitungen, regelmäßig dann u. a. in »La Presse« (1836–1855) und »Le Moniteur universel« (1855–1868). Vgl. zu Gautier als (Tanz-) Kritiker u. a. Charles Baudelaire, Théophile Gautier. In: *Ders.: Aufsätze*. Übertr. v. Charles

zur bewegt-theatralen Kunstform in zweifacher Weise ein Randstatus zu. Erstens bilden in seinem Œuvre die Ballettexte eher einen marginalen Bereich, zweitens bewegt sich Hofmannsthal mit seinen Versuchen in diesem Genre als Autor am Rand des literarischen Kanons. Neben der »Josephslegende« aus dem Jahr 1912 (Uraufführung 1914), die als choreographisches Werk berühmt geworden ist,⁶ hat Hofmannsthal zwar weitere Ballett-Szenarien und Libretti verfaßt; diese gelangten allerdings entweder nicht unter seinem Namen oder nur kurzzeitig oder nie zur Aufführung, obwohl sie für die Bühne geschrieben waren.⁷ Überliefert sind relativ wenige publizierte Texte und Textfragmente zum bzw. für das Ballett.⁸

»Es gibt keinen Text eines Balletts, das Ballett, das eines Textes bedürfte, wäre verfehlt«, schreibt Hugo von Hofmannsthal in einem Brief vom 24. Juli 1913 an Richard Strauss; unterzeichnet ist der Brief nicht namentlich, sondern mit der Zeile: »Also auf morgen, Herzlich Ihr Librettist«.⁹ Als Librettist hat Hofmannsthal dennoch Texte für das Ballett geschrieben. Die zitierte Stelle zeugt jedoch von einer gängigen Auffassung von der Gattung Ballettlibretto. Dieses sollte nämlich als Text ganz im Bühnenwerk aufgehen. Für die Bühne ist es geschrieben und

Andres. München 1960, S. 44–77; Bettina B. Cenerelli, *Dichtung und Kunst. Die »transposition d'art« bei Théophile Gautier*. Stuttgart, Weimar 2000; Jean-Claude Yon, *Gautier feuilletoniste: le regard d'un écrivain romantique sur le théâtre*. In: *Théophile Gautier, La critique en liberté. Exposition Musée d'Orsay 18 février – 18 mai 1997. Catalogue établi et rédigé par Stéphane Guégan*. Paris 1997, S. 114–129.

⁶ Einfall und Librettotext zur »Josephslegende« werden von den Herausgebern von Hofmannsthals Sämtlichen Werken allerdings weitgehend Harry Graf Kessler und nicht Hofmannsthal zugeschrieben. Vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, hier S. 396ff., vgl. außerdem S. 446, S. 456, S. 485 und 487.

⁷ Vgl. zu Hofmannsthals Absichten, für das Theater zu schreiben, auch einen Brief vom 5. März 1916 aus Berlin an seine Frau Gerty: »[D]as halt ich schon für möglich, daß ich, wenn diese finstere Zeit endlich vorüber sein wird, viel und mit einer gewissen Leichtigkeit fürs Theater arbeite«. In: SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 522. Über das Ballett »Die grüne Flöte« heißt es S. 584f., daß es 1916 im Deutschen Theater Berlin in einem mehrteiligen Abend (mit einem Lustspiel »Die Lästigen« nach Molière als Vorspiel) uraufgeführt und »begeistert aufgenommen« wurde, außerdem sei »Die grüne Flöte« »auch in den zwanziger Jahren ein Erfolg« geblieben. Trotzdem wollte Hofmannsthal als Librettist dieses Balletts anonym bleiben.

⁸ Dazu gehören die Ballette »Josephslegende« (1912/1914), »Achilles auf Skyros« (1914/1925); weitere aus dem Nachlass (Ideen zu Balletten mit Sujets wie Apokalypse und Hohelied (1893/1894); Kinderballett (1896); außerdem Pantomimen wie »Die Biene« (1914/1917) für Grete Wiesenthal. Vgl. dazu auch die Übersicht in SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien.

⁹ In: BW Strauss (1952), S. 201.

nicht für die Textlektüre. Trotzdem – oder gerade deshalb – werde ich mich im Folgenden mit diesem Textgenre befassen; ich werde exemplarisch auf seinen spezifischen Status eingehen sowie auf dessen Erkenntnispotential in Bezug auf eine kulturwissenschaftlich verstandene Literaturwissenschaft.

Jüngst ist in der Kritischen Ausgabe von Hofmannsthals »Sämtlichen Werken« der Band 27, »Ballette, Pantomimen, Filmszenarien«, erschienen, herausgegeben von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kraibel. Aus diesem erstmals vollständigen Fundus wird deutlich, daß Hofmannsthals Ballettexte nicht nur von Tänzen, von bewegten Mythen und Phantasien handeln, vielmehr leiten sie zu diesen an, sie bilden also quasi ein (narratives) Fundament, auf dem das Ballett sich dann entfalten sollte. Obwohl gerade dieses Verhältnis zwischen Text und seiner ›Realisierung‹ in einem Medium ohne Worte sich bei genauerem Hinsehen als komplex und vielfältig präsentiert, genießt die Textgattung des Ballettlibrettos allgemein in der philologischen Forschung bis heute ein geringes Ansehen.

Die französische Librettoforscherin Hélène Laplace-Claverie bezeichnet die Gattung der Ballettlibretti denn auch als Gebrauchs- und Pr etexte, die für die wortlose Stille bestimmt seien, und führt aus: Diese Dichtungen seien geprägt von der Relation zu einer gestischen Rhythmik, zu der der Text selber nur ein provisorisches bzw. annäherndes Substitut bilde.¹⁰ Ein solches Substitut gibt allerdings Aufschluß über Vorstellungen und Phantasien bewegter und bewegender Handlung. Inwiefern sich dies in den Ballettexten von Hofmannsthal äußert, soll im Folgenden an ausgewählten Beispielen analysiert werden. Der Fokus dieses Beitrags liegt insbesondere auf den textuellen Verfahren von zwei Ballettlibretti. »Der Triumph der Zeit« und »Die grüne Flöte« lassen unterschiedliche Ausarbeitungsstadien und -formen erkennen. Dabei steht die Frage im Vordergrund, inwiefern den Schriften der Tanz im Hinblick auf die nonverbal bewegte Bühnenkunst eingeschrieben ist. Meine These dazu lautet:

¹⁰ Laplace-Claverie, * crire pour la danse* (wie Anm. 1), insbesondere S. 14: »Absent de la scène, un script chor ographique n'est qu'un texte prétexte, in eluctablement vou  au silence et à l'effacement, qui n'a de raison d'être que relative, relative à la création d'une gestuelle rythmique dont il n'est en quelque sorte que le substitut provisoire et approximatif.« (Hervorh. im Orig.). Vgl. außerdem S. 250ff.

