

Christine von Lossau

»Pierrotpoesie« Ambivalente Figuren in Hofmannsthals Pantomimenfragmenten

Um die Jahrhundertwende tauchen in Bildender Kunst, Literatur, Tanz und Musik verstärkt Figuren der *Commedia dell'Arte* auf.¹ Insbesondere Pierrot ist, neben seinen Verwandten Harlekin, dem deutschen Hanswurst und dem russischen Kollegen Petruschka, eine beliebte Figur, die ein intermediales Spielfeld zwischen den Künsten eröffnet.² Vaslav Nijinsky tanzt beispielsweise in Paris Igor Strawinskys Ballett »Petruschka« im Kostüm des Pierrot, von dessen Auftritt wiederum Picasso begeistert berichtet. Über Jahre hinweg lässt dieser die Gestalt im weißen Kostüm in seinen Gemälden auftauchen. August Macke besucht das Stück »Carnaval« der »Ballets Russes«, zeichnet anschließend die Szenen mit Pierrot und Colombine mehrfach nach und verfasst schließlich für den »Blauen Reiter« einen Text zum Thema Maske. Arnold Schönberg wiederum hat 1911 Arthur Schnitzlers »Der Schleier der Pierrette« gesehen und vertont 1912 Pierrotexte Albert Girauds, auf die Hugo von Hofmannsthal wiederum zehn Jahre zuvor in einer Rezension bereits Bezug genommen hatte.³

Die Attraktivität, die diese Figur auf viele Künstler der Jahrhundertwende ausstrahlte, lässt nach dem Grund für diesen »Pierrotboom« fragen. Ein Erklärungsansatz liefert ein Blick auf die Darstellung der beliebten Gestalt sowie auf ihren Kontext, hier exemplarisch am Beispiel des

¹ Zur Bedeutung der *Commedia dell'Arte* um die Jahrhundertwende vgl. Karin Wolgast, *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*. Frankfurt a. M. 1993.

² Zur Geschichte des Pierrot und seine Darstellung in der Bildenden Kunst vgl. Thomas Kellein, *Pierrot. Melancholie und Maske*. München, New York 1995. Zur Hanswurstfigur vgl. Beatrice Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn 2003. Zur Harlekinfigur vgl. Andrea Bartl, *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart 2009. Zum Auftreten des Petruschka in den »Ballets russes« (er ist wie Pierrot geschminkt) vgl. *Die Szene der russischen Diaghilew-Ballette 1909–1929*, Katalog zur Ausstellung der Farbwerke. Hg. von Otfried Bütthe und Peter von Haselberg. Frankfurt a. M. 1969, S. 27.

³ Vgl. Kellein, *Pierrot* (wie Anm. 2), S. 79–82. Schönberg greift dabei auf die deutschen Übersetzungen von Otto Erich Hartleben zurück.

Deckblatts der Aufsatzsammlung »Secession« aufgezeigt, die Hermann Bahr 1900 im Wiener Verlag publizierte.⁴ Zu sehen ist die emblemhafte Abbildung eines Pierrot in schwarz-weiß, der mit geneigtem Kopf Violine spielt, und – ganz dem Jugendstil entsprechend – von einem Kreis und dekorativ-verspielten Ornamenten umrahmt wird. Neben Titel und Autor ergänzen ein Zitat von Johann Wolfgang von Goethe und Oscar Wilde das Blatt. Dabei sind die Zeilen des irischen Autors besonders einprägsam: »A truth in art is that whose contradictory is also true«,⁵ also in etwa »Eine Wahrheit in der Kunst ist etwas, dessen Gegenteil ebenfalls wahr ist.« Das Zitat deutet auf eine Kunstvorstellung, die die Gleichzeitigkeit des Ungleichen, also das Widersprüchliche zulässt und folglich unterschiedlichen Wirklichkeiten und Wahrheiten, letztlich dem Perspektivismus, Raum gewährt. Wildes Bemerkung führt den Leser in einen Zeitraum, der von seinen Zeitgenossen als höchst ambivalent wahrgenommen wird: Kontinuität und Wandel, Wiederholung und Bruch sowie Beschleunigung und Entschleunigung sind unter anderem die Gegensatzpaare auf die bei der Charakterisierung der Jahrhundertwende zurückgegriffen wird. In der Dichtung des »Fin de siècle« zeichnet sich dieses gleichzeitige »Sowohl als auch« in den verschiedenen politischen und künstlerischen Gruppierungen und durch gesellschaftliche Tendenzen ab, die Ausdruck dieser allgemeinen Destabilisierung sind.⁶

⁴ Hermann Bahr beobachtete zwischen den Jahren 1897 und 1900 die Entstehung und Entwicklung der Wiener Secession. In seinen Aufsätzen betrachtet er detailliert die ersten sechs Ausstellungen in dem Secessions-Gebäude.

⁵ Das Titelblatt findet sich in Hermann Bahr, *Secession*. In: Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben, Bd. 6. Hg. von Claus Pias. Weimar 2013, S. III. Das Zitat Wildes stammt aus dessen Essay »The truth of masks«. Das Zitat Goethes ist dem Gespräch vom 16. Dezember 1828 mit Eckermann entnommen: »Die Hauptsache ist, dass man eine Seele habe, die das Wahre liebt und die es aufnimmt, wo sie es findet.« (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. In: Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 19. Hg. von Karl Richter u. a. München 1986, S. 272).

⁶ In der Tat ist auch die Wiener Secession, die Bahr in seinen Essays behandelt, Teil dieser ambivalent wahrgenommenen klassischen Moderne. Als Künstlervereinigung etabliert sie sich in ihrem Selbstverständnis gegen die ältere Künstlergeneration und ihrem Kunstverständnis. Auch die ambigue Architektur des Secession-Gebäudes, dessen Halbkugel aus verschlungenen Lorbeerblättern das Dionysische und in den runden Basisformen das apollinische Maß vereint, bringt dieses »Sowohl als auch« zum Ausdruck (vgl. Michel Onfray, *Ästhetische Plattendekonstruktion. Eine Apologie aller Secessionen*. In: *Wiener Secession 1898–1998. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*. Hg. von Wiener Secession – Vereinigung Bildender Künstler. München/New York 1998, S. 12).

Die Wahl des Pierrotmotiv auf dem Deckblatt Bahrs ergänzt Wildes zitiertes Kunstverständnis: Die Darstellung im Jugendstil, einerseits die exakte, geometrische Form des Kreises, andererseits die verspielten Ornamente, korrespondieren mit der schwarz-weißen Gestalt, die sich um die Jahrhundertwende zu einer Figur entwickelt hat, die widersprüchlich angelegt ist. Sie ist

harmlos und dennoch zu allem fähig. Sie tritt liebenswürdig und dann wieder überraschend boshaft auf, sie hat gleichsam einen sowohl herrischen als auch hündischen Charakter, erscheint abwechselnd fordernd und bereuend, geil und impotent.⁷

Das in der Gestaltung des Titelblattes sichtbar werdende Gegensätzliche führt zur These der vorliegenden Untersuchung: Im Bild des Pierrot, mitunter auch im Zusammenspiel mit seinem Kontrahenten Harlekin, verdichtet sich das Ambivalente, die Gleichzeitigkeit des Ungleichen,⁸ die so typisch für die Wiener Moderne ist, und unter anderem auch Hofmannsthals Schreiben und Denken kennzeichnet, deren paradoxe Strukturen in der Forschung hinreichend belegt wurden.⁹ Die Wandelbarkeit der Figur eignet sich hervorragend, um die Vieldeutigkeit der modernen Existenz darzustellen, die sich einem endgültigen Urteil entzieht. Pierrots Beheimatung in der Pantomime, die ihren Ursprung in den Schaubühnen der Pariser Jahrmärkte hat, den sogenannten *Théâtres de la Foire*, rückt den Blick auf das Gestische. Pierrots Anfänge in der *Commedia dell'Arte* wiederum weisen auf die Fülle von verschiedenen Künsten, die bei der italienischen Komödie zum Einsatz kommen, die Maskenträger, die sich durch ihre Wandelbarkeit einer eindeutigen, festen Identität entziehen und die Rollenhaftigkeit der Figuren. So ist

⁷ Kellein, Pierrot (wie Anm. 2), S. 20.

