

Wahrnehmung und Gebärde in Hugo von Hofmannsthals Pantomimeszenarium *Das fremde Mädchen*¹

Liu Yongqiang
(Hangzhou)

Kurzzusammenfassung: Im vorliegenden Beitrag wird das Pantomimeszenarium *Das fremde Mädchen* (1911), das Hugo von Hofmannsthal für die in Wien geborene Tänzerin Grete Wiesenthal konzipierte und schrieb, untersucht. Ausgehend von der um 1900 unter Schriftstellern weit verbreiteten Sprachskepsis und der ästhetischen Suche nach neuartigen Ausdrucksformen stellt der Aufsatz Hofmannsthals Konzeption von der reinen Gebärde und deren Form und Funktion in dem Szenarium zur Pantomime *Das fremde Mädchen* dar. In den Blick genommen wird in der Analyse ebenso der projizierende Wahrnehmungsmodus des Protagonisten, der auf eine deutliche Affinität zum Film verweist.

I

Die ephemere Kunstform des Tanzes erscheint um 1900 zahlreichen Autoren als verheißungsvolles Medium. Der unvermittelte Ausdruck der rhythmisch-musikalischen Bewegungsart in der körpersprachlichen Darstellung des Tanzes scheint im Diskurs der poetischen Sprachskepsis der Jahrhundertwende, den der österreichische Dichter Hugo von Hofmannsthal beobachtet und mitgestaltet und als dessen Wortführer er sogar hervortritt, so etwas wie Authentizität und Ganzheit zu versprechen. Insbesondere der sich in dieser Zeit verbreitende freie Tanz, der die expressive Kraft und die Emanzipation des Körpers in den Vordergrund stellt und damit sowohl mit der bislang gültigen Tradition von westlichem Gesellschaftstanz und Ballett als auch mit deren Institutionen bricht,² gilt in jener Umbruchstimmung als

¹ The Project was sponsored by the Scientific Research Foundation for the Returned Overseas Chinese Scholars, State Education Ministry.

² Gabriele Brandstetter skizziert in ihrer Monographie *Tanz-Lektüren* eine tanzreformerische Bewegung um 1900, in der der freie Tanz sich vom vorherrschenden Modell des Bühnentanzes im Ballett ablöst. Sie bezieht sich auf Peter Bürgers Definition der Avantgarde und weist darauf hin, daß der freie Tanz um 1900 durchaus die Merkmale der Avantgarde trage. Die frühe Entwicklungsphase des freien Tanzes sei gekennzeichnet, wie Brandstetter zusammenfasst, durch „den radikalen Bruch mit der Tradition“, „die Ablehnung der etablierten Institutionen des Theaters“, „die Negation der ästhetischen Prämissen und des Darstellungscodes des vorherrschenden Bühnentanzes“, „die Selbstreflexion des Tanzes, sowohl im Tanz selbst [...] als auch in Texten und Programmschrif-

neuer Hoffnungsträger für eine neuartige ästhetische Ausdrucksform und wird zu einem prominenten literarischen Sujet.³ Wenn der junge Hofmannsthal im Jahr 1895 in seiner Rezension zu einer Monographie Eugen Guglias über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer einen allgemeinen Überdruß gegenüber den Worten konstatiert, den Tanz als ersehnten Gegenpol zur Begrifflichkeit der Sprache darstellt und von einem allgemeinen Interesse an den schweigend ausgeübten Künsten spricht, verweist er damit nicht nur auf das schöpferische Potential und die heilende Wirkung der Künste des bewegten Körpers, sondern deutet auch seine poetologische Hinwendung zum Tänzerischen und Körperlichen in seiner späteren Schaffensphase an. So heißt es in der Rezension:

Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. [...] So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler.⁴

Während Hofmannsthal die Begrifflichkeit der Sprache als ‚erstickend‘ hervorhebt, sieht er in den genannten stummen Künsten „ein[en] von der Schriftkultur unbezeichnete[n] Raum, in dem sich das Zeichenspiel des Körpers in Bewegung – als Tanz – zu entfalten vermag: Hier bietet sich der Ausweg, der Um-Weg der Zeichenkrise der Literatur in ein Medium, das ein anderes Modell des Schöpferischen zu gewähren scheint“⁵. Neben der Betonung der Körperlichkeit schafft vor allem die Sinnlichkeit des Tanzes jene zentrale Gegenposition zur abstrakten Schriftkultur.⁶ Sechs Jahre nach der Rezension der Mitterwurzer-Monographie erscheint Hofmannsthals erste vollendete Tanzdichtung *Der Triumph der Zeit* in der Zeitschrift *Insel*, was als Beginn seiner poetologischen Beschäftigung mit dem Tanz als Kunstform und seiner ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Schöpfungspotential des Körpers gesehen wird.⁷

ten“ und nicht zuletzt „die Aktivierung des Zuschauers“, die sowohl durch Skandale wie etwa „das neue Körperbild (Nacktheit) und neue Bewegungsmuster (Primitivismus)“ als auch durch „die Verbindung von Kunst und Leben“ geschehe. Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1995, S. 37f.

³ Vgl. Rolf-Peter Janz: *Zur Faszination des Tanzes in der Literatur um 1900*. Hofmannsthals *Elektra* und sein Bild der Ruth St. Denis, in: Kerstin Gemig (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin 2001, S. 259-271.

⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Eine Monographie*, in: Ders., *Gesammelte Werke in Zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 479-483, hier S. 479.

⁵ Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, a.a.O., S. 56.

⁶ Vgl. Yongqiang Liu: *Schriftkritik und Bewegungslust. Sprache und Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg 2013.

⁷ Hofmannsthal hat zwar vor der Tanzdichtung *Der Triumph der Zeit* bereits einige Anläufe in diesem Genre gemacht, wie z.B. mit der Pantomime *Das zauberhafte Telefon*, die

Hofmannsthals Annäherung an die stumme Kunst des Tanzes wird maßgeblich durch seine persönlichen Begegnungen mit Tänzerinnen und Tänzern geprägt. Insbesondere mit der in Wien gebürtigen Tänzerin Grete Wiesenthal entwickelt sich eine intensive Freundschaft und enge Zusammenarbeit. Hofmannsthal entwirft für die Tänzerin mehrere Tanzstücke, die er zumeist in direkter Kooperation mit ihr entwickelt.⁸ Die hier zu behandelnde Pantomime *Das fremde Mädchen*⁹ ist wie die Pantomime *Amor und Psyche* ebenfalls in enger Zusammenarbeit von Autor und Tänzerin entstanden.¹⁰ Beide Stücke wurden am 15. September 1911 im Theater in der Kö-

aber eher als Gelegenheitsarbeiten zu verstehen sind und nicht über einige Zeilen hinausgehen.