Die textuellen Verfahren in Hofmannsthals Ballettlibretti verändern sich mit seiner zunehmenden Bühnenerfahrung grundsätzlich.

Die frühe Schrift »Der Triumph der Zeit« (1900/1901) ist ein idyllisch deskriptives Szenario in poetischer Sprache mit Referenzen an die Malerei. Allerdings wird die Realisierbarkeit der Aufführung bereits zur Zeit der Entstehung von verschiedener Seite angezweifelt wegen der verschachtelten, vor- und zurückspringenden Chronologie der Handlung und der Üppigkeit der Bilder. Dagegen ist »Die grüne Flöte« in der anonymen Fassung für die Uraufführung von 1916¹¹ und in der ebenfalls anonymen Textbuchpublikation von 1923 szenisch gedacht und konzipiert. Eine präzise Sukzession des Geschehens und klar skizzierte Bilder verbinden sich mit genauen Bewegungsimaginationen bzw. -anweisungen.

Ehe auf die zwei Texte näher eingegangen wird, sollen der spezifischen Analyse einige allgemeine Reflexionen zum Genre »Libretto«, insbesondere Ballettlibretto, vorausgehen.¹² Der Editionswissenschaftler Bodo Plachta stellt in seinem Aufsatz »Libretti: eine von den Editoren vergessene Gattung?« definitoriale Unsicherheiten fest.¹³ Darauf gründeten denn auch u. a. die Zweifel der literaturwissenschaftlichen Forschung »an der literarischen Qualität einer Gattung« im »Abseits einer literarischen Sonderform«.¹⁴ Eine Ausnahmeerscheinung innerhalb dieser Sonderform bildet überdies das Ballettlibretto, um das es hier vorwiegend gehen soll. Während das Opernlibretto immerhin noch die Worte der gesungenen Musik wiedergibt und insofern eine Koinzidenz zwischen zu lesendem und auf der Bühne zu hörendem Text besteht, klafft beim dramatischen Tanz eine große Distanz zwischen der Aufführung und

¹¹ Vgl. zur Uraufführung Anm. 7; zum Wunsch Hofmannsthals, anonym zu bleiben, SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 523, S. 625.

¹² Vgl. zur Librettoforschung u. a. Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998. Vgl. auch dessen *Analytische Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung*, <http://www.rossinigesellschaft.de/members/gier/LIBBGVOR.html> (Stand: 31. Januar 2009). Zum Ballettlibretto im engeren Sinne existiert bisher wenig Forschungsliteratur; vgl. dazu u. a. Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse* (wie Anm. 1).

¹³ Bodo Plachta, *Libretti: eine von den Editoren vergessene Gattung? Überlegungen zur kommentierenden Herausgabe von Operntextbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen*. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition 4. bis 7. März 1992, autor- und problembezogene Referate. Hg. von Gunter Martens. Tübingen 1993, S. 25–37, hier: S. 25.

¹⁴ Ebd., S. 25.

dem Entwurf auf Papier, so daß sich – laut Laplace-Claverie – die Sicht auf das Werk nicht durch die Lektüre ersetzen läßt, weil nicht jeder Ge-
ste ein Satz zugeordnet werden kann.¹⁵ Die französische Forscherin fragt
denn auch grundsätzlich, wie man Ballettlibretti deuten könne oder ob
man diese theoretisch unlesbaren Schriften überhaupt lesen solle, wenn
sie doch für einen anderen Gebrauch bestimmt seien.¹⁶ Und sie erklärt
bezüglich der Legitimation einer Librettologie im Hinblick auf Ballette:

Quoique très différents des livret d'opéra, dont la fonction est de transcrire les
paroles des *aria* et autres récitatifs chantés ou déclamés sur scène, sans doute
les livrets de danse méritent-ils que l'on s'intéresse à leur contenu et à leur
rhétorique. Mais à la condition de nettement distinguer ces écrits utilitaires
des textes opératiques, qui coïncident quant à eux avec une part effective de
l'œuvre représentée.¹⁷

Laplace-Claverie kommt schließlich zum Ergebnis, daß das Ballettlibret-
to zwar ein schlecht definierter kultureller Gegenstand sei, dessen prekärer
Status unaufhörlich seine Legitimierung in Gefahr bringe, daß dieser
aber auch einen entscheidenden Trumpf berge:

[L]e livret de ballet est un objet culturel mal défini, dont le statut précaire aura
sans cesse mis en péril la légitimité. Mais en dépit de sa fragilité intrinsèque,
cet objet a réussi à survivre et même à transformer un handicap en atout
décisif. Ductile et polymorphe, il s'est adapté [...] à toutes les évolutions du
théâtre dansé: [...] il a connu de nombreuses métamorphoses qui font tout
l'intérêt de cette catégorie textuelle en perpétuel mouvement.¹⁸

Formbar und vielgestaltig könne sich das Ballettlibretto demnach den
Entwicklungen des theatralen Tanzes jeweils anpassen. Als ›Text in Be-
wegung‹ erscheint das Libretto allerdings auch in der Ballettgeschichte
erst ab etwa 1700. Vorher, im höfischen Tanz, gab es die Worte der
deklamierten Passagen wieder, zwischen denen die choreographier-
ten Divertissements stattfanden. Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts
– im Zuge einer Emanzipierung des Balletts als eigenständige dramati-
sche Kunstform, als jedes Ballett eine Geschichte erzählen, Emotionen
ausdrücken, Charaktere vorstellen sollte – wandelte sich das Libretto

¹⁵ Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse* (wie Anm. 1), S. 22.

¹⁶ Ebd., S. 14f.

¹⁷ Ebd., S. 14. (Hervorh. im Orig.).