⁸ Die bekannte analytische Formel wird u. a. zur Charakterisierung des Vormärzes verwendet, denn bereits in diesem Zeitraum bilden sich wegweisende gesellschaftliche und politische Tendenzen, welche die Moderne vorankündigen. Das Begriffspaar ›Gleichzeitigkeit – Ungleiche‹ birgt sowohl das Widersprüchliche als auch die Idee des Komplementären in sich. Zur Bestimmung der Vormärz-Epoche vgl. Helmut Bock, *Deutscher Vormärz. Immer noch Fragen nach Definition und Zäsuren einer Epoche?* In: *Vormärz und Klassik*. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld 1999, S. 9–32.

⁹ Vgl. dazu insbesondere Gotthart Wunberg, *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart u. a. 1965 und Gerhart Baumann, *Entwürfe zu Poetik und Poesie*. München 1976.

es nicht verwunderlich, dass sich Hofmannsthal mit dieser schillernden Gestalt und ihrer Geschichte auseinandersetzt.¹⁰

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung werden zwei wegweisende Pierrotexte vorgestellt, mit denen sich der Wiener Dichter befasst hat. Diese Auseinandersetzungen zeigen, dass es Hofmannsthal bei seinen Studien im Wesentlichen um das widersprüchliche Auftreten der Figur geht. Der zweite Teil widmet sich drei Pantomimenfragmenten, die als »erzählte Pantomimen« zunächst formale Gemeinsamkeiten besitzen.¹¹ Darüber hinaus porträtieren diese Dichtungen Protagonisten, die als Pierrot bzw. als sein Verwandter, der »liebe Augustin«, clowneskmelancholische Zwischentöne schaffen und dabei die Wandelbarkeit der Figur zum Ausdruck bringen. Auf figuraler Ebene tragen die komisch-traurigen Gestalten so zur ambivalenten Atmosphäre bei, zu Spannungsfeldern also, die Hofmannsthals Werk kennzeichnen.

Das Jahr 1893 ist für Hofmannsthal ein »Pierrotjahr«: Es kommt zu einer Zusammenarbeit mit Richard Beer-Hofmann, die darin besteht, dass Hofmannsthal die Pantomime »Pierrot Hypnotiseur« seines Kollegen zusammenfasst und ins Französische überträgt.¹² Aus demselben Jahr existieren zudem Aufzeichnungen, die Zeugnis davon geben, dass sich der Dichter intensiver mit der »Pierrotpoesie« und Darstellungen der Bildenden Kunst, insbesondere aus dem französischsprachigen Raum, beschäftigt.¹³ Für die vorliegende Untersuchung ist Hofmanns-

¹⁰ Die wahrgenommene Sprachkrise um 1900 trägt sicherlich mit dazu bei, dass sich Hofmannsthal mit der Gestik und Mimik und damit mit der Commedia dell'Arte und der Pantomime auseinandersetzt, die wiederum eng mit der Genese der Pierrotfigur verknüpft ist.

¹¹ Vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 675. Es handelt sich bei diesen »erzählten Pantomimen« um pantomimische Darbietungen, die von einem vorgetragenen Text begleitet wurden.

¹² Vgl. SW XXIX Erzählungen 2, S. 398.

¹³ Zum einen handelt es sich um die Aufzeichnung 353 (vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 232). Die Dichtung Verlaines und die Gemälde Watteaus und Bouchers stellt Hofmannsthal in seinen Notizen in Zusammenhang mit einem zeitgenössischen Künstler, Jean-Louis Forain. Stehen Forains Werke für die unübersichtliche, lebendige Pariser Künstlerwelt, dann kann Watteaus Pierrotfigur, im Sinne der französischen Dichter des ausgehenden 19. Jahrhunderts, als Vertreter des modernen, leidenden Künstlers gelten. In der knappen Notiz »Watteau-Forain« werden deshalb zwei Künstler nebeneinandergestellt, die zwei unterschiedliche Welten repräsentieren. Die Notiz verdichtet demnach Hofmannsthals Wissen um die ambivalente Figur des Pierrot, die mal melancholisch-untätig, mal aktiv und gewalttätig auftreten kann und verbindet diese Figur mit unterschiedlichen Darstellungsweisen der Bildenden Kunst, sowie mit der Dichtung Verlaines. Zum anderen findet sich in einer Verlaine-Ausgabe Hofmannsthals, die das Gedicht »Pierrot« aus der Sammlung »Jadis et naguère« enthält, erneut die Notiz »Watteau-Forain« (SW XL Bibliothek, S. 696), die sich der Dich-

thals Lektüre des Essays »Le mythe de Pierrot« (1893) von Paul Guigou interessant, der in der Zeitschrift »La revue hebdomadaire« am 4. November 1893 erscheint.¹⁴ In dem Text gibt Guigou einen Überblick über die unterschiedlichen Pierrot Darstellungen, die sich im Laufe der Zeit entwickelt haben, und erläutert ihren wichtigen Stellenwert in der zeitgenössischen Dichtung und Bildenden Kunst.¹⁵ So zeichnet Guigou das ambivalente Bild der Figur nach, die mal verspielt-naiv und mal tragisch-traurig auftreten kann. Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist Pierrot wandelbar wie ein Hindu-Gott »lui, pareil à une divinité hindoue, passait de métamorphoses en métamorphoses, toujours le même et toujours divers[...].«¹⁶ Diese Metamorphosen verdankt er den unterschiedlichen Darstellungen, die mit der Zeit entstehen und so eine Gestalt ermöglichen, die das Gegensätzliche vereinigt: »[C]ette personnalité fabuleuse qui réunit les contraires [...]«.¹⁷

Hofmannsthal notiert sich die abschließende Charakteristik aus dem Essay Guigous:

Pierrot est folâtre, vain, sérieux, bouffon, grave, tragique et amuse de bagatelles. Pierrot est notre manière de jouer avec les épouvantes, de badiner avec l'amour, avec la Mort, avec la Vie. Enfin, cette poésie que nous chérissons et qui puise sa douceur dans la mélancolie, sa force sans amertume, sa gaieté et son allégresse dans ce que Sainte-Beuve a nommé l'allégresse sarcastique, Pierrot à nos yeux la revêt et l'incarne.¹⁸

ter an den Rand notiert und damit auf die Aufzeichnung 353 recurriert. Außerdem unterstreicht Hofmannsthal die letzten beiden Zeilen im Gedicht »Pierrot Gamin« aus Verlaines Gedichtsammlung »Parallèlement« »La grimace et le symbole / De notre simplicité!« (vgl. SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen), S. 487). Vermutlich hat sich Hofmannsthal außerdem mit weiteren Pierrotgedichten aus der französischsprachigen Literatur auseinandergesetzt, denn in der Aufzeichnung 382 aus demselben Jahr vermerkt der Dichter: »Pierrot-poesie (Gautier, Verlaine, Giraud Pagliacci)« (SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 243). Während sich die ersten drei Namen auf Autoren beziehen, ist »Pagliacci« der Titel einer Oper von Ruggero Leoncavallo. Pagliaccio gilt, neben Pedrolino, als Vorbild für den französischen Pierrot, da er ein weißes Gewand trägt und sein Gesicht weiß schminkt.

¹⁴ Vgl. SW XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen), S. 497. Hofmannsthals Exzerpt dazu (es handelt sich um die Aufzeichnung 381) findet sich in SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 242 f.