⁸ Hofmannsthal sah Wiesenthal und ihre Schwestern im November 1907 im Atelier des Malers Rudolf Huber zum ersten Mal tanzen und suchte danach einen Kontakt mit ihr aufzubauen. Hofmannsthal hat zahlreiche Tanzstücke für Wiesenthal geschrieben, darunter: die beiden Pantomimeszenarien *Amor und Psyche* (1911) und *Das fremde Mädchen* (1911), und die darauf folgende Verfilmung *Das fremde Mädchen* (1913); eine chinesische Pantomime *Die Biene* (1914/17), die – als Geschenk des Dichters – unter dem Namen der Tänzerin veröffentlicht und aufgeführt wurde; zwei unvollendete Tanzdichtungen *Der dunkle Bruder* (1912) und *Taugenichts* (1912) – letztere wird nach dem Tod des Dichters von der Tänzerin vollendet und auf die Bühne gebracht worden –, und nicht zuletzt die tänzerische Szene für den Küchenjungen im *Bürger als Edelmann*. Dabei ist zu beachten, daß Wiesenthal in diesen Stücken „nicht in fertige Rollen“ schlüpft, „sondern der Dichter entwirft für sie und ihre tänzerische Persönlichkeit ihr eigens zugedachte Figuren, die sie erfühlen und verkörpern konnte“. Vgl. dazu Gisela Bärbel Schmid: „Ein wahrer geistiger Tänzerpartner von seltenem Einfühlungsvermögen“: Hugo von Hofmannsthals Pantomimen für Grete Wiesenthal, in: Gabriele Brandstetter / Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*. München 2009, S. 151-166, hier S. 157.

⁹ Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band XXVII: Ballette – Pantomimen – Filmszenarien*. Hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Karbiel. Frankfurt am Main 2006, S. 57-62. Weitere Zitate aus diesem Band werden mit Abkürzung SW XXVII und Seitenzahl angegeben.

¹⁰ Eine Äußerung der Tänzerin Wiesenthal dokumentiert ihre Zusammenarbeit mit Hofmannsthal und die Entstehung der Pantomime: „In einem stillen Garten im schönen Aussee wurden alle diese Szenen von mir *zunächst in allen Gebärden und Gesten*, in Schritt und Gang *versucht*. Hofmannsthals große Liebe für den Tanz, sein tiefer Sinn für den Rhythmus schufen in ihm das feinste Gefühl für den Aufbau des wortlosen Spiels. Bis ganz allmählich, von Versuch zu Versuch schreitend, der Dichter die Szenen voneinander schied und sie bis zur geringsten Bewegung mit Rhythmus durchdringen konnte.“ Wiesenthal betont zugleich die Knappheit des Pantomimetextes, die ihr Spielräume für ihre eigene Choreographie und ihren Tanz ließ: „Hofmannsthals Idee, das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht, gab nur das Gerippe für die Pantomime *Das fremde Mädchen*. [...] Dann erst kam die gemeinsame Arbeit, die den Dichter sehen, mich die Dichtung erkennen, ihren Rhythmus empfinden ließ.“ In: Grete Wiesenthal: *Pantomime*, in: Hofmannsthal-Blätter 34/1986, S. 43-45, hier S. 44f. Daß die Pantomime im Wesentlichen eine Bühnenkunst ist und von der Leistung der Tänzer abhängt, war dem Dichter durchaus bewußt. In seinen Pantomimetexten werden Leerstellen für die tänzerische Entfaltung in der Weise hineingeschrieben, daß er auf eine genaue

niggrätzer Straße in Berlin uraufgeführt.¹¹ Im Textbuch für die gemeinsame Premiere erschienen beide Pantomimeszenarien erstmals und zwar zusammen mit dem Aufsatz *Über die Pantomime*, in dem Hofmannsthal seine ästhetische Konzeption der reinen Gebärde darlegt. In dem Pantomimeszenarium *Das fremde Mädchen* wird das Konzept der reinen Gebärde literarisch sowie dramaturgisch umgesetzt, worauf ich in der Analyse eingehen werde. Bemerkenswert an dieser Pantomime ist die Dominanz der Darstellung visueller Wahrnehmungsweisen: Einerseits wird die gesamte Handlung der Pantomime aus der allein auf das Schauen konzentrierten Perspektive des Protagonisten erzählt, der oft als ein starr und nahezu bewegungslos Betrachtender charakterisiert wird, andererseits ist der visuelle Wahrnehmungsmodus des Protagonisten durch Projektionen eigener Wünsche und Sehnsüchte gekennzeichnet und sein männlicher Blick auf die Frau als Objekt hier von erotischem Begehren geprägt.

II

Um analytisch die Form und Funktion der Gebärdendarstellungen in der Pantomime *Das fremde Mädchen* untersuchen zu können, soll an dieser Stelle Hofmannsthals Konzeption des Begriffs der reinen Gebärde erläutert werden, die – wie gezeigt werden soll – Hofmannsthal als ästhetisch-begriffliche Voraussetzung für jedwede Körperdarstellung dient. Im Aufsatz *Über die Pantomime* führt Hofmannsthal die anthropologische Dimension der Ausdrucksform rhythmischer Körperbewegungen aus und entwickelt daran seine ästhetische Konzeption des ‚Reinen‘, die es vermag, sowohl rationalistische Denkmuster als auch erstarrte kulturelle Konventionen der Menschen zu transzendieren – eine Vorstellung, die auch in den Gesprächen mit Wiesenthal immer wieder auftaucht.¹²

Hofmannsthals ästhetische Konzeption von der reinen Gebärde zielt dabei vor allem auf eine Lösung der Problematik der Veräußerung des Inneren. Seiner Idealvorstellung entspricht eine von inneren Impulsen motivierte und gesteuerte Bewegung, die von äußerem Zwang oder Zweck ebenso wenig wie von den Bedingungen eines rationalen Bewußtseins be-

choreographische Beschreibung der Tanzfiguren und Bewegungsabläufe verzichtet. Er schreibt am 10. September 1911 an Grete Wiesenthal: „*Das fremde Mädchen* habe ich absichtlich in einer etwas unexakten Form aufgeschrieben.“ In: SW XXVII, S. 386.

¹¹ Die Pantomime *Das fremde Mädchen* wurde von dem Musiker Hannes Ruch vertont. Grete Wiesenthal tanzte die Rolle des fremden Mädchens.