¹⁸ Ebd., S. 353.

zum Szenario und diene vor allem dem Entwurf der ›Fabel‹, die in der Aufführung durch bewegte Handlung dargestellt werden sollte.¹⁹ Die Funktions- und Erscheinungsweisen der Libretti sind seither eng mit den Konventionen im jeweiligen Tanz, seiner Zeit und seines Stils, verbunden. Generell verschwindet jedes Ballettlibretto hinter der Aufführung, für die es bestimmt ist oder in die es sich verwandeln sollte.²⁰ Laplace-Clavierie deutet diesen Textstatus mit der Metapher der Metamorphose.²¹ Insofern fristeten die Sätze ein seltsames Dasein, der Dialog auf Papier habe lediglich eine latente oder eine programmatische Existenz; die Wörter seien Versprechen von Farben, Formen, Bewegungen.²² Erst die dramaturgische Arbeit, die auf dem Prätext basiert, löst diese Versprechen ein bzw. setzt sie in konkrete (Bühnen-)Handlung um und paßt sie den Erfordernissen der choreographischen Szenerie an. Während Choreographie, Regie und Dramaturgie somit für die ›Realisierung‹ eines Theaterwerks zuständig sind, liegt die Funktion des Librettos bei der Konstruktion eines theatralen Textes, wobei dieser im Sonderfall des Ballettlibrettos keine gesprochenen oder gesungenen Monologe oder Dialoge beinhaltet wie im Schauspiel oder in der Oper, sondern gewissermaßen solche für die Beine.²³

Das Ballettlibretto stellt einen rein didaskalischen Diskurs dar, d.h. der Text besteht aus Anweisungen zur Aufführung des implizierten Bühnenwerks.²⁴ Er schreibt also die bewegten und gemimten Aktionen vor, indem er Handlungen inhaltlich und räumlich skizziert, atmosphärische Szenerien entwirft und Figuren charakterisiert. Das Ballettlibretto ist denn auch ein narrativ-deskriptiver Hybrid und changiert zwischen dramatischer und erzählender Form.²⁵ Der Librettist wählt also zunächst ein adäquates Sujet, das er dann zu einem solchen hybriden Text verar-

¹⁹ Vgl. dazu auch ebd., S. 22 bzw. S. 168.

²⁰ Ebd., S. 21 bzw. S. 250.

²¹ Ebd., S. 252: »Le texte d'un ballet est une matrice, une chrysalide condamnée à se métamorphoser, ou pour prendre une autre image, le socle sur lequel s'élèvera une œuvre scénique. Et l'on n'attend pas des fondations d'un édifice qu'elles soient agréables à l'œil, mais qu'elles soient solides. Dénué de toute valeur intrinsèque, un livret de danse aura donc d'autant plus de prix qu'il saura renoncer à une élégance superflue pour répondre à des impératifs plus terre-à-terre; des impératifs de clarté et de lisibilité«. Als stilistische Charakteristika werden genannt: Einfachheit, Klarheit, Präzision.

²² Ebd., S. 14ff.

²³ Vgl. Anm. 1.

²⁴ Vgl. auch Laplace-Clavierie, *Écrire pour la danse* (wie Anm. 1), S. 231ff.

²⁵ Vgl. ebd., S. 243.

beitet, ohne je dessen Bestimmung, die nachfolgende ›Realisierung‹ für die Bühne, aus den Augen zu verlieren.²⁶ Dies verlangt vom Autor – wie Stéphane Mallarmé schreibt – eine »éloquence autre«, eine zur Ballettkunst passende Rhetorik, sowie eine Anpassung an bestimmte Regeln des choreographischen Genres.²⁷

Mit seinem 1900 begonnenen Ballettlibretto »Der Triumph der Zeit« bewegte sich Hugo von Hofmannsthal auf – für ihn – neuem Terrain.²⁸ So schrieb er denn auch im Juli 1901 an Arthur Schnitzler nach (vorläufiger) Beendigung des Textes:

Allerdings hab ich in diesen Tagen mit ziemlicher Hast und ziemlich viel Einfällen den letzten Act des Ballets endlich ausgeführt, so daß von nun an dieses ziemlich umfangreiche Ding, dessen Wert oder Unwert ich absolut nicht abschätzen kann, unter meinen Arbeiten existieren wird. (S. 297)

Gegenüber diesen selbstkritischen Bedenken liest sich die Anpreisung des Ballettextes in einem Brief vom August 1901 an Gustav Mahler wesentlich bestimmter, wenn es da etwa heißt, er, Hofmannsthal, habe sich bemüht, »wirklich schönes poetisches und malerisches zu erfinden«, von dem er »glaube alles ist leicht zu machen« (S. 301). Zu jenem Zeitpunkt war die Realisierbarkeit des Librettos für die Bühne schon verschiedentlich, u. a. vom Komponisten Alexander von Zemlinsky, angezweifelt worden.²⁹ Die Skeptiker sollten Recht behalten, das Ballett wurde trotz vehementer Bemühungen des Autors und seiner Beteuerung, der Text beruhe auf »absolut ballettmäßigen Grundgedanken« (S. 309),³⁰ nie als ganzes aufge-

²⁶ Vgl. ebd., S. 12.

²⁷ Stéphane Mallarmé, Ballets. In: *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor und Georges Jean-Augry. Paris 1945, S. 303–307, hier: S. 306.

²⁸ »Der Triumph der Zeit« ist für Hofmannsthal – nach einer als Gelegenheitsarbeit entstandenen Pantomime und einer Reihe von Ballettentwürfen – das erste vollendete Werk dieses Genres. Vgl. dazu SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 263; die im weiteren Text in Klammern gesetzten Seitenziffern beziehen sich auf diese Ausgabe.

²⁹ Vgl. u. a. Zemlinsky am 18./19. Juli 1901 an Hofmannsthal: »[I]n der Ausstattung wohl das kühnste, was bisher erdacht wurde. Wenn nur auch ausführbar!?! Vieles davon sicher nicht. Doch einige Änderungen, werden Sie schon die Liebenswürdigekeit haben, mir zuzugestehn.« (S. 297) Außerdem am 1./2. August 1901 (Hervorh. im Orig.): »[A]usserdem ist es keinem Theater möglich so viel, fortwährend Neues herzustellen. Wir erschweren uns ungemein die Annahme. Ganz abgesehen davon, daß ja überhaupt vieles ganz unmöglich ist. [...] Ich bitte Sie nun von vornherein möglichst viel prakt. Erleichterungen dem Maler etc. zu machen.« (S. 299)

³⁰ Wenigstens war Hofmannsthal sich bewußt, daß seine »Ballettdichtung [...] ausschließlich zur Aufführung auf großen Bühnen bestimmt« sei (S. 301).

führt,³¹ worüber Hofmannsthal schließlich das Interesse an dem Werk verlor. Er war der Meinung, »ein unaufgeführtes Ballet hat gar keinen Sinn« (S. 299), und verweigerte Zemlinsky später, 1914, die Nennung seines Namens für eine erneute Vertonung mit der Begründung, er habe inzwischen keine Beziehung mehr zu seinem Jugendwerk (vgl. S. 268).