¹⁵ Vgl. Paul Guigou, *Le mythe de Pierrot*. In: *La revue hebdomadaire* 4, 1893, S. 129–143.

¹⁶ Ebd., S. 130.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ SW XXXVIII Aufzeichnungen (Text), S. 243. Vgl. außerdem Guigou, *Le mythe de Pierrot* (wie Anm. 15), S. 143.

Das Exzerpt zeigt, dass es Hofmannsthal um das ambivalente Auftreten der Figur geht, denn die von ihm notierten Zeilen beschreiben Pierrot als eine Gestalt, die sowohl ausgelassen und albern, als auch ernst und tragisch erscheint, in einer Dichtung, die einerseits Melancholie und andererseits Ausgelassenheit erzeugt. Diese Beobachtung wird im Verlauf des Aufsatzes von Guigou mit der Genese der Figur begründet, denn sie vereinigt alte und neue Zuschreibungen gleichermaßen, die weiterhin nebeneinander koexistieren. In der Figur verdichten sich demnach die Metamorphosen von Pierrot über die Jahrhunderte, beispielsweise von seinen Anfängen als unbeschwerte Figur der *Commedia dell'Arte*, über Antoine Watteaus melancholischem und untätigen »Gilles« zu den düsteren Pantomimen von Gaspard Debureau. Dieser Zusammenhang ist Hofmannsthal nicht entgangen, dafür sprechen die weiteren, stichwortartigen Notizen, die er anfertigt, denn sie beziehen sich auf einzelne Stationen der Entwicklungsgeschichte der schwarz-weißen Gestalt.¹⁹ Spätestens mit der Lektüre dieses Essays kennt Hofmannsthal die Entwicklungsgeschichte der widersprüchlichen Figur, die ihn dazu veranlasst, Pläne für ein Prosagedicht zu schmieden, das allerdings nicht zustande kommt.²⁰

Hingegen publiziert er im selben Jahr eine Rezension zu drei Pierrotgedichten, die in Otto Julius Bierbaums Anthologie »Moderner Musenalmanach«²¹ abgedruckt sind und auf die im Folgenden einge-

¹⁹ Darunter fallen u. a. Paul Marguerittes »Pierrot assassin de sa femme« und in diesem Zusammenhang die unglückliche Liebe Pierrots zu Columbine. Daneben notiert sich Hofmannsthal die Namen vom Schauspieler und Pantomimen Gaspard Debureau, seinem Nachfolger Paul Legrand, dem Künstler Adolphe Willette, dem Dichter Théophile Gautier und seinem Stück »Pierrot posthume« und die Pantomime-Stücken von Champfleury »Pierrot valet de la mort«, »Pierrot marquis« und »Pierrot pendu« (vgl. SW XXXVIII Aufzeichnungen [Text], S. 242f). Ebenso finden sich in diesen Aufzeichnungen der Name des Schauspielers Louis Rouffe aus Marseille und die Pantomime »Pierrot mitron«, mit dem Zusatz »drôlerie lugubre« (ebd., S. 243), also düstere Komik, die ebenfalls aus dem Essay stammt.

²⁰ Es existiert eine Liste, die 15 Titel für Prosagedichte enthält, darunter auch die Notiz »Pierrot assassin (lugubre drôlerie, Japan. Technik)« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 397). Die Bezeichnung »drôlerie lugubre« (vgl. Anm. 19) und der Titel der Pantomime Marguerittes verweisen auf den Essay Guigous. Zudem hatte sich Hofmannsthal weitere Titel französischer Abhandlungen notiert, die auf die Pantomime eingehen, wobei im Unklaren bleibt, ob er sich mit diesen Texten auseinandergesetzt hat (vgl. SW XXIX Erzählungen 2, S. 396f).

²¹ Die Besprechung Hofmannsthals erscheint im selben Jahr, etwa drei Monate nach der Publikation der Anthologie, und wird in der Wiener Deutschen Zeitung veröffentlicht (vgl. SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 609). Während Bierbaum seine Anthologie als »Musen-Almanach« bezeichnet, die zwei Substantive durch einen Bindestrich trennt, setzt Hofmannsthal die beiden Nomina zu einem Wort zusammen.

gangen wird. Die besprochenen Verse stammen aus Albert Girauds Gedichtzyklus »Pierrot Lunaire« und wurden von Otto Erich Hartleben, teilweise sehr frei, ins Deutsche übersetzt.²²

In seiner Rezension über den »Musen-Almanach« schreibt Hofmannsthal über Hartlebens Übersetzung Folgendes:

Die bizarr-phantastische Note gibt Otto Erich Hartleben mit ein paar Gedichten aus dem »Pierrot lunaire«.

Das ist das morbide und hübsche Buch eines französischen Symbolisten, von dem Berliner mit sehr viel Geschmack, man darf kaum sagen übersetzt. Es liest sich nicht wie Zweite-Hand-Stil.

Der mondsüchtige Pierrot. Ganz einfach die alte Pantomimenfigur mit dem weißkreibigen Gesicht und den weiten Ärmeln, der Vertraute und der Rivale des Harlekin, der den alten Cassander betrügt und der kleinen Colombine halb komische Ständchen bringt. Also wieder ein altes, gegebenes, längst stilisiertes Geschöpf vergangener Kunst, ein Wesen, wie der Faun oder der Engel oder der Tod. Und wieder angefüllt mit den modernsten Gefühlen und Leiden und Seltsamkeiten. Dieser Pierrot hat die Mondsucht eines hysterischen Künstlers von heute, er hat seine vibrierende [sic!] Empfänglichkeit für Chopinsche Musik und Martergedanken, für Geigenspiel, für grelles Roth und »heiliges« sanftes Weiß. Er sitzt im Café und phantasirt über die grünlichgelben gefährlichen Wolken des Absinth. Er leidet an der Kunst und nennt die Verse, »heilige Kreuze, dran die Dichter stumm verbluten«. Aber das weiße, schlafe Costüm und die weißgeschminkten Wangen geben allen seinen traurigen Phantasien etwas Unheimlich-Komisches, das unsäglich weh tut.²³

Die Vielzahl der Bilder, die der Autor im Text über die Figur aufruft, die Verse, auf die Hofmannsthal sich bezieht, lassen sich unmöglich auf die drei abgedruckten Gedichte im Almanach zurückführen. Vielmehr stellt sich heraus, dass die unterschiedlichen Gestalten und Situationen, die Hofmannsthal benennt, aus anderen Gedichten des Zyklus stammen, weshalb er zweifelsfrei zusätzlich weitere Gedichte gelesen haben

²² Vgl. ebd., S. 607–609. Anliegen Bierbaums ist es, mit dem Musen-Almanach »eine größere Anzahl charakteristisch moderner Künstler des deutschen Wortes und Bildes« vorzustellen »und so die Probe darauf zu machen, ob man wirklich diese ganze »Moderne« mit ein paar Schlagworten voll erschöpfen kann« (Otto Julius Bierbaum, Vorwort. In: Musen-Almanach 1, 1892, S. IV). Zwar sind alle darin veröffentlichten Texte auf Deutsch, allerdings stammen sie nicht alle aus der Feder deutschsprachiger Dichter: Texte von Charles Baudelaire, Charles Algernon Swinburne oder eben auch Girauds Gedichte werden in deutscher Übersetzung veröffentlicht (vgl. XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 608).

²³ Ebd., S. 90 f.

muss, die in seinen kurzen Text eingeflossen sind.²⁴ In Hofmannsthals Beschreibungen verdichten sich die Eindrücke der Gedichte Hartlebens bzw. Girauds. Das Aufgreifen einzelner Bilder und Motive und die Zitate, auf die Hofmannsthal referiert, zeugen von einer intensiven Lektüre der Gedichtsammlung.