¹² Vgl. Leonhard M. Fiedler: „nicht Wort, – aber mehr als Wort ...“: Zwischen Sprache und Tanz – Grete Wiesenthal und Hugo von Hofmannsthal, in: Gabriele Brandstetter / Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Mundart der Wiener Moderne*, a.a.O., S. 127-150, hier S. 130f.

einflusst wird. Hofmannsthal unterscheidet hierbei die reine Gebärde ausdrücklich von einer nur schauspielerischen, die seiner Auffassung nach in die Kategorie des „Unreinen“ gehöre, wie er in einem Brief an Wiesenthal ausführt:

Die Geberden, die das Schauspielerische begleiten, sind alle unrein, weil vermischt; sie gehen ineinander über; auch ihrer Natur nach sind sie unrein, zum geringen Teil wahrhaft ausgebildete mimische Geberde, zum großen Teil bloße conventionelle Zeichen, wie die Buchstaben, die ja aus wahrhaften Bildern, den Hieroglyphen, entstanden sind.¹³

Wie auch Buchstaben rechnet Hofmannsthal die sogenannten „unreinen Gebärden“ den konventionellen Zeichen zu, deren Ablösung von ihrem Entstehungskontext er unmissverständlich kritisiert. Vor allem das „Schauspielerische“, das in theatralischen Inszenierungen – hier ist die Inszenierung Max Reinhardts gemeint – den pantomimischen Tanz begleitet, steht in der Kritik Hofmannsthals. Das von ihm angedeutete Grundproblem liegt in dem Vorgang, der die Körperbewegung zu einer bezeichnenden Gebärde macht, die dann immer nur auf ein abwesendes Bezeichnetes verweisen kann, was zu einer Dissoziation von Zeichen und Bezeichnetem und damit zur Entfremdung führt. Hofmannsthals Vergleich des Schauspielerischen mit den Buchstaben als konventionellen Zeichen, die von ihrem Entstehungskontext, den „wahrhaften Bildern“, losgelöst sind, deutet auf eben diese Problematik hin.

Hofmannsthals ästhetische Konzeption von der reinen Gebärde zielt sodann auf eine Identität von Innen und Außen in der körperlichen Darstellung, die ihm zufolge in der religiösen Zeremonie, in der sich Körper und Geist vereinen und Zeichen und Bezeichnetes in eins fallen, ihre höchste Vollendung findet.¹⁴ Die Repräsentationsstruktur der Sprache jedoch wird im Gegenzug massiv kritisiert, ebenso wie auf der Ebene körperlicher Ausdrucksformen das Schauspielerische mit seinen körpersprachlichen Verweisungen als ‚unrein‘ eingestuft wird. Im Aufsatz *Über die Pantomime* stellt

¹³ Aus dem Brief Hofmannsthals an Grete Wiesenthal vom 5./11. Juli 1910, in: SW XXVII, S. 362.

¹⁴ Im Aufsatz *Über die Pantomime* nennt Hofmannsthal als Anschauungsbeispiele indische Sonnenanbeter und äthiopische Kriegstänze. Er betont die religiöse und zeremonielle Sphäre, in der sich „ein tiefstes Bedürfnis“ stille und in der auf die „erfülltesten Momente[n] des Daseins“ gezielt werde, „in welchen aus innerer Überfülle sich ein gehaltenes zeremoniöses Gebahren entbindet“. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXIV: *Reden und Aufsätze 3*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt am Main 2011, S. 14. Weitere Zitate aus diesem Band werden im fließenden Text mit Abkürzung SW XXXIV und Seitenzahl in Klammern angegeben.

Hofmannsthal mithin der „Sprache der Worte“ eine Sprache des mit „reinen Gebärden“ tanzenden Körpers gegenüber, indem er schreibt:

Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen. (SW XXXIV 15)

Hier wird Hofmannsthals Suche nach einer Ganzheit im Menschen und nach der Einheit von Innen und Außen besonders augenfällig. Der Tanz als Bewegung mit reinen Gebärden erscheint dabei – auch in Abgrenzung zum Schauspiel – als vielversprechendes Ausdrucksmedium für eben diese angestrebte Art der Identitätsstiftung und zugleich freiheitliche Lebensform. In den bewegten Gebärden gelingt es, jene psychophysische Einheit, die in der Moderne zerrissen zu sein scheint, zurückzugewinnen.

III

In der für Wiesenthal konzipierten Pantomime *Das fremde Mädchen* handelt es sich um eine spannungsvolle Kriminalgeschichte, in der die unheimlichen Erlebnisse eines reichen jungen Mannes – eines in Hofmannsthals Werk häufig anzutreffenden Figurentypus¹⁵ – und seine Begegnung mit einer mysteriösen Frauengestalt thematisiert werden. Mit dieser profanen und zugleich visionären Geschichte versucht Hofmannsthal, das Ausdruckspotential tänzerischer Bewegungen zu erschließen.

In einem kurz gefassten erzählerischen Text wird die Handlung der Pantomime skizziert. Das Szenarium lässt sich dabei als ein Erzähltext verstehen, weil der für eine Bühnenaufführung konzipierte Text durchaus als Erzählung lesbar ist. Die für ein Pantomimeszenarium typischen Bühnenanweisungen sind hier ausgespart, stattdessen wird die theatrale Grundsituation inhaltlich im Tanz des Mädchens sowie in Erzählerkommentaren mitreflektiert. So wird gleichsam angedeutet, daß es sich bei der

¹⁵ Zu derselben Zeit arbeitet Hofmannsthal an dem Drama *Jedermann*, in welchem der Tod eines jungen reichen Mannes thematisiert wird, und auch in seinem frühen Werk *Das Märchen der 672. Nacht* wird die Geschichte eines lebensüberdrüssigen wohlhabenden jungen Mannes erzählt. Daß die Pantomime *Das fremde Mädchen* viele parallele Bezüge auf dieses Märchen aufweist, ist in der Forschung wiederholt betont worden; vgl. Gisela Bärbel Schmid: „Das unheimliche Erlebnis eines jungen Elegants in einer merkwürdigen visionären Nacht“. Zu Hofmannsthals Pantomime *Das fremde Mädchen*, in: Hofmannsthal-Blätter. 34/1986, S. 46-57; Jin Yang: „Innige Qual“. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes. Würzburg 2010, S. 67. In dem vorliegenden Aufsatz wird auf die Parallelität zwischen dieser Pantomime und jenem Märchen nicht weiter eingegangen.

ersten Szene im Restaurant auch um eine theatralische Schau-Situation handelt. Der Anfangssatz weist darauf hin:

Als der Vorhang zum erstenmal aufging, saßen zwei miteinander da an einem schön erleuchteten kleinen Tisch und speisten, ein reicher junger Mann und seine Freundin. (SW XXVII 57)

Mit der Rede von einem aufgehenden Vorhang wird das folgende Geschehen, das als spezifische Schau-Situation durch ein Fensterglas ausgeführt werden soll, bereits als theatrale Grundkonstellation literarisch in Szene gesetzt.