Tatsächlich läßt sich im Nachhinein und im Vergleich mit anderen Ballettlibretti Hofmannsthals zeigen, daß dieser erste Versuch offenbar an der Bühnentauglichkeit scheiterte. Die Textanalyse von »Der Triumph der Zeit« zeigt dessen Unrealisierbarkeit vor allem wegen der Fülle von Figuren,³² wegen der ineinander geschichteten Handlungen sowie der bildhaft überbordenden Szenerien.

Das Ballett ist in drei Aufzüge geteilt: Im ersten Aufzug mit dem Untertitel »Das gläserne Herz« sind Ort und Personal noch weitgehend »realistisch«. Dem Leser, der Leserin wird zunächst ein vornehmes Anwesen in Wien mit einem prächtigen Park beschrieben. Ein Gärtner und eine Gärtnersfrau treten auf, pflegen den Garten und tanzen. Schon hier taucht im Text das zentrale »Motiv des seligen, leichten Fließens, Verfließens der Zeit« (S. 8) auf. Eine alte Frau überreicht der Tochter des Hauses, der »Tänzerin«, einen Brief von ihrem Geliebten, dem »Dichter«. Ein Harfner kommt mit einem Mädchen, der ehemaligen Geliebten des Dichters. Weitere Figuren – Bediente, der Graf und mythologisches Personal wie Amor, ein Triton und eine Nymphe – rahmen die folgende Handlung. Der Dichter betet die Tänzerin an. Das Mädchen tritt in sein Blickfeld, er will die junge Frau aber nicht sehen. Auf Amors Anweisung hin spielt er auf ihrem Herzen eine Melodie, zu der die Tänzerin tanzt, bis »das Herz in der Hand des Dichters in tausend leuchtende Splitter« zerbricht und »die Zaubermusik, die dem Herzen entströmt war, jäh abreißt.« (15) Wie das Mädchen leblos zusammensinkt, sieht der Dichter »das Schreckliche«, das fortan zwischen ihm und der eben noch angebeteten Tänzerin steht. Das Mädchen wird im Garten begraben.

Der zweite Aufzug, betitelt mit »Das Zwischenspiel: Die Stunden«, ist gänzlich mythologisch. Er spielt im »Gefilde des Parnass« (S. 18). Eine

³¹ Richard Strauss hatte die Vertonung des Librettos abgesagt, trotz »großer poetischer Schönheit« (S. 292), wie er in einem Brief vom 14. Dezember 1900 an Hofmannsthal beteuerte. Von Operndirektor Gustav Mahler hatte Hofmannsthal ebenfalls eine Absage erhalten; vgl. S. 267.

³² Vgl. zu Hofmannsthals Inspirationen, die Figuren betreffend: S. 267.

Vielzahl von allegorischen Figuren tritt auf – die Stunden, die Augenblicke, das Zeichen, die Jahre, die Zeit –; dazwischen Herolde, ein Knabe, ein Jüngling, ein Mann, ein Greis, Schmetterlinge, Hirschkühe, Bienen und Vögel. Der Plot ist hier schon nicht mehr so einfach nachzuerzählen, weil simultan Verschiedenes geschieht und sich keine stringente Haupt-handlung ausmachen läßt. Immer wieder ist im Text die Rede vom Spiel und vom Tanz der Stunden.³³ Einzeln hervorgehoben sind die »Träge Stunde« (S. 20), die »Beflügelte Stunde« (S. 20), die »Selige«, die »Trauernde« und die »Erhabene Stunde« (S. 25). Letztere schickt am Ende des Aufzugs eine zu Tode gestürzte Taube als »strahlendes Sternbild« (S. 26) in den Himmel.

Verkörpert wird in diesem Mittelteil des Balletts das Hauptmotiv »des geheimnisvollen unaufhaltsamen Fließens der Zeit, in seiner reinsten, verklärtesten Form.« (S. 19) Einmal heißt es auch explizit, die »Jahre«, von denen etwa dreißig personifiziert auftreten, seien jene, »die zwischen der Handlung des ersten und des dritten Bildes verfließen.« (S. 21) Der dritte Aufzug trägt denn auch den Titel »Stunde der Erinnerung«. Er beginnt wieder »realistisch«, um dann in ein üppiges Traumbild regelrecht auszuufern. In einem »geräumige[n] Zimmer im Geschmack der Fünfzigerjahre« (S. 26) sieht man einen »Alte[n] Mann« und seine »Tochter«. Sie lehnt den Heiratsantrag eines Bewerbers ab, vordergründig um bei ihrem dafür sehr dankbaren Vater bleiben zu können. Allerdings kommt nachts heimlich der »Geliebte« ins Haus. Die beiden werden vom Alten Mann erwischt und fliehen nach einem kurzen Handgemenge, bei dem ein Pokal mit Glühwein zerbricht. Die Scherben funkeln, glühen und vereinen sich zum gläsernen Herzen aus dem ersten Aufzug (vgl. S. 33f.).

Vorher schon hatte der Alte Mann beim Trinken eine Erscheinung. Es heißt da:

[E]ine Erinnerung überfällt ihn. [...] Und auf einmal ist, von der Seite des Alkovens her, das MÄDCHEN aus dem ersten Aufzug hereingeglitten. Vielmehr eine blaß leuchtende Erscheinung, dem Mädchen gleich, scheinbar aus einer ähnlichen Materie wie der leuchtende gläserne Pokal. (S. 29)

Das Bühnenbild um den verlassenen Alten Mann verwandelt sich in eine nächtliche Landschaft – zunächst ein Garten, dann kommt aus einem

³³ Vgl. u. a. S. 19 und 22.

Brunnen das Meer. Von mythologischem Personal wie Faunen, Nymphen, Tritonen, Dryaden und Nereiden, von allegorischen Figuren wie den Stunden und Augenblicken, von Tieren wie Delphinen, Quallen, Schwänen und Vögeln umspielt werden die Hauptfiguren zusammengeführt. Der Alte Mann wandelt sich auf seinem Weg zu einem Jüngling, der sich schließlich unter dem Beben und Dröhnen der Felsen und dem Glühen der Wolken wieder mit dem Mädchen vereint (vgl. S. 41f.).