Dabei skizziert der Dichter die Wandelbarkeit der Figur, die durch die Vielfalt der Stimmungsbilder zum Ausdruck kommt: Es wird auf die alte Pantomimenfigur referiert, die mit Figuren der *Commedia dell'Arte* auftritt, als auch auf den hysterischen Künstler, den Pierrot als Gestalt der Moderne verkörpert. Dadurch entsteht der Eindruck einer ambivalenten Figur: Pierrots Ständchen sind nicht komisch, sondern halbkomisch, in ihnen werden sowohl die alte Tradition, als auch die Insignien der Moderne deutlich. Pierrot ist für das Grelle als auch Sanfte empfänglich, er verbarrikadiert sich im Café und schildert in seinen Gedichten die fantastischsten Welten, er ist unheimlich und komisch zugleich.

Eine der Rollen, die Pierrot insbesondere übernimmt, ist die des Künstlers: Als Vertreter des Ästhetizismus leidet er an der Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, die als Gegensätzliches wahrgenommen wird und unvereinbar erscheint. Pierrot ist ein Kind seiner Zeit, dessen Auftreten erst durch das Spannungsfeld des »Sowohl als auch« möglich wird. Die Melancholie, die anhand der »Martergedanken«, »Leiden und Seltsamkeiten« anklingt, ist Resultat einer Selbstbezüglichkeit, die ihn als Künstler des »fin

²⁴ Beispielsweise taucht in den im »Musen-Almanach« abgedruckten Gedichten die Figur des Cassanders nicht auf, allerdings in den Gedichten »Harlequinade« (Albert Giraud/Otto Erich Hartleben, Pierrot Lunaire. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Eckhard Füllus. Bielefeld 2005, S. 8), »Das Alphabet« (ebd., S. 39), »Morgen« (ebd., S. 41), »Moquerie« (ebd., S. 43) und »Gemeinheit« (ebd., S. 45). »Das heilige Weiß« ist der Titel eines der Gedichte (vgl. ebd., S. 40). Die Farbe wird oft in Kontrast zur schwarzen Nacht, zum Blut oder beispielsweise auch zum roten Sonnenuntergang genannt, z. B. in »Raub« (ebd., S. 14), »Sonnen-Ende« (ebd., S. 20), »Köpfe! Köpfe!« (ebd., S. 23), »Rot und Weiß« (ebd., S. 25) und »Rote Messe« (ebd., S. 29). Alle drei Farben symbolisieren das Kostüm bzw. die Schminke des Pierrot. Die »heilige Kreuze[n]«, dran die Dichter stumm verbluten« ist ein verkürztes Zitat aus »Die Kreuze«. Hier heißt es »Heilige Kreuze sind die Verse, / Dran die Dichter stumm verbluten« (ebd., S. 30). Ein Hinweis auf das Exemplar des Gedichtbandes Hartlebens findet sich in der teils erhalten gebliebenen Bibliothek Hofmannsthals nicht. Zwar dokumentiert sie, dass Hofmannsthal drei Bände des Gesamtwerkes Hartlebens besaß, diese wurden allerdings erst später, im Jahr 1909, publiziert (vgl. SW XL Bibliothek, S. 280). Allerdings besteht kein Zweifel daran, dass der Dichter in Besitz der Übersetzung Hartlebens war. So schreibt Hofmannsthal an Stefan George: »Mir ist ohne Namen die Übersetzung des Pierrot lunaire zugekommen; danke ich das einer Ihrigen Beziehung? zu Herrn Hartleben? oder zum phantastischen Verlag?« (BW George (1953), Brief vom 11. Januar 1893 S. 56)

de siècle« auszeichnet.²⁵ Beschrieben wird die Übersensibilität eines Dilettanten, der mit seiner »vibrirende[n] Empfänglichkeit« seine Umwelt ohne Filter erfasst, der mit »Martergedanken« an seinem Grübeln leidet und, ganz wie die Wiener Autoren um die Jahrhundertwende, im Caféhaus sitzt, um sich seiner Welt der Vorstellungen hinzugeben.²⁶

Deutlich wird nicht nur die Selbstbezüglichkeit eines Dandys, sondern auch eine Künstlichkeit, die sich in der Selbstinszenierung spiegelt und die das Produkt einer übersteigerten Fantasie ist. Wie Hofmannsthal Kaufmannssohn oder die Figur des Tors ist Pierrot keine Figur, die inmitten des Lebens steht, sondern im Café an einem Tisch sitzt und im Absinthrausch seine Dichtung (falls überhaupt) fantasiert. Dabei ist nicht klar, ob er als Künstler produktiv ist, denn er sitzt dort und gibt sich seinen Eingebungen hin, ohne dass vom Schreiben die Rede ist. Zumindest in dieser Momentaufnahme ist der Pierrot eine unbewegliche, untätige Gestalt. So wird eine Künstlerfigur porträtiert, deren Leben vom Leid durchsetzt ist und es wird ein Dichter vorgestellt, der dieses Unglücklichsein gleichzeitig in Szene setzt. Sein Leid entspringt nicht dem Leben, sondern seiner Kunst, selbst dieses Empfinden ist also artifiziell. Es gipfelt in dem Bild der Kreuze, den Versen des Dichters, an denen dieser verblutet. Nicht die Erfahrungen des Lebens dringen auf ihn ein und werden in Form eines Gedichts zum Ausdruck gebracht, sondern es ist das Schaffen, das Kunstwerk, das Anlass für das Leiden ist.²⁷

Hofmannsthal versteht Pierrot als ein von der Kunst und Zeit geformtes Wesen, als »stilisiertes Geschöpf«²⁸ und vergleicht ihn mit Figuren wie den Faun, Engel und personifizierten Tod, denen in der europäischen Kulturgeschichte aufgrund ihrer Genese und symbolischen Ausdrucks-

²⁵ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 91.

²⁶ Ebd.

²⁷ Im selben Jahr erscheint Hofmannsthal's Aufsatz »Eduard Bauernfelds dramatischer Nachlass«. Hier wird die Stadt Wien mit der Figur der Pierrette verglichen, die allerdings ihre Naivität verloren hat und ebenfalls an eine weibliche Dandyfigur erinnert: »Ihre Züge haben den Schmelz der Kindheit verloren, und unter krausem, aschblondem Haar hat sie nicht länger diese von nichts wissende Stirn, diese allzujungen Augen, dieses Stumpfnäschen einer Pierette: ein Zug wie von Leiden hat ihre Schönheit gereift, vergeistigt; ihre Nasenflügel sind feiner und beben leise, und in ihren Augen ist manchmal eine sphinxhafte Hoheit« (SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 111). Die Schlagworte »Leiden«, »vergeistigt« und das feine Beben erinnern an die Beschreibungen der Dilettanten um 1900. Tatsächlich geht es in der Rezension um das Fehlen »neue[r] große[r] Dichter« (ebd.), die Wien buchstäblich alt aussehen lassen.

²⁸ Ebd., S. 90 f.

kraft eine wichtige Rolle zukommt. Dieser Vergleich Hofmannsthals ist sicherlich auf seine Beobachtung zurückzuführen, dass Pierrot im Laufe der Zeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln in den Künsten und Dichtungen betrachtet, dargestellt und bewertet wurde und aufgrund dieser Darstellungsvielfalt ein beliebtes Motiv für den Künstler ist. Wie das Bild des Engels oder auch des Todes kann Pierrot vielerlei Assoziationen bei seinen Betrachtern erwecken und als eine zeitlose Gestalt gelten. Die Gestalt ist durch das Gewordene geformt, die in der zeitgenössischen Dichtung gleichzeitig eine aktuelle Interpretation fordert. In Pierrot erblickt Hofmannsthal eine Figur der Moderne, weil man in ihr Vergangenes mit Gegenwärtigem verknüpfen kann. Genau dieser Rückbezug auf das Alte ist für Hofmannsthals Ästhetik zentral, denn um seiner Ansicht nach etwas Neues zu schaffen, wie er später in einem Brief an Richard Strauss über »Ariadne auf Naxos« schreibt, braucht es den gleichzeitigen Blick auf das Vergangene: »[...] ich glaube, das kann etwas sehr Reizendes werden, ein neues Genre, das scheinbar auf ein älteres wieder zurückgreift, wie ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht.«²⁹ Auch hier wird also das Zugleich des Gegensätzlichen, des Gegenwärtigen und Künftigen, deutlich und somit ein weiterer Zug der Figur sichtbar, der Pierrot zu einer Gestalt mit vielen Gesichtern macht.