Die Handlung spielt sich in vier Szenen mit jeweils eigenen Schauplätzen ab: In der ersten Szene diniert ein reicher junger Mann mit seiner Freundin in einem luxuriösen Restaurant. Er zeigt sich unzufrieden und freudlos, blickt unbeteiligt aus dem Fenster hinaus auf die Straße und wird auf ein halbwüchsiges Mädchen, den Lockvogel einer Gaunergruppe, aufmerksam. In der zweiten Szene, in „einer bösen Spelunke“ (SW XXVII 58), tanzt das fremde Mädchen vor ihm und seiner Freundin. In der dritten Szene, in der Wohnung seiner Freundin, zeigt sich der junge Mann beunruhigt und äußerst zerstreut, da seine Gedanken um jenes Mädchen kreisen. In einem visionären Augenblick taucht sodann das Phantom des fremden Mädchens vor ihm auf. Daraufhin folgt der Protagonist einer alten Kupplerin, die mit einem Schlüssel zur Kammer des Mädchens erscheint. In der vierten Szene, die sich in einem „häßliche[n], böse[n] Winkel einer großen Stadt“ (SW XXVII 61) abspielt, wird der junge Mann ausgeraubt und sodann gefesselt auf der Straße liegen gelassen. Das junge Mädchen indes befreit ihn, ihr eigenes Leben aufs Spiel setzend, von seinen Fesseln. In der gerade gelungenen ersten zärtlichen Annäherung zwischen beiden fällt das Mädchen in sich zusammen und stirbt zu seinen Füßen. Ein Psychogramm von Anziehung und Begehren zeichnend verknüpft Hofmannsthal in dieser erotisch-düsteren Geschichte die Themen Eros und Tod und schafft einen Entfaltungsraum für seine Konzeption einer reinen Gebärde.

Die Erzählperspektive der Pantomime wird ausschließlich auf den Protagonisten, den reichen jungen Mann, beschränkt, der von einem fremden Bettelmädchen angezogen wird, weil sie ihm rätselhaft, fremd und anders erscheint: anders als die Menschen seiner vertrauten Umgebung, die alle „die gleichen, unlebendigen, häßlichen Maskenköpfe“ zu haben scheinen (SW XXVII 57). Daß der junge Mann notorisch unter Gefühlen des Lebensüberdrusses leidet, fällt bereits zu Beginn der Pantomime auf: Als er mit seiner Freundin in einem luxuriös eingerichteten Restaurant gastiert, scheint er sichtlich unzufrieden zu sein. In seinem Überdruß wirft er einen „kalten gleichgültigen Blick“ nach draußen und verfolgt wortlos „wie man in ein Aquarium hineinsieht [...] die traurigen und bösen Gestalten, die sich dort hin und her schieben und auf die Pracht herüberstarren, in der er drin sitzt.“ (SW XXVII 57) In dem Vergleich mit dem Aquarium wird hier das

Motiv des romantischen Fensterblicks auf die Natur verfremdet zu einer gegenseitigen von Distanz geprägten Schau durch das Glas, das die Grenze zwischen der künstlich-prächtigen Welt des jungen Mannes drinnen und der hässlichen Welt der „bösen Gestalten“ draußen markiert. So wird die Existenzform des jungen Mannes in ihrer Lebensferne hervorgehoben und zugleich als eine spezifisch ästhetische dargestellt.¹⁶ In diesem Kontext lässt sich die Figur des fremden Mädchens, das sich in seinen Gesichtskreis rückt, auch als Allegorie des authentischen Lebens verstehen, welche aufgrund ihrer ungewöhnlichen Fremdheit die Sehnsucht des Protagonisten erregt. Sein gleichgültiger Blick geht also in dem Moment in ein aufmerksames Beobachten über, als das Mädchen in seinem Blickfeld auftaucht:

Mager und dürrig sieht sie aus, ihr Haar hängt über die Schultern, sie hebt, auf den Knien liegend, die Hände gegen den schönen erleuchteten Tisch hin, – ist es angelernt, eine Bettlergebärde, oder wirklich eine stumme angstvolle Bitte? Der junge Mann steht auf, ihm ist als finge da etwas an, wie er es noch nie erlebt hat [...] (SW XXVII 57)

Die Bettelgeste, auf Knien zu liegen und die Hände aufzuheben, ist offensichtlich eine aufgezwungene, anbefohlene, da das Mädchen von einer Gruppe, die sich bereits um die Aufmerksamkeit des jungen Mannes bemüht hat, zum Zweck der Anlockung auf den jungen Reichen angesetzt wurde. Daß die Geste dennoch doppeldeutig wirkt und zwischen einem angelernten Betteln und wahrhaft angstvollen Bitten oszilliert, verweist auf die Unverfälschtheit und Authentizität ihrer Gebärde. Sie bringt mehr zum Ausdruck als die bloße Imitation eines Bittens um Almosen, die die Gauner dem Mädchen befohlen haben. „Sie drückt das Innere und Individuelle des Mädchens aus, das in diese aufgezwungene Gebärde unwillkürlich seinen Schmerz einfließen lässt.“¹⁷ Da die Gebärde dem Protagonisten rätselhaft erscheint und etwas auszusagen vermag, was „er noch nie erlebt hat“, wird der reiche junge Mann von der weiblichen Bettlergestalt angezogen.¹⁸ Seine Faszination für das Mädchen wandelt sich in eben jenem Moment in eine unstillbare Sehnsucht, als es aus seinem Blickfeld verschwindet und für ihn

¹⁶ Im Überdruß gegenüber der eigenen ästhetisch-überhöhten Welt scheint der reiche junge Mann mit der Hauptfigur Claudio im Dramolett *Der Tor und der Tod* verwandt zu sein. Allerdings fehlt dem jungen Reichen hier die reflektierte Selbstbeobachtung, die Claudios Leiden noch vermehrt. Die Lebensferne gilt als eine vielbehandelte Thematik um 1900, dazu vgl. Wolfdieterich Rasch: Claudio. Zur Darstellung der Lebensferne in der Dichtung um 1900. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 22/1978, S. 552-571.

¹⁷ Jin Yang: Innere Qual, a.a.O., S. 67.