Bereits an zahlreichen Stellen vorher, besonders aber an diesem Finale, einer Apotheose, läßt sich zeigen, weshalb dieses Stück nicht aufgeführt wurde, ja schlichtweg nicht dem Text entsprechend aufführbar ist. So heißt es gegen Schluß:

Zugleich haben die DRYADEN mit fliegendem Haar eine Klippe rechts erklommen und strecken die Arme nach den selig kreisenden Vögeln, indessen sich rückwärts aus goldenen Nebeln, die eine endlose leuchtende Meeresferne zu verhüllen scheinen, eine mächtige Springflut lautlos hebt und hebt, auf ihrem Rücken die TRITONEN und NEREIDEN, die gekrönten KNABEN, die wunderbaren Tiere und die Schätze des Meeres tragend, anschwellend und absinkend, bald in Nebelduft gehüllt, bald in vollem goldenem Licht. (S. 34)

Dieser Szenenausschnitt ist in Böcklinscher Manier ausgemalt, man sieht ihn bildgewaltig vor dem geistigen Auge, aber auf die Bühne des beginnenden 20. Jahrhunderts ließ er sich nicht übertragen. Mit aufwendiger Kulissenmaschinerie hätten wohl noch das wogende Meer und sogar – mit neuer Technik – das goldene Licht evoziert werden können;³⁴ die goldenen Nebel, der Nebelduft und die unzähligen Figuren, die Hofmannsthal auftreten, ja schwimmen, tauchen und fliegen läßt, zeugen jedoch von seiner Unerfahrenheit als Ballettlibrettist,³⁵ genauer davon, daß seine poetische Fantasie (noch) nicht mit den Möglichkeiten des Theaterbetriebes in Einklang zu bringen war. Jedenfalls enthält der Text

³⁴ Hofmannsthal verweist selber in einem Brief vom 7. März 1904 an Leonhard Fanto auf die neuen Möglichkeiten in der Beleuchtungstechnik, die zu jener Zeit v. a. durch die Tänzerin Loïe Fuller berühmt wurden; er habe die den »Lichtapparat[] der Loïe Fuller, den nun schon unzählige Tingl-tangl's besitzen, in eine poetische Handlung« verflochten, »so daß diese Lichteffecte nicht als Sache an sich, sondern als poetischer Effect wirken.« (S. 308)

³⁵ Vgl. dazu auch Zemlinsky in einem Brief vom 1./2. August an Hofmannsthal, in dem er sich darüber äußert, was auf der Bühne nicht zu realisieren sei: »Ich habe auch keine rechte Vorstellung des allerletzten Bildes – jedenfalls braucht das alles ganz neue Decorationen, ja bisher überhaupt nicht Dagewesenes in decorativer Beziehung. [...] Auch das Meeresbild wird nicht so möglich sein, als Sie sicher es wieder schön gesagt haben. Und wir dürfen den Leuten nicht von vornherein die Sache als scheinbar unmöglich darstellen.« (S. 299f.)

Elemente, die streng genommen nicht in ein (Ballett-) Libretto gehören, weil sie nicht in stumm bewegte Handlung umsetzbar sind und damit die Regeln des choreographischen Genres durchbrechen. Selig kreisende Vögel etwa übersteigen die bühnentechnischen Möglichkeiten.³⁶ Es war zwar durchaus üblich, Figuren an Seilen durch die Luft fliegen zu lassen, das Attribut »selig« ist allerdings eine imaginär auszufüllende Beigabe für die Lesenden, als atmosphärische Bühnenweisung bleibt es unbestimmt.

Es gibt noch weitere Beispiele dafür, daß der Text zwar als poetischer stimmig, aber nicht für die dramatische Umsetzung und schon gar nicht für eine choreographische Verkörperung ohne Worte geeignet ist. Einige Stimmungen lassen sich wohl musikalisch evozieren – wie etwas das Hauptmotiv der zerfließenden Zeit –, viele von Hofmannsthal (fest-)geschriebene Begebenheiten und Aktionen der Figuren sind jedoch rein gestisch nicht machbar. Ein Ausruf etwa der Tänzerin, »[l]angweilige Frage! Wie Sie sehen, tanze ich zur Harfe, die dieser Alte sehr angenehm zu spielen weiß!« (S. 10), geht über den didaskalischen Diskurs von Handlungsanweisungen hinaus, er kann auf der Bühne zwar verbalisiert werden, damit verstößt die Szene jedoch gegen das zeitgenössische ästhetische Gebot, daß das Ballett ohne Worte auskommen sollte.

Aber auch wenn man dem implizierten Stück einige gesprochene Szenen zugesteht, so finden sich in dem Text noch immer zahlreiche Stellen, die das Genre des Librettos sprengen.³⁷ Der Autor beherrschte die ungeschriebenen Regeln dieser Textsorte für die stumm-dramatische Bewegung offenbar (noch) nicht in der Art, daß seine Imagination, also jene des Schriftstellers, über das Produkt, das Libretto, mit jener des Choreographen/Regisseurs, der Darsteller sowie des potentiellen Publikums korrespondierte. Hofmannsthals Text ist somit ein poetisches Produkt, aber kein Substitut einer Aufführung, das vorwiegend Aufschluß gibt über Vorstellungen stumm bewegter Handlung.

Im Gegensatz zu diesen dichterischen Ausschweifungen, die die Atmosphäre und die Handlung betreffen und die viele Referenzen auf die

³⁶ Vgl. dazu auch wieder Zemlinsky (S. 299) zur Unrealisierbarkeit: »z. B. die Vögel – wenn's nicht ganz blöd aussehen soll!«

³⁷ Vgl. etwa ebd.: Hinabsteigen in die »Gefilde der Sterblichen« (S. 20), das akribisch beschriebene Spiel der Schmetterlinge (S. 23), das leidenschaftliche Geständnis der Tochter (S. 32), Amors koboldhaft wilde Klippensprünge (S. 36) usw.

Malerei beinhalten,³⁸ nimmt sich Hofmannsthals Sprache in Bezug auf den Tanz im engeren Sinn geradezu uninspiriert aus. Seine diesbezüglichen Anweisungen lassen jedenfalls nicht auf fundierte choreographische Kenntnisse schließen. So heißt es denn immer wieder schlicht, eine Figur »tanzt«,³⁹ manchmal wird dieser Tanz auch näher bestimmt als »Reigen«⁴⁰ oder als »Gavotte« (z. B. S. 27). An den wenigen Stellen, an denen der jeweilige Tanz näher beschrieben wird, bleibt dieser schemenhaft, von der Bewegungsführung her einfach oder aber klischiert. Die vom Klang des gläsernen Herzens gebannte Tänzerin

thut, wie mit willenlosen Gliedern, doch mit leuchtenden Augen, sieben Schritte auf ihn [den Dichter] zu, auf jeden Schlag einen. Beim letzten steht sie vor ihm. [...] Sie fängt an, vor dem Herzen zu tanzen, einen leidenschaftlich hingebenden Tanz, bald vor seine Füße gebeugt, bald mit emporgereckten Armen ihn wild umkreisend. (S. 15)⁴¹

Die ringenden Arme zum Ausdruck von großen Gefühlen kommen mehrmals vor, erscheinen aber als standardisierte Geste (vgl. S. 31).