Die ersten Pantomimenentwürfe, die Hofmannsthal schreibt, »Das zauberhafte Telefon« (um 1893) und »Liebeszeichen« (1893), sind deutlich unter dem Eindruck der oben genannten Pierrot-Dichtungen und Texte entstanden, die der Dichter im selben Jahr las. Bei beiden Texten handelt es sich um so genannte »erzählte Pantomime«:³⁰ Die Bezeichnung gründet auf der Idee, dass ein Text vorgelesen und durch die gestische Darbietung unterstützt wird. Zwar sind die Figuren stumm, dennoch kommt den Gesten nicht – wie in einer klassischen Pantomime – eine zentrale Bedeutung zu. Sie sind eine »Realisierung der Geschichte in Bildern«, die »an eine Diashow« erinnert.³¹

²⁹ BW Strauss (1964), Brief vom 20. März 1911, S. 113.

³⁰ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134. Vgl. dazu außerdem ebd., S. 670 und S. 675.

³¹ Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 382. Die historisch-kritische Ausgabe vermutet, dass die Pantomime über »Das zauberhafte Telefon« um 1893 entstand und verweist auf die Ähnlichkeit zum Vaudeville-Theater (1690–1762), das die Pantomime mit musikalischen Einlagen und Sprechdarbietungen verband (vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 670 und S. 675). Da die Pantomime »Liebeszeichen« im Untertitel die Bezeichnung »erzählte Pantomime« ent-

In »Das zauberhafte Telephon« greift Hofmannsthal das Motiv der heimlichen Liebe auf, allerdings mit einer wesentlichen Änderung der typischen Harlekinade, die – so wird sich zeigen – die widersprüchliche Rollenzuschreibung der Figur Pierrot in der vorliegenden Pantomime verstärkt: Es handelt sich nicht um die übliche Dreierkonstellation, in der Pierrot den untätigen, zurückgezogenen Verliebten verkörpert und Harlekin als offensichtlicher Schürzenjäger Columbine den Hof macht. Stattdessen übernimmt Pierrot die aktive Rolle des Verehrers: Die Konzentration auf das Liebespaar wird zudem durch die Namensänderung unterstrichen, denn bei der jungen Frau handelt es sich um eine Pierrette, die aufgrund der Namensgebung Pierrot buchstäblich zu gehören scheint. Die Handlung, die sich in dem weit gediehenen Fragment abzeichnet, gestaltet sich in den sechs Bildern übersichtlich: Zu Beginn der Pantomime hält Pierrette verträumt ein Bouquet von ihrem Verehrer in der Hand und durch das offene Fenster dringen verlockende Geigenklänge herein, die an das typische Bild des musizierenden Künstlers erinnern, wie es auch in Girauds Gedichten dargestellt wird. Die Tante, die ins Zimmer getreten ist, wirft den Blumenstrauß in die Ecke und schließt das Fenster, was zur Folge hat, dass die junge Frau unglücklich in ihrem Zimmer zurückbleibt. Doch dann hat sie einen Einfall: Pierrette greift zum Telefonhörer, um ihren Liebsten anzurufen.

Siehe da – Telephon –
Zarter Liebe wird nun Lohn –
Sie eilt hin zum Apparat –
Weiß nun Rat.
Sieht im Buch Adreß u. Nummer,
Und vorbei ist's mit dem Kummer –
Frisch und froh –
Kling, kling – Halloh [sic!]!³²

Der bis zu diesem Zeitpunkt unglückliche Pierrot – er hat von seinem Dienstmann von der missglückten Übergabe des Blumenstraußes erfah-

hält, ist davon auszugehen, dass sie im selben Jahr entstanden ist, wie die beiden weiteren »erzählten Pantomimen«. Dennoch gibt es keinen direkten Hinweis auf den Entstehungszeitraum, wobei die Notizen nach 1890 entstanden sein müssen, da dies das Entstehungsjahr des Gedichts »Für mich...« (vgl. SW I Gedichte 1, S. 10) ist, auf das im Entwurf verwiesen wird (vgl. SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134) und das von Hofmannsthal 1890 niedergeschrieben wurde (vgl. SW I Gedichte 1, S. 120).

³² SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 131.

ren – nimmt erfreut den Hörer ab und die beiden Liebenden sind nun zumindest über das Telefon miteinander vereint. Allerdings handelt es sich um einen besonderen Apparat: »Auf geheimnisvollen Wegen / Strecken sehnsuchtsvoll entgegen / Der Geliebten sich zwei Hände«.³³ Die »Liebeszeichen«³⁴ sind demnach die Hände der beiden, die mit Hilfe des Telefons zueinander finden. Allerdings bedrängen die Liebeswallungen des Pierrot die sittsame jungen Frau derart, dass diese das »Gespräch« beendet und ein trauriger und wieder einsamer Pierrot zurück bleibt.

Im Vergleich zur traditionellen Harlekinade macht sich die Vergabe der Rolle des aktiven Harlekin und des passiven Pierrot an ein und dieselbe Figur in der Charakterisierung des auftretenden Protagonisten deutlich bemerkbar: Pierrot tritt mit zwei Gesichtern auf. Diese Janusköpfigkeit wird im Verlauf des Spiels deutlich: So präsentiert er sich im zweiten Bild zunächst als einsamer und trauriger junger Mann, der seine Pierrette schmerzlich vermisst:

Zimmer links – Pierrot –
 Einsamkeit – Nimmer froh – –
 Dienstmann kommt mit Blumen wieder,
 Pierrot fährt's durch die Glieder ...
 Fragt ganz blaß:
 Was ist das?³⁵

Doch im vierten und fünften Bild wandelt sich das Bild zu einem ungestümen Lüstling:

Zimmer links – Pierrot –
 Brennt in Gluten lichterloh –
 Doch der Maid
 Sittsamkeit
 Hält ihn kurz – duldet kaum,
 Daß der Fingerspitzen Saum
 Küssen darf der arme Wicht –
 Aber er – begnügt sich nicht – –³⁶

Zum Vorschein kommen der frühe Pierrot aus der Zeit Molières, der lediglich Harlekin aus der Commedia dell'Arte ersetzte, und die traurige,

³³ Ebd., S. 132.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 131.

³⁶ Ebd., S. 132.

einsame Figur, die sich in den Gemälden Watteaus findet und deshalb in Guigous Aufsatz bzw. Hofmannsthals Besprechung von Hartlebens Übersetzungen als zwiespältige Gestalt hervorgehoben wird. Deutlich wird zudem ein Thema, das die Sprachkrise bei Hofmannsthal und einigen Dichtern der Wiener Moderne begleitet und mit dem aufkommenden Interesse an der menschlichen Psyche einhergeht: Die Wandelbarkeit des modernen Ich tritt hier zum Vorschein und korrespondiert mit der wahrgenommenen Umwelt, die sich durch ihre Schnelllebigkeit, Vieldeutigkeit und mitunter eben auch Widersprüchlichkeit auszeichnet, die einen festen Standpunkt im Sinne einer unveränderlichen Existenz unmöglich macht. So schreibt Hofmannsthal in dem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit«: »Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.«³⁷ Pierrot eignet sich als Figur dementsprechend die empfundene Wandelbarkeit des Ich an, um den möglichen Wirklichkeiten Ausdruck zu verleihen.