¹⁸ Im Diskurs über verführerische Kindfrauen in der Kunst und Literatur um 1900 findet sich häufig die Figur des unschuldigen und mageren Mädchens. Zu Weiblichkeitsdiskursen um 1900 vgl. Stephanie Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhnme, Clara Viebig. Bonn 2007, S. 157f.

unsichtbar wird, indem sie der Inszenierung der Gaunerbande folgt: Er wirft „einen suchenden, fast gequälten Blick hinaus ins Dunkel“ (SW XXVII 58). Sein Drang, das Mädchen zu sehen, wächst durch das manipulierte Wechselspiel ihres Erscheinens und Verschwindens. Als Steigerung zu der vorherigen Bettelgeste schlurft sie hier bei ihrem nächsten Auftauchen auf den jungen Mann zu:

Diesmal steht sie aufrecht, sie geht auf ihn zu, langsam wie schleifend setzt sie die Füße, [...] als würde sie von rückwärts geschoben. Da sieht sie der junge Mann und steht hastig auf, er meint sie will auf ihn zu, er ihr entgegen, da wird sie wie an Schnüren ins Dunkel zurückgezogen, er steht, starrt ins Finstere.“ (SW XXVII 58)

Das Mädchen wirkt wie „von rückwärts geschoben“ und wird wieder „zurückgezogen“. Dies alles zusammen mit ihrem schleifenden Gang verweist auf die Fremdbestimmtheit und Ferngesteuertheit ihrer Bewegungen. Der Vergleich, „wie an Schnüren ins Dunkel“ gezogen zu werden, rückt die Bettelgestalt in die Nähe einer Marionette – einer Marionette, die eine wesentliche Rolle in der kriminellen Handlungsanordnung spielt. Wie eine Puppe wird sie von fernen, fremden Kräften gesteuert. Betrachtet man dies mit der oben ausgeführten Konzeption Hofmannsthals von der reinen Gebärde, lässt sich die Authentizität des bettelnden Ausdrucks noch einmal differenzieren: Die Gebärde des Mädchens kann der Begriffsdefinition nach zunächst nicht als eine reine Gebärde betrachtet werden, da sie nur dem aufgezwungenen Zweck der Verführung und des Überfalls dient. Die Ausführende identifiziert sich jedoch keineswegs mit ihren Gebärden, die lediglich am Ende einer Kette von Beweggründen und Absichten anderer stehen. In ihrem „schleifenden“ Auftreten der Füße werden die Unfreiwilligkeit der Bettelnden und die Fremdsteuerung ihrer Bewegungen als körperlicher Ausdruck ersichtlich. Der empfundene Widerspruch kondensiert im Gestus ihrer Gangart. Paradoxerweise verleiht ihr eben jenes marionettenhafte Auftreten und Dasein in den Augen des jungen Mannes eine latente Reinheit und „Unschuld“, die das Mädchen „rätselhaft“ und „geheimnisvoll“ machen. Der gleichgültig wandernde Blick des jungen Reichen wird gerade durch diese von ihr ausgehenden Faszination starr und bleibt auf jene Stelle fixiert, an der die Bettelnde verschwand. Angeregt durch den theatralischen Effekt des von der Gaunerbande inszenierten Wechselspiels von Erscheinen und Verschwinden des Mädchens vergisst der junge Mann seine Umgebung – „er achtet auf niemand und nichts“ (SW XXVII 58) – und sehnt sich nach der Gestalt, die seine Begierde geweckt hat. Ohne Bedenken folgt er der darauf erscheinenden alten Kupplerin in eine Spelunke, wo er dem Mädchen unter dem Arrangement der Gaunerbande wieder begegnet.

Das Wiedersehen ist als Theatervorstellung konzipiert und für den Protagonisten als einzigen vorgesehenen Zuschauer inszeniert. Er sitzt

zusammen mit seiner Freundin unter den Gaunern, kümmert sich aber nicht um die latent existierende Gefahr seiner Umgebung und starrt immer nur „auf einen schmutzigen geflickten Vorhang“, hinter dem das fremde Mädchen hervorkommen soll, bis sie endlich auftritt und für ihn tanzt.

Da ist er zufrieden und weidet die Augen an ihren rührenden dürftigen Gliedern und genießt überschwänglich den Zauber ihres Geheimnisses unter diesen abscheulichen Menschen in dieser Spelunke und das Seltsame, Abwesende in ihren Augen. Er könnte sie immerfort so tanzen sehen, aber sie wird schwach und bleich, eine Ohnmacht wandelt sie an, da packt das alte Weib sie derb und gibt ihr schnell aus einer Flasche Fusel zu trinken, da kann sie wieder weiter und wirft ihre Glieder sehnlischer als zuvor, aber immer in der unbegreiflichsten Unschuld [...] (SW XXVII 58)

Während der Blick des jungen Reichen zuvor als kalt und gleichgültig beschrieben wurde, wird hier seine Freude am Schauen deutlich. In seiner Schau-Lust, die vollends auf ihre Kosten kommt, lässt sich zugleich eine erotische Begierde ablesen.¹⁹ Seine Faszination für das Mädchen geht vor allem auf „das Seltsame, Abwesende in ihren Augen“ zurück, wie es heißt, auf etwas, das für den Unwillen des Mädchens spricht und zugleich auf ihre tiefe Zerrissenheit zwischen Körper und Seele verweist. Dies jedenfalls vermittelt die stumme Sprache ihres Leibes ihrem Betrachter und nur seine Wahrnehmungen werden erzählt, denn alle Eindrücke werden aus der Perspektive des jungen Mannes geschildert. Auch der Körper der jungen Frau dient als Projektionsfläche seiner Gefühle und Einfühlung. Da das Mädchen hier als Köder jener Gaunerbande zum Tanz gezwungen wird, entsteht die ästhetisch-komplexe Situation einer unfreiwilligen Inszenierung zeitgleich zu einem ebenfalls unfreiwilligen authentischen Ausdruck, der jedoch, anders als theatertheoretisch meistens diskutiert, hier nicht künstlich von einem Schauspieler allererst möglichst wirklichkeitsnah erzeugt werden muss, sondern der aus der realen Situation des Zwanges, vorzutanzten, vorzuspielen, zu verführen und zu betrügen heraus entsteht. Das „Abwesende in ihren Augen“ indiziert den übermächtigen Zwang, dem ihr Auftritt unter-

¹⁹ In der Gestaltung des fremden Mädchens scheint Hofmannsthal von Goethes Mignon-Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* angeregt zu sein, denn auch Mignon ist eine geheimnisvolle Kindfrau. Sie wird von einem Seiltänzer mißhandelt. Und auch sie tanzt für Wilhelm. Vgl. dazu auch die Erläuterungen in: SW XXVII S. 389f. Auch Wilhelm Meisters Blick lässt sich nicht von Mignon ablenken: „Wilhelm konnte sie [Mignon] nicht genug ansehen. Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen.“ (zweites Buch, viertes Kapitel). In: Goethe: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung; Wilhelm Meisters Lehrjahre; Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Hrsg. v. Wilhem Voßkamp u. Herbert Jaumann, unter Mitwirkung von Altmuth Voßkamp. Frankfurt am Main 1992, S. 451.