Freilich kann man einwenden, daß die Realisierung der Tänze zur Aufgabe des Choreographen gehörte. Vergleicht man jedoch die Ausführlichkeit und Akribie der Beschreibungen statisch-malerischer Szenarien oder der bewegten Kulisse mit Figurenkollektiv, so erscheint die Schilderung des Tanzes einzelner Handlungsträger schablonenhaft. Dies läßt sich – zumindest teilweise – mit der mangelnden Erfahrung Hofmannsthals mit dem Ballett erklären.⁴²

Ein Vergleich mit dem Libretto zur Ballettpantomime »Die grüne Flöte« von 1916 bzw. 1923 zeigt eine geradezu verblüffende Veränderung der textuellen Verfahren, die nachweisbar mit der gewachsenen Bühnenerfahrung Hofmannsthals zusammenhängt. Zwischen den beiden Libretti liegt die Arbeit an dem Ballett »Josephslegende«, das 1914 in der

³⁸ Vgl. zu den Referenzen etwa auf Böcklin, Raffael, Mantegna auch S. 266. Vgl. auch Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000.

³⁹ Vgl. beispielsweise SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 10: »Die TÄNZERIN tanzt«. Vgl. auch S. 22: »[D]ie vorderste trägt tanzend in den hoherhobenen Händen in einem Schilfkorb ein kleines KIND, die beiden anderen umtanzen sie übermütig. Sie umtanzen die Bühne und kehren zu dem Gebüsch rechts vorne zurück.«

⁴⁰ »Im Vordergrund tanzen drei weißgekleidete STUNDEN [...] einen Reigen«. (S. 19)

⁴¹ Vgl. auch S. 37: »Ihr Tanz ist ein süßes Wanken und Taumeln«.

⁴² Vgl. Anm. 28.

Choreographie von Michail Fokin⁴³ von den »Ballets Russes« in Paris uraufgeführt wurde. Auch wenn der kreative Anteil Hofmannsthals an diesem Werk noch geringer ist als lange angenommen – in der Kritischen Ausgabe wird die Hauptarbeit Harry Graf Kessler zugeschrieben –,⁴⁴ so war die Auseinandersetzung mit der Textgattung Libretto und mit dem Bühnengenre Ballett in jener Zeit intensiv. Dies belegen Briefe vor allem von Kessler und Hofmannsthal, die Kessler auch in seinem Tagebuch dokumentiert hat, sowie die Korrespondenz zwischen Hofmannsthal und Richard Strauss.⁴⁵

Der Dichter hatte also bis 1916 »gelernt«, ein Ballett zu schreiben, das aufgeführt werden konnte und sogar mit großem Erfolg.⁴⁶ Wurde ihm im Hinblick auf das Libretto »Der Triumph der Zeit« noch die überbordende malerische Phantasie in Bezug auf die Realisierbarkeit auf der Bühne zum Vorwurf gemacht, so schreibt der Rezensent der Vossischen Zeitung über die Aufführung von »Die grüne Flöte«: »es zeigte sich, daß auf der Bühne alles klar zu entziffern war und keine Erläuterung war nötig.« (S. 615)⁴⁷

Das Libretto ist geprägt von sprachlicher und dramaturgischer Klarheit. Es ist szenisch gedacht und weist eine präzise Chronologie der Handlung auf. Jedes Bild, jedes Motiv ergibt das nächste. Bereits die dem Text vorangestellte Auflistung der Personen zeugt davon, daß Hofmannsthal diesmal dessen Bestimmung, die nachfolgende »Realisierung« für die Bühne,

⁴³ Nicht, wie zuerst gewünscht, in der Choreographie von Waslaw Nijinski.

⁴⁴ Vgl. Anm. 6.

⁴⁵ Vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 435ff. Vgl. auch BW Strauss (1952). Insbesondere der Streit um die Josephsfigur sowie um das Textbuch zeugen von einem gereiften Verständnis Hofmannsthals für das Genre Ballett.

⁴⁶ Vgl. Anm. 7. Das Szenarium zu »Die grüne Flöte« hatte Hofmannsthal gemeinsam mit Max Reinhardt entworfen: »Einbezogen in die weitere Entwicklung und szenische Realisierung des Projekts waren von Anfang an neben Ernst Stern auch Reinhardts Dramaturg Heinz Herald und Einar Nilson, der für die Vertonung zuständige erste Kapellmeister und Dirigent in Reinhardts Ensemble. Auf Nilson geht vermutlich der Vorschlag zurück, zur Vertonung des Balletts Kompositionen von Mozart zu verwenden.« (S. 582)

⁴⁷ Es handelt sich dabei um eine Aufführungskritik von Stefan Großmann, der am 27. April 1916 für die Abendausgabe der »Vossischen Zeitung« schreibt: »Dieser Abend bleibt in der Erinnerung wie ein nächtliches Gartenfest, mit Sommerhimmel, Sternen, Duft von blühenden Sträuchern, sanften Lüften. [...] Mit leisem Schreck hatte ich beim Eingang in den Saal eine dreiseitige Inhaltsangabe empfangen. Mir graut davor, Ballette zu lesen. Aber es zeigte sich, daß auf der Bühne alles klar zu entziffern war und keine Erläuterung war nötig.« Die erwähnte dreiseitige Inhaltsangabe stammt vermutlich vom Dramaturgen Heinz Herald und lag bei der Uraufführung dem Programmheft bei (S. 611ff.).

nie aus den Augen verloren hat.⁴⁸ Im Gegensatz zum zahllosen Personal in »Der Triumph der Zeit« beschränkt sich Hofmannsthal für »Die grüne Flöte« auf eine überschaubare Gruppe von Figuren: Die Prinzessin Fay Yen, Wu, den Zauberer, Ho, des Zauberers Schwester, Sing Ling, den Prinzen, außerdem die Göttin des Flusses, sechs gefangene Prinzessinnen, ebenso viele gefangene Prinzen sowie die Diener des Zauberers (vgl. S. 103).