Wie sich zeigt, erzeugt die Dichtung eine merkwürdige Ambivalenz, die vom Verhalten der Figuren und der Gestaltung der Handlung ausgeht. Das traditionell stumme Setting Pantomime wird geschickt mit einem modernen Medium kombiniert, sodass ein Zugleich von Tradition – dem Gestischen und Schweigsamen der Figuren – und Moderne – das Telefon als Kommunikationsmedium – die Szenerie beherrscht. Das futuristisch anmutende Gerät funktioniert über Berührungen, d.h. es ist also nicht Wunder einer verbalen, sondern einer körperlichen Kommunikation. Dieses sonderbare Element erinnert an die »pantomime-féeries«,³⁸ die durch die Fantastik eine gewisse Komik erzielen. Dennoch erscheint die dargestellte, verkehrte Welt nur im ersten Moment grotesk, denn in der Welt der Pantomime, im Kommunikationsablauf der beiden schweigenden Figuren, ist nur dieser Kontakt sinnvoll bzw. das Gestische funktioniert besser als die Begriffssprache. »Liebesschwur / Deutend nur – / Und was sonst – unsagbar – / Das wird klar / Ausgedrückt«.³⁹ Auch wenn für den Zuschauer also eine gewisse Komik ins Spiel ge-

³⁷ SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 131 f.

³⁸ Vgl. Jörg Brincken, *Tours de Force. Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 2006, S. 158.

³⁹ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 132.

bracht wird, drückt das Gestische gleichzeitig eine gewisse Kritik an der Sprache aus: Worte sind für die Figuren zwecklos, einzig sinnvoll sind Gesten der Liebe. So sind aufgrund des sprachkritischen Moments durchaus ernsthaftere Lesarten des Textes möglich, die neben den komischen Elementen der Pantomime zur ambivalenten Stimmung beitragen.

Das an der Begriffssprache zweifelnde Moment und die gleichzeitig an der Sprache festhaltende Ausdrucksform der Dichtung wird zudem durch den Formtypus des Textes deutlich, schließlich handelt es sich um eine besondere Form der Pantomime, in der Text *und* Gesten Raum gewährt wird. Das auf dieser formalen Ebene zum Ausdruck kommende Widersprüchliche korrespondiert mit Hofmannsthals kunstästhetischen Überlegungen und seinen intermedialen Experimenten, in denen der Dichter die Vor- und Nachteile der verschiedenen Künste reflektiert bzw. diese zum Vorschein kommen, ohne dass es zu einer Auflösung im Sinne einer Favorisierung der einen oder anderen Kunstform kommt. Hofmannsthals kunstästhetische Überzeugungen finden in Pierrots Geschichte daher einen wichtigen Bezugspunkt.

Der anschließende Epilog kommentiert die Pantomime rückblickend, wodurch der Kommentator diese als Spiel zu erkennen gibt.

Es war – ein tönend Bilderbuch
Leibhaft geword'ner Lieder,
War etwas Wahrheit, etwas Trug
Und Schelmerei auch wieder.
Und Ernst und Scherz, im Zauberhauch
Sind sie vorbeigezogen – – –
Und Alles ist, wie Schall und Rauch,
Eh' ihr's gedacht, verflogen...
Just wie das Leben – angeschaut
Durch rosenfarb'ne Brillen! – –
Nur eine Bitte sei vertraut
Euch allen noch im Stillen:
Wem etwa Manches euch misfiel [sic !],
Nehmt's hin – vergnügt-ergeben,
Und denkt, es war ein Possenspiel
Halt – wie das ganze Leben!⁴⁰

⁴⁰ Ebd., S. 133.

Wirklichkeit und Traum, Scherz und Ernst, Wahrheit und Lüge – dies alles sind Eindrücke, die sich laut des Sprechers in der Pantomime zwar komplementär zueinander verhalten, aber ihre Berechtigung haben. Pierrot und Pierrette sind Gestalten einer künstlichen Welt bzw. der Welt der Kunst, die paradoxerweise dennoch für das Leben an sich stehen, für das Vitale, wie am Beispiel Pierrots deutlich wird. Die beiden Figuren sind Grenzgänger zwischen Wirklichkeit und Fiktion, die durch ihre Existenz jenen vermeintlichen Gegensatz in Frage stellen. Damit stehen die Figuren geradezu exemplarisch für die Problemkreise der Moderne. Der Spielbegriff wird weiter ausgedeutet, indem darauf verwiesen wird, dass das Leben an sich »ein Possenspiel«⁴¹ sei. Die Tradition des barocken *theatrum mundi*, das auf die Nichtigkeit der Welt verweist, ist ein Motiv, das Hofmannsthal häufig aufgreift, etwa in »Jedermann«, »Ariadne auf Naxos« oder »Der Schwierige«. Dieser Verweis und das oben erwähnte sprachkritische Moment sorgen also mit ihren ernsthafteren, zweifelnden Tönen in der komischen Pantomime für eine ambivalente Atmosphäre innerhalb des Textes.

Der Titel der zweiten Pantomime greift den Begriff »Liebeszeichen«, der bereits in dem Telefontext fällt,⁴² wieder auf: Wird in »Das zauberhafte Telefon« mit dem Begriff »Liebeszeichen« auf die Berührung durch das Gerät angespielt, so könnte hier unter dem Liebeszeichen der Besuch des Geliebten verstanden werden, der durch das Fenster steigt.⁴³ Auch hier handelt es sich um einen verliebten Pierrot, der seine Angebetete nur heimlich sehen darf, wenngleich die Handlung weit weniger ausführlich zu Papier gebracht wurde. Offen bleibt, ob die Liebe Pierrots wie in »Das zauberhafte Telefon« erwidert wird.

Neben diesen Parallelen zur ersten Pantomime, hat die Gestalt in »Liebeszeichen« kaum Ähnlichkeiten mit der Pierrotfigur in »Das zauberhafte Telefon«. Erneut zeigt sich die Wandelbarkeit des Pierrot, der eine neue Rolle einnimmt. Ganz im Geiste Girauds bzw. Hartlebens ist Pierrot nun ein Dandy, vermutlich ein Künstler. Er ist ein Intellektueller, der sich in seiner Wohnung aufhält, umgeben von schönen Raritäten, wodurch die Szenerie an »Der Tor und der Tod« und das »Märchen der 672. Nacht« erinnert. Pierrot umgibt sich mit einer »Raritätensammlung« und einem

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. ebd., S. 132.

⁴³ So heißt es in der vorletzten Zeile der Notizen »Klettert bei Fenster hinauf« (ebd., S. 134).

»Rococheichtstuhl als Toilettetisch«. ⁴⁴ »Farbig eingebunden[e]« ⁴⁵ Musikbücher lassen den Eindruck entstehen, dass Pierrot äußersten Wert auf die Inneneinrichtung seines Lebensraumes legt. Ein Tagebuch liegt aus, das ihm dazu dient seine »seltsamen Gedanken« ⁴⁶ niederzuschreiben und damit auf seinen nachdenklichen Charakter verweist. Hofmannsthal greift hier auf ein beliebtes Pierrotbild zurück, das ihn um die Jahrhundertwende als eine antidionysische Gestalt porträtiert: Langeweile, Antriebslosigkeit, Melancholie und Einsamkeit prägen das Bild der Figur. ⁴⁷