worfen ist und deutet auf ihren Wunsch, diese Abhängigkeit hinter sich lassen zu können. Diese vom Protagonisten wahrgenommene geistige Abwesenheit des Mädchens führt ihm ihre „Unschuld“ deutlich vor Augen und hebt sie damit von den restlichen Gaunern ab. Zugleich verleiht ihr diese „Unschuld“ eine rätselhafte Fremdheit, die außerhalb der Lebenswelt und des Vertrauten des jungen Reichen liegt und ihn deswegen besonders fasziniert. Bemerkenswert ist dabei, daß sein Blick auf das tanzende Mädchen nicht frei von Projektionen seiner eigenen Wünsche ist.²⁰ Denn auch er leidet unter einer Zerrissenheit, auch er hegt den Wunsch, von seiner künstlichen und leblos erscheinenden Lebenswelt befreit zu werden. Auf der Grundlage dieser Sehnsucht, aus den Zwängen der jeweils eigenen Welt auszubrechen, entsteht zwischen ihm und dem Mädchen eine geheime Verbundenheit. Insofern versteht er ihren Tanz wie kaum ein anderer, ebenso wie Grete Wiesenthal – die Darstellerin des fremden Mädchens sowohl auf der Bühne als auch im Film – ihre Rolle, ein tanzendes Mädchen darzustellen, interpretiert:

Dort tanzt sie vor ihm erst gezwungen und widerwillig, dann aber dämmert in ihr die Erkenntnis, daß dieser Mann der erste ist, der sie in ihr selbst sieht, ihre Sehnsucht und ihren Schmerz, den Glanz und die dunkle Trauer in ihrer Seele. Ein Rausch der Freude kommt über sie, aller Zwang fällt von ihr, bis ihre Glieder sich lösen zu dem Tanze, der sie selbst, das Beste, Höchste und Schönste in ihr ist.²¹

Wiesenthals Rolleninterpretation entwickelt, um der Figur des fremden Mädchens gerecht zu werden und sie sich schauspielerisch zueigen zu machen, allererst die Perspektive des jungen Mädchens, die die Textversion des männlichen Autors vernachlässigt hatte. So ist es das tatsächliche Gesehen- und Verstanden-Werden durch den Zuschauer, das das fremde Mädchen im Tanz aufblühen lässt – eine Konstellation, die durchaus auch das Verhältnis von Wiesenthal und Hofmannsthal beschreiben könnte. Geht man diesem Arbeitsverhältnis in Briefen und Arbeitsberichten weiter nach, so lässt sich für die gesamte Anlage der Pantomime zeigen, daß hier auch eine Reflexion dieses spezifischen Verhältnisses zwischen stummer Pantomime-Tänzerin einerseits und andererseits wortgewaltigem Autor, der die Entstehung der

²⁰ Jin Yang verweist auch auf die Funktion des tanzenden Mädchens als Projektionsfläche: „Das fremde Mädchen fungiert also als die Projektionsfläche für den seelischen Schmerz des jungen Mannes. Was ihm im Leben fehlt, offenbart sich in den Gebärden und im Tanz des Mädchens. Seine Gefühlsarmut wird durch den Anblick des getanzten inneren Schmerzes vorübergehend überbrückt; an ihrem tanzenden Körper entfacht sich seine Schau-Lust.“ Siehe in: Dies.: Innere Qual, a.a.O., S. 71.

²¹ Grete Wiesenthal: Pantomime, in: Hofmannsthal-Blätter. 34/1986, S. 44.

Pantomime-Choreographie aufmerksam zusehend verfolgt, Eingang in die Konzeption der Pantomime gefunden haben könnte.²²

In der Spannung von Widerstand und Gehorsam stößt das fremde Mädchen im Tanz in der Spelunke jedoch schon bald an eine physische Grenze und wird bleich und kurzzeitig ohnmächtig – ein rein vom Körper hervorgerufener unmittelbarer Ausdruck, der die künstliche Situation der Inszeniertheit jäh unterbricht und entzaubert, wenn er sie nicht zugleich auch wirkungsvoll dramatisiert. Erst unter der Wirkung des Fusels, der das Bewußtsein trübt und dessen Kontrolle lockert, tanzt das Mädchen erneut freier und „wirft ihre Glieder sehnlicher als zuvor“. Der zum Zweck der Verführung aufgeführte Tanz entfaltet sich hier zu einer Art Ausdruckstanz, indem die Tänzerin ihrer inneren Stimme folgt, indem sie jenem sie zerreißenen Widerspruch auch auf der Bühne Raum gibt. Der Tanz wird auf seinem Höhepunkt, wo er „am rührendsten ist“ (SW XXVII 59), von der alten Kupplerin unterbrochen. Sie zieht das Mädchen hinter den Vorhang und lässt sie in einer Tür in der Mauer verschwinden. Obwohl der junge Reiche von dem Wunsch besessen ist, ihr nachzufolgen und „ihre Augen in der Nähe“ (ebd.) zu sehen, kann seine Freundin ihn gerade noch davon abhalten, indem sie ihn ihrerseits „mit jämmerlicher Angst in ihren Augen“²³ ansieht (ebd.).

Beim Verlassen der Spelunke liest der Protagonist sodann ein Stück Rebschnur vom Boden auf – ein Gegenstand, der in seiner Materialität als Erinnerungsträger und in seiner symbolischen Konnotation als Hinweis auf die Unfreiheit und das Gefesseltsein des Mädchens wirkt. Mit eben dieser Rebschnur in der Hand, zugleich einem Identitätssymbol, welches das zu Beginn „wie an Schnüren“ gezogene Mädchen noch einmal mit der Marionette in Verbindung bringt und zugleich ganz in Gedanken an die Gestalt der Tänzerin zerstreut, erscheint dem reichen jungen Mann, der sich inzwischen zu Hause befindet, in einer Art Phantasmagorie das Mädchen in Fesseln geschnürt vor seinem inneren Auge.