Die Ballettpantomime spielt im Märchenlande U, »in einer idealen Landschaft« (S. 103), wie es in der Regieanweisung heißt. Die Handlung beginnt bewegt mit dem Aufmarsch der gefangenen Prinzessinnen und Prinzen, die in der Gewalt der Hexe Ho und des Zauberers Wu sind. Letzterer interessiert sich begehrlieh für die Prinzessin Fay Yen; sie wird ihm vorgeführt und versucht vergeblich zu fliehen. Im zweiten und dritten Bild erklingt die Musik einer Flöte, die die bösen Zauberkräfte bannt und die Prinzessin aus dem Gefängnis lockt. Sie kommt an einen Fluß, erblickt den Flötenspieler, den Prinzen Sing Ling. Die beiden verlieben sich, doch die Hexe Ho fängt die Prinzessin wieder ein. Der Prinz folgt den beiden, kämpft schließlich mit dem Zauberer und erlöst mit seinem Flötenspiel die Gefangenen. Mit einem Freudentanz der beiden Verliebten und der übrigen Befreiten endet die Ballettpantomime.

Ganz anders als »Der Triumph der Zeit« ist »Die grüne Flöte« augenfällig gemäß den Regeln des choreographischen Genres verfaßt. Die gesamte Handlung ist bewegt und kommt ohne Figurensprache aus. Sie ist räumlich skizziert. Hofmannsthal gibt Anweisungen zu den Figurenformationen, zu deren Gestik und Mimik sowie zu Kulisse und Kostümen. Das Geschehen wird den Figuren buchstäblich auf deren Leib geschrieben. Er ist es, der bereits im Text und dann auf der Bühne die Handlung trägt. So schildert Hofmannsthal etwa die Entmutigung der Prinzessin und ihrer Mitgefangenen sowie die Ermutigung des Zauberers als eine Umverteilung der Körperkräfte: Fay Yen

sinkt enttäuscht und ermattet zusammen. Die Hexe Ho raubt hierauf durch ihre Zauberkunst den Gefangenen die Kraft aus ihren Armen und Beinen, so daß sie gelähmt zu Boden sinken. Die ihren Opfern entzogene Muskelkraft

⁴⁸ Auch in »Die grüne Flöte« setzt Hofmannsthal offenbar auf die Möglichkeiten der zeitgenössischen Bühnentechnik, wenn er es beispielsweise furchtbar gewittern lässt und wenn der Zauberer sich verschiedentlich verwandelt und schließlich in Flammen aufgeht (vgl. S. 106ff.) Im Unterschied zu den spektakulären Kulissen und Metamorphosen in »Der Triumph der Zeit« aber scheint in »Die grüne Flöte« alles mit Kostümen, Licht und Bühnenmaschinen machbar zu sein.

überträgt sie sodann auf ihren Bruder, der dadurch zu einem [...] Ungeheuer wird, seinen Sitz verläßt und sich langsam und unheimlich der entsetzten Prinzessin nähert. (S. 104)

Diese Szenenbeschreibung weckt innere Bilder, die man sich leibhaftig bewegt auf der Bühne denken kann.

Auch andere Handlungen werden im Text stets mit Bewegungs-, gestischen oder mimischen Attributen versehen. Es jagt das Flötenspiel den Bösen »zitternde Furcht« (S. 105) ein, die erwachende Liebe zwischen Prinz und Prinzessin wird mit einer Geste der über den Fluß ausgestreckten Arme beschrieben (S. 105), Sing Ling sieht nach dem Verlust der Geliebten im Spiegel der Flußgöttin »sein schmerzverzerrtes Gesicht« (S. 106) sinkt dann aber, nachdem er sie wieder gefunden hat, in ihre Arme (S. 107). Sogar die Schilderung der Hexe von der Flucht und dem Einfangen der Prinzessin wird rein gestisch-pantomimisch evoziert:

Endlich kommt die Hexe Ho mit der eingefangenen Prinzessin herbei und erzählt mit Geberden den Hergang von deren Flucht: wie das Flötenspiel sie gelockt, wie sie vor Freude tanzte, wie sie am Ufer des Flusses weinte. Wie dann der Prinz kam und wie sie selbst schließlich der Entflohenen habhaft wurde. (S. 106)

Wie bereits in »Der Triumph der Zeit« bleibt allerdings auch im Libretto zu »Die grüne Flöte« eine genauere Bestimmung des eigentlichen Tanzes aus. Es heißt da höchstens, daß die Prinzessin »vor Freude tanzte« (S. 106),⁴⁹ »[v]or Freude [...] in einen Tanz aus[breche]« (S. 105), »ihre Freude [...] in einem stürmischen Tanz« ausdrücke (S. 104), daß die beiden Liebenden »einen leidenschaftlichen Tanz beginnen« (S. 105) oder daß »die Zauberwesen einen leidenschaftlich-grotesken Tanz aufführen« und »unter wildem Tanzen die Gefangenen in Käfige versperrt[en]« (S. 104), daß die Nachtlichtchen einen »kurzen Reigen« (S. 105) aufführen. Und schließlich »schlingen alle einen freudigen Reigen« (S. 108). Während Hofmannsthal beim Verfassen von »Der Triumph der Zeit« noch keine klare, differenzierte Vorstellung vom Tanz seiner Figuren gehabt hatte und dessen Schilderung deshalb schematisch blieb, verzichtet der Autor des Librettos »Die grüne Flöte« – so meine These – bewußt auf eine genaue Beschreibung der eigentlichen Tanzbewegungen und

⁴⁹ Vgl. außerdem dort: Auch »[d]as böse Geschwisterpaar beginnt einen Freudentanz.«

überantwortet deren Ausgestaltung der Choreographin.⁵⁰ Dies läßt sich damit belegen, daß in »Der Triumph der Zeit« die sonstigen (bewegten) Bühnenanweisungen ausführlich beschrieben sind, wenn auch sehr komplex verschachtelt und damit kaum direkt vom Text auf die Bühne zu übertragen, so etwa der unübersichtlich erzählte Tanz der Stunden⁵¹ oder die bezüglich räumlicher Anordnung und Bewegung geradezu verwirrenden Ausführungen der finalen Apotheose.⁵² Hofmannsthal hat offenbar versucht, alle Bewegungen in Worte zu fassen.