Ganz klar wird seine hypersensible Seite beschrieben, die alle Hofmannsthalschen Dilettanten ⁴⁸ gemein haben: Vor den Augen des Pierrot eröffnen sich Stimmungslandschaften: Er »[s]ieht Länder wie Stimmungen: Frühlingslandschaft, Eisenglutland« mit vibrierender Luft. ⁴⁹ Farben und Musik scheinen sich als synästhetische Eindrücke zu vermischen: »Geigentönefarben« ⁵⁰ ist als Stichwort ein weiterer Hinweis, der sich auf die Wahrnehmungsgabe des Pierrot bezieht. Sein großes Fantasievermögen, das auch in der Hartleben-Besprechung von Hofmannsthal hervorgehoben wird, legt die Vermutung nahe, dass Pierrot hier eine Dichterfigur darstellt, insbesondere, weil in den Notizen Hofmannsthals Gedicht »Für mich« ⁵¹ erwähnt wird: Möglicherweise hatte Hofmannsthal vor, dieses Selbstzitat von Pierrot aufschreiben zu lassen. Der Inhalt dieses Gedichts passt gut zu der beschriebenen Pierrotszenerie: Bereits der Titel »Für mich« verweist auf die Selbstbezogenheit des Ästheten. Die Verse beschreiben die subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit, die zur Not an die Träume des lyrischen Ich angepasst wird und mit den hypersensiblen Beobachtungen der Landschaften in der Pantomime korrespondiert:

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Julia Bertschik, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 156f. In den Gedichten des fast vergessenen belgischen Lyrikers Albert Girauds wird diese Verbindung zwischen Dandy und Pierrot ebenfalls hervorgehoben, wenn er in dem 1884 veröffentlichten Gedichtband »Pierrot lunaire: rondels bergamasques«, im dritten Gedicht Pierrot als »dandy bergamasque« beschreibt (vgl. Albert Giraud, *Pierrot lunaire. Rondels bergamasques*. Paris 1884).

⁴⁸ Zur Figur des Dilettanten bei Hofmannsthal vgl. Gregor Streim, *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg 1996, S. 89f.

⁴⁹ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

»Die Seele les' ich aus dem stummen Blick«⁵² und »[z]um Traume sag' ich: ›Bleib' bei mir, sei wahr!‹ / Und zur Wirklichkeit: Sei Traum, entweiche!«⁵³ Erneut zeigen sich die Themen von Sein und Schein, Wirklichkeit und Fiktionalität, die komplementär zueinander stehen.

Schließlich sorgen der »gross[e] blassgelb[e] Mond« und der »Kirschblüthenzweig« für eine frühlingshafte, nächtliche Szenerie.⁵⁴ Diese Bildmotive und der beliebte Begleiter des Pierrot, der Mond, verweisen auf die »Wiener Pantomime«, der dritten »erzählten Pantomime«. Aufgrund ihres Genres weist sie strukturelle Parallelen mit »Liebeszeichen« und »Das zauberhafte Telefon« auf und besitzt darüber hinaus inhaltliche Gemeinsamkeiten mit diesen Dichtungen. So ist in der »Wiener Pantomime« ebenfalls von einer »Frühlingsvollmondnacht« die Rede, genauso wie von der musikalischen Präsenz der Violine und Kirschzweigen.⁵⁵ Hier stehen sie, den Aufzeichnungen nach, für eine »Märchenstimmung«.⁵⁶ Diese Notiz korrespondiert mit der Handlung der »Wiener Pantomime«, denn in dem Text erwachen die Statuen des Brunnens zum Leben. Erneut gibt es also, wie in »Das zauberhafte Telephon«, ein fantastisches Element.

Allerdings tritt in diesem dritten Text nicht Pierrot, sondern die Figur des »lieben Augustin« auf, der vor allem durch das gleichnamige Volkslied bekannt ist.⁵⁷ Auf der Gedenkplakette an der Wand des »Griechenbeisl« in Wien ist er dudelsackspielend zu sehen, denn der Sage nach war Augustin ein Sackpfeifer, der betrunken in eine Pestgrube fiel und diesen Sturz mit viel Glück überlebte.⁵⁸ Für die Wiener ist die Gestalt ein

⁵² SW I Gedichte 1, S. 10, Zeile 7.

⁵³ Ebd., Zeile 9f.

⁵⁴ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134.

⁵⁵ Ebd., S. 137. In N 5 heißt es zudem: »Übergang zu Märchenstimmung: sie sehen plötzlich den Mond japanisch, Kirschenzweige leuchten« (ebd., S. 136).

⁵⁶ Ebd. Mondnacht und Kirschbaum tauchen als Motive ebenfalls im Gedicht »Wir sind aus solchem Zeug...« (1894) wieder auf. Der über den Baumwipfeln aufgehende Mond ist hier das Bild für Träume: »Wir sind aus solchem Zeug wie das Träumen / Und Träume schlagen so die Augen auf, / Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen, / Aus deren Krone den blassgoldnen Lauf / Der Vollmond anhebt durch die grosse Nacht. / ... Nicht anders tauchen unsre Träume auf.« (SW I Gedichte 1, S. 48)

⁵⁷ Zur Geschichte des Volksliedes vgl. Getraud Schaller-Pressler, O, du lieber Augustin... oder: Ende einer Legende? In: Wien. Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied, Bd. 1. Hg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer. Berlin u. a. 2005, S. 3–10.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 6. Das Volkslied und die Sackpfeifer-Legende haben unterschiedliche Ursprünge: Die beiden Figuren wurden erst durch den Sagensammler Moritz Bermann um 1865 zu einer Gestalt vereint.

»Urbild des optimistischen und lebensbejahenden Wiener«, ⁵⁹ der auch in schwierigen Zeiten zu leben weiß. Um die Jahrhundertwende ist er in Österreich allgegenwärtig, beispielsweise in einer Operette, als Couplet, Plastik, Motiv in der Kammermusik, beliebte Figur im Kabarett und schließt sich so dem grotesken Figurenkreis von Pierrot, Harlekin, Petruschka, Hanswurst, Puppen und Marionetten an. ⁶⁰

Interessiert hat Hofmannsthal an dieser Figur vermutlich das tragisch-komische Element: Augustin ist ein schalkhafter Spielmann, der trotz der Pest und der wirtschaftlichen Umstände singt. Wie Pierrot ist er Possenreißer, Künstlerfigur und Melancholiker zugleich, das heißt, sein ambivalenter Lebenszug und sein von Legenden umrankter Ursprung in der Wiener Stadtgeschichte, verknüpfen ihn mit der vielschichtigen Pierrotfigur um 1900. Beide werden, man denke an die berühmte Melodie von »Au clair de la lune«, als Figuren in bekannten Volksliedern besungen. Vor dem Hintergrund der weiteren »erzählten Pantomimen« und aufgrund der aufgezeigten Gemeinsamkeiten der Texte, entsteht der Eindruck, dass Hofmannsthal mit der Figur des »lieben Augustin« eine österreichische Version der weißen Gestalt vorschwebte.

Eine nähere Untersuchung der Figuren bestätigt die Gemeinsamkeiten zwischen den Pierrots der vorherigen Texte und dem Protagonisten in der »Wiener Pantomime«. Das clownesk-melancholische Auftreten aus »Das zauberhafte Telephon«, wird hier von dem »liebe[n] Augustin« ⁶¹ übernommen, ebenso das Auftreten als Künstler aus »Liebeszeichen«. So betrachtet, verschmelzen die beiden unterschiedlichen Pierrotgestalten aus den ersten beiden Dichtungen in dieser Pantomime zu einer Gestalt, zum »lieben Augustin«. Er tritt mit einer Geige im Schlepptau auf den in Mondlicht getauchten Wiener Mehlmarkt mit dem Providentiabrunnen ⁶² und begrüßt die Brunnenfiguren, indem er »dem Neptun collegial« ein »Servus« zuwinkt. ⁶³ Dadurch wird Augustin erstmal ins Lächerliche gezogen, versucht er doch mit den Statuen zu kommunizieren. Verärgert über das Schweigen der Figuren verspottet er ihre »malerischen starren

⁵⁹ Ebd., S. 7.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 8. 1901 hat Felix Salten das Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin eröffnet, das allerdings nicht lange überdauerte.

⁶¹ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 134 und S. 137.

⁶² Vgl. ebd., S. 677.

⁶³ Ebd., S. 137.