²² Jin Yang verweist bezüglich der Rolleninterpretation Wiesenthals auf die Parallellität zwischen der Tanzszene in der Pantomime und einer von Wiesenthal berichteten Tanzszene während der Entstehungsphase der Pantomime, bei der Hofmannsthal ihrem Tanz zuschaut: „Das überschwängliche Nachfühlen der Situation durch Wiesenthal liest sich wie eine Rekonstruktion ihrer eigenen Tanzsituation vor Hofmannsthal am Aussee, die den Dichter zum Schreiben dieses Stückes inspiriert hat. [...] In Analogie zum fremden Mädchen, das im Ausdruckstanz seine Innerlichkeit vor dem jungen Mann ausbereitet, tanzt Wiesenthal in der schöpferischen Phase der Pantomime vor einem einzigen Zuschauer, nämlich Hofmannsthal, um ihm die Handlungsführung zu demonstrieren“. Siehe: Dies.: *Innere Qual*, a.a.O., S. 69.

²³ Später heißt es analog dazu: „Freundin, die angstvoll auf ihn hinstarrt“ (SW XXVII 60).

[D]a steht sie auch leibhaftig vor ihm als wäre sie aus der Wand herausgegangen und windet sich an ihm vorbei und hat die Arme mit einem ebensolchen Stück dünner aber starker Schnur auf den Rücken geschnürt. Die Freundin aber sieht nichts von der Erscheinung, denn diese ist ja nur aus der erhitzten Einbildungskraft des Mannes herausgetreten, aber für ihn ist sie leibhaftig und er starrt ihr nach und weidet in verworrenen Gefühlen von Angst und Entzücken sein Auge an ihr bis sie wieder verschwindet, als hätte die andere Wand des Zimmers sie aufgeschluckt. (SW XXVII 60)

In der Erscheinung, die „ja nur aus der erhitzten Einbildungskraft des Mannes herausgetreten“ ist, wird die von Projektion und Einbildung überlagerte Wahrnehmungsweise des Protagonisten deutlich erkennbar. Die ist eine auch für die Kinorezeption typische Art der Wahrnehmung, die *Das fremde Mädchen* in seiner späteren Verfilmung noch erfahren soll, worauf am Ende des Aufsatzes eingegangen wird. Vor allem aber in der Darstellung des leibhaftigen Erscheinens des Mädchens wird die cineastische Medienreflexion dieser Szene transparent. Die mit einem Mal vor dem Protagonisten „herausgetreten[e]“ Erscheinung der einzelnen Frauenfigur, an der er lustvoll sein Auge weiden kann, liefert ihm nicht nur die Möglichkeit für ein kathartisches Erlebnis, in welchem er ganz im Stile großen Kinos „verworrene Gefühle von Angst und Entzücken“ durchleben kann, sie stellt ihn ebenso einen Augenblick später vor das ästhetische Problem des Bildwechsels – vor jenen dem Filmmedium eigenen Effekt des Verschwindens von Figuren von der Leinwand im Filmschnitt. Das in der Zauberästhetik der Gauner verankerte Spiel mit dem Verschwinden des erotisch-aufgeladenen Frauenkörpers wird hier von der Einbildungskraft des Protagonisten aufgegriffen, wobei in der Darstellung des Verschwindens „als hätte die andere Wand des Zimmers sie aufgeschluckt“ auch eine filmische Wahrnehmungsperspektive angedeutet wird. Die „andere Wand“, eine der Kunst und Einbildungskraft zugehörige Wand, auf der die Erscheinung des Mädchens wie auf einer Kinoleinwand sichtbar wurde, verschluckt zuletzt sein Objekt der Darstellung mit den Mitteln des jäh in die Wirklichkeit zurückführenden Filmschnitts bzw. mit den Mitteln der Zauberei des Verschwindens, die der Schauende hier mit seiner Einbildungskraft affirmiert. Nach dem Verschwinden der intensiven Erscheinung bleibt der Verzückte mit seinen Gefühlen allein zurück. Von drängenden Sehnsüchten getrieben folgt er jetzt ohne zu zögern, lediglich einen Revolver einsteckend, der alten Kupplerin, sobald sie bei ihm auftaucht, und gerät so in die Falle der Gauner. Ausgeraubt und nunmehr selbst gefesselt wird er von ihnen auf der Strasse liegen gelassen.

Die darauf folgende Szene zeigt die Rettungstat des Mädchens, das alle Gefahren ihrer Umgebung vergisst und sich dem regungslosen jungen Mann zu nähern versucht. In ihren Rettungsgebärden, die nun eben nicht mehr als kalkuliertes Schauspiel oder zweckgerichtete Verführung erschei-

nen, sondern offenbar von unkontrollierten Emotionen getrieben sind und in Hofmannsthals Sinne daher als reine Gebärden gelten können, lässt sich hier ihr wahres Bekenntnis zur Liebe erkennen:

Da richtet sie sich bei dem Gebundenen auf, sieht ihn an mit Angst und Zärtlichkeit, berührt leise sein Gesicht, beißt die Stricke durch an seinen Gelenken und bringt ihn ins Leben mit Berühren und Streicheln und Aufrichten. Da kommt er ins Leben mit halbstarren Gliedern noch und wüstem Kopf, und da sind sie einander gegenüber an der Erde, und sie ist da wie eine Frau, nicht mehr wie ein Kind, und schüttet eine überschwängliche Zärtlichkeit über ihn aus und da stehen sie beide auf ihren Füßen und er will auf sie zu, da wird sie totenbleich und schwankt und fällt ihm vor den Füßen zusammen. (SW XXVII 62)

Der mutige Einsatz zur Rettung des jungen Mannes, die tierhafte Gebärde im „Durchbeißen“ der Fesseln als Befreiung, und die zärtliche Fürsorge im „Berühren und Streicheln und Aufrichten“ verweisen auf die Liebe des Mädchens. Während sie den jungen Mann wieder ins Leben ruft, ist sie, wie es der Text aus männlicher Perspektive darstellt, vom Kind zur Frau geworden. Die erste gegenseitige Annäherung, die erotische Lust und Liebesvollzug andeutet, wird jedoch durch den plötzlichen Tod des Mädchens unterbrochen. Das Geheimnis um das Mädchen wird so zuletzt noch einmal besiegelt und als dramatisches Schlussbild konserviert.