Die kinetischen Anweisungen im Libretto »Die grüne Flöte« dagegen sind, was die dramatische Handlung betrifft, klar skizziert. Man hat als Leser, als Leserin stets vor Augen, welche Figur sich wie gebärdet und sogar, wo sie sich im entworfenen Raum und in Positionierung zu den anderen befindet (S. 103). Ein Beispiel für eine solche anschauliche räumliche und kinetische Skizzierung ist die Beschreibung des Marschs am Anfang des Textes:

In feierlichem Zuge führt die Hexe Ho eine Schar von gefangenen Prinzen und Prinzessinnen herbei. Den Zug eröffnet ein Sklave mit einem glöckchenbehangenen Schirme. Ihm folgen Schwarze mit Sichelschwertern, dann die Hexe, die an goldenen Ketten ihre Opfer in Fesseln hält, und zum Schluß wieder Schwarze mit Schwertern. Nachdem der Zug an seinem Ziele angelangt ist, hebt sich auf ein Zeichen der Hexe Ho der Fondvorhang, wodurch der Schrein sichtbar wird, in welchem ihr Bruder, der Zauberer Wu ruht. Die Hexe verrichtet vorerst ein Gebet vor dem Heiligtum und läßt dieses hierauf von den Sklaven öffnen. [...] Die Hexe begrüßt ihren Bruder mit Räucherwerk und anbetenden Geberden und bringt schließlich sein Haupt durch eine Berührung in nickende Bewegung. Dies ist das Zeichen zum Ensembledanz. (S. 103)

Jene Positionierungen der Figuren und deren Bewegungen, die für den Lauf des Geschehens von Bedeutung sind, werden hier knapp ausformuliert. Eine Szene ergibt die nächste, man sieht die Gruppe förmlich an sich vorbeiziehen und anschließend die Handlung wiederum durch Gesten – eine nach der anderen – in Gang kommen. Der Tanz, der Ensembledanz, zu dem dann – wie es auch im Text heißt – lediglich ein Zei-

⁵⁰ Für die choreographische Leitung bei der Uraufführung zeichnete Gyda Christensen verantwortlich; sie war bereits an der Entwicklung des Projekts beteiligt; vgl. dazu S. 522, S. 583, S. 610.

⁵¹ Vgl. S. 19ff.

⁵² Vgl. S. 41f.

chen gegeben wird, gehört nicht mehr eigentlich zur Narration. Es steht zwar im Text präzisierend, die entfesselten Gefangenen begännen »einen Huldigungstanz zu Ehren des Zauberers«, während dessen die Hexe alle »in ein goldenes Netz [verstrickt], aus dem sie sich nicht zu befreien vermögen.« (S. 104) Geschildert wird hier aber nur die bewegte Handlung, nicht der eigentliche Tanz. Dieser wird inhaltlich lediglich so weit bestimmt wie für die Logik der Dramaturgie nötig (Huldigungstanz), er muß oder gar er soll jedoch nicht näher erzählt werden, sondern dann erst auf der Bühne sichtbar sein.⁵³

Die Anlage des Textes läßt auf das Vertrauen Hofmannsthals schließen, das er in der Zwischenzeit in die Partnerkünste gefaßt hat, in die Choreographie, in die Musik, das Licht, die Bühnentechnik. Wo er in »Der Triumph der Zeit« jede Stimmung ausgeschrieben hat, operiert er nun mit reduzierten Szenen-, Bewegungs- und Handlungsanweisungen. Der Librettist denkt hier offensichtlich choreographisch-musikalisch. Weist »Der Triumph der Zeit« geradezu barocke malerische Referenzen auf, so lehnt sich Hofmannsthal in »Die grüne Flöte« an chinesische Bildkunst an; mit schlanken Strichen wird da eine präzise typologisierte Märchenhandlung skizziert.⁵⁴ Hofmannsthal hält sich also an die beschriebene Aufgabenteilung im Ballett. Während Choreographie und Dramaturgie für die »Realisierung« eines Theaterwerks zuständig sind, liegt die Funktion des Librettos beim Entwurf eines theatralen Textes, der ganz für den räumlichen, körperlichen, szenischen Ausdruck geschrieben sein soll, hinter den der Text schließlich zurücktritt. Dies berücksichtigt Hofmannsthal in »Die grüne Flöte«, weshalb das Libretto – im Unterschied zu »Der Triumph der Zeit« – aufführbar wird.

Zum Schluß sei nochmals festgehalten, daß Hugo von Hofmannsthal sein Schreiben für das Ballett im Laufe der Zeit und mit wachsender Erfahrung im Bereich Bühne grundlegend verändert hat. Es ging mir darum zu zeigen, wie die textuellen Verfahren in Hofmannsthals Ballett-

⁵³ Entsprechendes ließe sich zur Musik sagen, die als magisches »Flötenspiel« in die Handlung eingebaut, aber ebenfalls nicht konkretisiert, sondern nur angedeutet und nicht genauer beschrieben wird. Vgl. etwa S. 107, außerdem S. 104 und 105. Schließlich wurde für die Bühne auf musikalische Kompositionen von Mozart zurückgegriffen. Vgl. dazu S. 582, S. 586, S. 588.

⁵⁴ Vgl. auch die Regieanweisung nach der Personenaufzählung; da verweist der Autor selber auf die chinesische Bildkunst: »Die Dekorationen und Kostüme sind nach der Art der chinesischen Lackarbeit ganz in Schwarz und Gold gehalten.« (S. 103) Vgl. auch den Kommentar der Herausgeber, S. 586.

libretti – ganz abgesehen vom Kriterium der literarischen Qualität – den Anforderungen der nonverbal bewegten Bühnenkunst zunächst wider- und dann geradezu musterhaft entsprochen haben. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hofmannsthal im frühen Text »Der Triumph der Zeit« malerisch-erzählend verfährt, indem er bildhaft-üppige Szenerien beschreibt, eine Fülle an Figuren auftreten läßt und die Handlung komplex ineinander schichtet. Dagegen lehnt sich »Die grüne Flöte« an chronologisch gereihten szenischen Verfahren an; der Text entwirft einen klar skizzierten Handlungsablauf mit dezidiert nachvollziehbaren Bühnenanweisungen. Auch wenn der eigentliche Tanz in beiden Texten nicht weiter charakterisiert wird, so ist »Die grüne Flöte« dennoch insgesamt choreographisch gedacht, indem die gesamte Handlung auf sukzessiven Bewegungsfolgen beruht. Hofmannsthal schreibt hier das Geschehen als Bewegung vor, ohne dabei den Tanz festzuschreiben. Er schreibt also gewissermaßen seinen Figuren die Handlung auf einen imaginierten Leib, der dann auf der Bühne förmlich in Erscheinung treten soll.