Positionen«.⁶⁴ Der erste Eindruck vom fröhlichen, unbedarften Wesen ändert sich schlagartig, es spricht nun eine nachdenkliche Figur, die am *ennui* des Lebens leidet und in den regungslosen Figuren das trostlose Dasein des Lebens erblickt: »Unbegreiflich langweiliges Dasein! Dass ihr das aushalts! Könnts denn nicht amal Tanzen?«⁶⁵ In seinem Unmut beginnt der Mann selbst zu tanzen, fordert die Figuren erneut auf und beginnt seine Geige zu spielen.

Wie sich zeigt, ist Augustin eine Künstlerfigur, die ganz im Sinne des Ästhetizismus versucht, ihr tristes Dasein zu verschönern: So wie der Pierrot in »Liebeszeichen« seine Umwelt als Dichter zu betrachten versucht, in ihr Stimmungen und Farbtöne erfasst, so ist es Augustins Ziel, mit seinen musischen Talenten und mit dem Tanz sein Leben zu bereichern. Die eigenwillige Art, seine Umwelt durch die Musik verändern zu wollen, scheitert allerdings.

Er nimmt die Geige zur Hand und will ihnen vorspielen. Er fährt mit dem Bogen über die Saiten, die Geige giebt [sic !] keinen Ton. Lautlose Stille. Der liebe Augustin, masslos erstaunt, fidelt immer heftiger drauf los. Vergebens. Endlich ist seine Geduld zu Ende, er wirft die Geige zu Boden. Er geht kopfschüttelnd auf und nieder. Endlich lehnt er sich auf den Brunnenrand und starrt gedankenlos ins Wasser.⁶⁶

Augustin gibt sich geschlagen: Führt sein heftiges Fiedeln auf der Violine zu einer unfreiwilligen Komik, verweist seine resignierte Haltung, er »starrt gedankenlos ins Wasser«,⁶⁷ auf eine Pose, die als tradiertes Bild der Melancholie im Diskurs um die Schwermut bekannt ist. Die Welt, die ihm als langweilig und leer erscheint und die er mit seiner Musik bezaubern wollte, nimmt den armen Augustin in Beschlag und so gleicht er augenblicklich den regungslosen Figuren am Brunnenrand. Die Starre und Lebloigkeit sind typische körperliche Merkmale, die die Melancholie als inneren Prozess für die Außenwelt sichtbar machen.⁶⁸

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 137 f.

⁶⁷ Ebd., S. 138.

⁶⁸ So heißt es beispielsweise bei Robert Burton in seinem Jahrhundertwerk »Anatomy of Melancholy«, dass man den Schwermütigen unter anderem am starren Blick und seiner Unfähigkeit zu handeln, erkennt. Vgl. Robert Burton, The Anatomy of Melancholy. What it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostices & several cures of it. In three Partitions with their several Sections, members, and subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, opened and cut up. London 1863, S. 257. Walter Benjamin erblickt in der regungslosen

Zum Vorschein kommt nun das Bild eines ohnmächtigen Künstlers, denn als Augustin schließlich einen Fliederstrauß, der am Brunnenrand liegt, achtlos wegstößt, fällt dieser auf die Geige und entlockt ihr endlich Töne. Wie aus dem Nichts ist Augustin wieder voller Leben, allerdings in einem nun fast ekstatischen Zustand: »Der Duft überwältigt und berauscht ihn.«⁶⁹ Schließlich beginnt auch der Bogen zu glühen, der Zauber hat auf diesen übergegriffen und der Musiker kann nun endlich eine Melodie spielen. Es ist »eine alte Wiener Weise, lockend und innig, schwermüthig und graciös leichtfertig«.⁷⁰ Aufgegriffen wird das Motiv des leidenden Künstlers, der wie aus ›Zauberhand‹ plötzlich produktiv wird und aus dem Innersten sein Dasein auszudrücken vermag: Die Kunst hat eine magische Wirkung, die allerdings nicht rational erklärbar ist und den Künstler völlig im Dunkeln darüber lässt, wann sich diese zauberhafte Wirkung der Kunst entfaltet.⁷¹ Die Magie der Musik lässt nun die Brunnenfiguren zum Leben erwachen und diese lauschen »sehnstüchtig«⁷² dem Geigenspiel.

Dabei ist es nicht die Begriffssprache der Dichtung, die sie bewegt, sondern die Macht der Töne, die in ihnen eine Empfindung weckt, die kaum in Worte zu fassen ist: Sehnsucht, also das Erahnen nach einem ›Mehr‹. Augustins Erwartung eines ›Mehr‹ jenseits der Grenzen des langweiligen Daseins, scheinen in diesem Moment des Kunsterlebnisses erfüllt und reißen nicht nur ihn, sondern auch die beweglosen Figuren aus ihrer Starre. Durch die Musik erleben sowohl Künstler als auch Zuhörer einen erfüllten Moment, der einen transzendenten Charakter hat.

Die Künstlerfigur mit ihrem ästhetizistischen Anspruch an die Welt, die im Mondlicht Geige spielt, erinnert an die Pierrotfigur aus Girauds Gedichtzyklus bzw. dessen Übersetzung von Hartleben. In seiner Übertragung des Gedichtes »Valse de Chopin«, erzeugt der gespiel-

Haltung der Gestalt schließlich die Versinnbildlichung des »kontemplative[n] Starrkrampf[es]« (Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 319).

⁶⁹ SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 138.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Der Kontrollverlust des Künstlers ist eine Beobachtung, die Hofmannsthal zum Thema in seinem Werk macht. Kunst kann sinnstiftend wirken, allerdings entzieht sich diese ›Bezauberung‹ der Kontrolle des Künstlers, wie sich beispielsweise in »Das Gespräch über Gedichte« (vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86) und »Unterhaltungen über ein neues Buch« zeigt (vgl. ebd., S. 135–45).

⁷² SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, S. 138.

te Walzer einen »melancholisch düstre[n]« und gleichzeitig »süß und schmachtend[en]« Klang, der bei seinem Zuhörer eine widersprüchliche Stimmung erzeugt.⁷³ Auch die beschriebene Melodie in der Pantomime wird als ambivalent beschrieben und entspricht so dem Charakter des »lieben Augustins«: »Graciös leichtfertig« und gleichzeitig »innig, schwer-müthig« klingt die Geigenmusik.⁷⁴

In der vorliegenden Untersuchung wurde deutlich, dass Hofmannsthal den Diskurs um die Figur des Pierrot kannte und diese als ambivalente Gestalt in seinen Dichtungen wirksam wird. Erklären lässt sich dieses zum Ausdruck gebrachte Interesse an der Figur durch Hofmannsthals Ästhetik: Für den Dichter entsteht Neues stets im Rückbezug auf das Gewesene, das heißt, er betrachtet Dichtungen und ihre zeittypischen Lebenswelten als Versatzstücke, die er mit modernen Selbstverständnissen und Erkenntnissen kontextualisiert. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wird im Auftreten der vorgestellten Figuren sichtbar, denn in ihrem Wesen und Handeln greifen sie sowohl tradierte Motive des Pierrot als auch Züge des modernen Ich auf. Damit sind sie ein weiteres Indiz für das Interesse des Autors am Widersprüchlichen, das seiner Meinung nach das Leben durchzieht. Im Falle der hier vorgestellten Figuren drückt sich die Ambivalenz mal in der Gestalt selber, mal in ihrer Umwelt aus, wobei dieser Widerspruch nie aufgelöst wird, sondern eine Koexistenz beider Seiten einfordert. Die Beschaffenheit des Menschen und der Welt wird so in einer weiteren Spielart von Hofmannsthal versinnbildlicht: »Wir sind nichts als Widerspruch, aber in ihm vielleicht offenbart sich unser Wesen und ein Hohes, das mit uns schaltet.«⁷⁵

⁷³ Giraud/Hartleben, *Pierrot lunaire* (wie Anm. 24), S. 26.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ GW RA II, S. 200.