IV

In der Pantomime *Das fremde Mädchen* werden Gebärden von unterschiedlicher Gestalt kontrastierend dargestellt und damit wird der Entfaltungsraum der reinen Gebärde aufgezeigt. Während das Mädchen als Lockvogel von einer Gaunergruppe auf den jungen Mann angesetzt wird und ihre Bettelgeste sich als eine aufgezwungene Imitation verstehen lässt, sind in ihrer Gebärde sowohl eine zweckmäßige Inszeniertheit als auch eine nicht-inszenierte gequälte Bewegungsunlust, beispielsweise im schleifenden Schritt des Mädchens, gegenübergestellt. Dieser Komplex macht ihre „Rätselhaftigkeit“ und „Unschuld“ aus und hebt sie von der Gaunergruppe ab. Auch in ihrer Tanzaufführung nimmt der junge Mann „das Seltsame, Abwesende in ihren Augen“ wahr und ist fasziniert von der „unbegreiflichsten Unschuld“ (SW XXVII 62). Während solche Gebärden wegen ihrer Fremdbestimmtheit und Zweckmäßigkeit unter Hofmannsthals Kategorie des „Unreinen“ zu rechnen sind, sind hingegen in ihrer Rettungsstat „reine Gebärden“ zu erkennen, da sie von inneren Impulsen und echten Gefühlen des Mädchens herrühren.

Hofmannsthals ästhetische Konzeption von der reinen Gebärde, die er im Aufsatz *Über die Pantomime* ausführt, setzt ein künstlerisches Idealbild voraus, das er schon vor seiner Zusammenarbeit mit Grete Wiesenthal in einer anderen Tänzerin gesehen hat. Seine Bemerkungen über die Tanzkunst der amerikanischen Ausdruckstänzerin Ruth St. Denis in der Rezension *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906) weisen für diesen Zusammenhang entscheidend die Richtung. Das wesentliche Kennzeichen ihres Tanzes sei das Fehlen einer bewußten Funktionalisierung der tänzerischen Bewegungen. St. Denis sucht in ihrer Tanzkunst weder „Vermittlung“ noch „Brücke“ zum Zuschauer, wie Hofmannsthal konstatiert; ihr eignet etwas Fremdes, „das nichts mit Bildung zu tun haben will, nichts illustrieren, nichts nahebringen“ will und mithin authentischen Ausdruck im besten Sinne verwirklicht.²⁴ Deutlicher noch wird diese auf das Innere fokussierte Haltung in der tänzerischen Darstellung durch den Vergleich mit der amerikanischen Tanzkünstlerin Isadora Duncan, die umfangreiche Studien über die Entwicklung des Tanzes betrieb: „Es war das Geheimnis der Duncan, daß sie wußte, was Tanzkunst ist. Diese da [St. Denis] ist eine geborene große Tänzerin.“ (SW XXIII 120) Kritisiert wird in diesem Vergleich der beiden Ausdruckstänzerinnen also der bewußte, künstlerisch durchdachte Tanz, der wie bei Duncan auf „ein Zeigen, fast ein Demonstrieren“ (ebd.) hinausläuft, wohingegen die natürlichen Bewegungen, der „inkalkulablen Gebärden“ (ebd.), als Ideal beschrieben werden.

Neben der fiktionalen Auseinandersetzung mit der Form und Funktion von Gebärdendarstellungen in der Pantomime *Das fremde Mädchen* wird in der spezifischen Erzählperspektive auch eine deutliche Affinität zum Film aufgezeigt, indem die Narration der Handlung fast ausschließlich auf den Blick des jungen Mannes beschränkt wird, welcher in der Pantomime die Rolle eines passiv-unbewegten Betrachters inne hat. So fällt auf, daß der Protagonist, wie es in einer Variante heißt, nahezu „immer starr[t], fast bewegungslos“ (SW XXVII 378). Zu dieser Starrheit seines Blicks, der die Rezeptionssituation noch vor Beginn der Tanzaufführung des fremden Mädchens charakterisiert: „sein Blick ist starr auf einen schmutzigen ge-

²⁴ Es heißt in jener Rezension: „Ich glaube nicht, daß in einer minder raffinierten, minder komplexen Zeit als die unsere etwas möglich war wie die Tänze, die dieses Mädchen auf einer europäischen Bühne tanzte; ich glaube nicht, daß dergleichen noch vor einem Jahrzehnt im Bereich des Möglichen lag; ich meine, etwas so durchaus Fremdes und das sich seiner geheimnisvollen Fremdheit in keiner Weise schämt; das keine Vermittlung sucht, keine Brücke; das nichts mit Bildung zu tun haben will, nichts illustrieren, nichts nahe bringen. Das ein völlig Fremdes vor uns darstellt, ohne die Präntension des Ethnographischen, des Interessanten, einfach nur um seiner Schönheit willen“. Siehe: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXIII: *Reden und Aufsätze 2*. Hg. v. Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009, S. 116. Weitere Zitate aus diesem Band werden im fließenden Text mit Abkürzung SW XXXIII und Seitenzahl in Klammern angegeben.

flickten Vorhang gerichtet“ (SW XXVII 58), kommt eine projizierende Wahrnehmungsweise hinzu. Insbesondere in der Szene der Tanzeinlage für den jungen Mann als Zuschauer werden alle Eindrücke aus seiner Perspektive geschildert, der Körper der jungen Frau dient dabei als Projektionsfläche für seine Gefühle und Einfühlung.

Das fremde Mädchen macht die Verwandtschaft von Pantomime und Film evident, sowohl in der Demonstration des Spektrums der Gebärden und Gesten, die als grundlegendes Element des Kinos gelten, wie Giorgio Agamben herausgearbeitet hat,²⁵ als auch in der spezifischen Wahrnehmungsweise: innerlich zutiefst bewegt, eigene Emotionen auf die Figuren übertragend und äußerlich unbewegt-starr, immer aus einer Perspektive, vor allem visuell wahrnehmend. Hofmannsthal ist sich dessen bewußt, wie nah seine Pantomime dem Film steht. Er behauptet im Brief an Alfred Walter Heymel, „Das fremde Mädchen“ sei für den Film „wie geboren“.²⁶ Tatsächlich wird mit dieser Pantomime, die bald auf die Leinwand des großen Kinos gebracht wird, Hofmannsthals Schaffen noch einmal erweitert;²⁷ bis in die „goldenen zwanziger Jahre“ hinein setzt sich seine Beschäftigung mit dem Film auf eine sehr produktive Weise fort.

²⁵ Folgende These Giorgio Agambens scheint in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich zu sein: „Das Element des Kinos ist die Geste und nicht das Bild“. Siehe in: Ders.: *Noten zur Geste*. Übersetzt von Elisabetta Fontana-Hentschel, in: Jutta Georg-Lauer (Hg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen 1992, S. 97-107, hier S. 101.

²⁶ Aus einem Brief an Alfred Walter Heymel vom 22. Sep. 1911, in: Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel 1900-1914*. Freiburg im Breisgau 1998, S. 187.

²⁷ Ausführlich zur Verfilmung der Pantomime und Hofmannsthals weiteren Beschäftigung mit dem Film vgl. Heinz Hiebler: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg 2003, S. 433ff.