

# DIE POETISIERUNG STUMMER TRAUMBILDER

Arthur Schnitzlers Pantomime  
›Der Schleier der Pierrette‹

Von Hartmut Vollmer (Paderborn)

## I.

„[W]ie wäre es“, so fragte Hermann Bahr, Dichter, Programmatiker und Leitfigur des ‚Jungen Wien‘, in seiner 1891 erschienenen Schrift ›Die Überwindung des Naturalismus,

wenn wir einstweilen dem Beispiele der Pariser versuchsweise folgten und auch einmal unser Glück mit der Pantomime probierten? Ich denke sie mir von Liliencron geträumt, von dem genialen Hugo Wolf vertont, und Böcklin müßte ihre Bilder stellen – und nach sechs Wochen, ich wette, wären die drei ganz phantastisch riesige Millionäre, auf goldenen Stelzen der schauenden Bewunderung entrückt und von eiffelgetürmter Ruhme unter die seligen Engel entführt.<sup>1)</sup>

Den gegenwärtig in Frankreich zu beobachtenden Publikumserfolg der Pantomime und die Wunschvorstellung, diese Popularität auch auf deutschsprachigen Bühnen zu erreichen, begründete Bahr mit der „allgemeine[n] Empfindung“, dass die stumme Kunstgattung „von allen überlieferten Formen der alten Literatur“ „die einzige sei, welche sich der moderne Geschmack mit Behagen gefallen lassen könne“; „von allem Alten“ sei „die Pantomime allein mit unserer neuerungstollen Laune verträglich“.<sup>2)</sup> Mit der vom Naturalismus geforderten Fixierung auf die Wirklichkeit vertrage sie sich „vortrefflich“; sie habe mit der „täglichen Straßenwirklichkeit rings um uns nichts zu schaffen“, ihre „einzige Heimat“, in der ihr beliebter Protagonist, der Pierrot, auftrete, sei vielmehr „das Phantastische“.<sup>3)</sup> Und der Verfasser resümierte, dass „unser Trieb auf das Phantastische, dessen täglich begehrlischerer Hunger gegen die Alleinherrschaft des

---

<sup>1)</sup> HERMANN BAHR, Pantomime, in: BAHR, Die Überwindung des Naturalismus, Dresden und Leipzig 1891, S. 44–49, hier: S. 49.

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>3)</sup> Ebenda, S. 47.

Naturalismus täglich grimmiger revoltiert“, „von der Pantomime allein heute befriedigt“ werde.<sup>4)</sup>

Mit Blick auf eine breite Publikumswirkung akzentuierte Bahr also das stumme Phantasiespiel als ästhetische Opposition zur naturalistischen Wirklichkeitsdeterminierung und proklamierte so zugleich die realitätsöffnende und -durchbrechende Freiheit einer ‚Seelenkunst‘, in der Dichtung, Musik und Malerei zur Synthese finden. Schon kurz nach seiner Huldigung der Pantomime verfasste Bahr 1892 selber ein pantomimisches Stück, ›Die Pantomime vom braven Manne<sup>5)</sup>‹, und versuchte damit einen Beitrag zu leisten zum erhofften Erfolg und zur Etablierung dieses künstlerischen Genres in der deutschsprachigen Kultur. Gemessen offenbar an seinem zuvor formulierten ästhetischen Anspruch, betrachtete er dieses Werk rückblickend allerdings als misslungen. In einem Brief an Arthur Schnitzler vom 27. Oktober 1901 schrieb er darüber: „Die Pantomime finde ich sehr, sehr schlecht; ich habe sie nur abgedruckt, um den Berlinern mitzuteilen, dass ich schon 1892 eine ‚pleine naturalisme‘ Pantomime gemacht habe (wie übrigens du und Hugo und Richard auch).“<sup>6)</sup>

Bahrs negative Beurteilung seiner Pantomime resultierte offensichtlich aus dem Bewusstsein, mit diesem Werk letztlich ein sehr konventionelles und traditionelles Stück verfasst zu haben, das die pantomimische ‚Heimat des Phantastischen‘ nur kulissenhaft streift und allzu sehr einer (naturalistischen) Zeichnung des äußeren Geschehens verhaftet bleibt. Vergleicht man dieses Werk mit den Pantomimen der im Brief genannten ‚Jung Wiener‘ Dichterfreunde Richard Beer-Hofmann (›Pierrot Hypnotiseur‹, 1892), Arthur Schnitzler (›Der Schleier der Pierrette‹, Erstfassung 1892, Druckfassung 1910) und Hugo von Hofmannsthal (›Der Schüler‹, 1901), so wird die kritische Selbsteinschätzung Bahrs verständlich. Die Handlung, obgleich den Anspruch existentieller Dramatik tragend, ist recht schlicht; die auftretenden Figuren erscheinen in der Orientierung an traditionellen Vorbildern der Commedia dell’arte schematisch und klischeehaft, ohne die inneren Konflikte, die psychischen Tiefen – mit psychologischem Blick des Autors – in komplexen ästhetischen Bildern, die weite Freiräume der rezeptiven Imagination öffnen, zur Darstellung zu bringen.<sup>7)</sup>

Als Richard Beer-Hofmann Anfang 1892 den Freunden des ‚Jungen Wien‘ seine Pantomime ›Pierrot Hypnotiseur‹ vortrug<sup>8)</sup>, war Arthur Schnitzler beeindruckt von

<sup>4)</sup> Ebenda, S. 48.

<sup>5)</sup> Veröffentlicht in: Das Magazin für Litteratur 62 (1893), Nr. 6, S. 93–95, – ebenso in: HERMANN BAHR, *Wirkung in die Ferne und Anderes*, Wien 1902, S. 129–141, – sowie in: *Variété. Ein Buch der Autoren des Wiener Verlages*, Wien 1902, S. 26–33.

<sup>6)</sup> Zitiert nach DONALD G. DAVIAU, *Hugo von Hofmannsthal’s Pantomime: Der Schüler. Experiment in Form – Exercise in Nihilism*, in: *Modern Austrian Literature* 1 (Spring 1968), Nr. 1, S. 4–30, hier: S. 25, Anm. 3.

<sup>7)</sup> Ausführlicher wird dieses Stück in meiner in Arbeit sich befindenden Untersuchung ›Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne‹ behandelt werden.

<sup>8)</sup> Vgl. Schnitzlers Tagebucheintrag vom 2. Februar 1892: „B.-H. erzählte den Inhalt seiner Pantomime, 4aktig“; in: ARTHUR SCHNITZLER, *Tagebuch 1879–1892*, hrsg. von WERNER WELZIG u. a.,

den „entzückende[n] Feinheiten“ des Stücks.<sup>9)</sup> Hugo von Hofmannsthal übersetzte es gemeinsam mit Beer-Hofmann im Frühjahr 1893 ins Französische<sup>10)</sup> und wurde auch in seinem eigenen literarischen Schaffen unverkennbar von dieser Pantomime beeinflusst.<sup>11)</sup>

Wodurch übte dieses pantomimische Stück nun seine inspirative Faszination auf die ‚Jung Wiener‘ Autoren aus?

Wie Bahr orientierte sich auch Beer-Hofmann beim Personal seiner Pantomime an der Commedia dell’arte, modifizierte aber die bekannten Typenfiguren dezidiert und setzte sie in eine tragische Geschichte, die auf die Entstehungsgegenwart des Stücks Bezug nimmt: Die Titelfigur, Pierrot, ein alternder Wissenschaftler, der mit hypnotischen Experimenten neue Menschen(er)kenntnisse zu erlangen sucht, bedient sich – animiert von der mysteriösen Gestalt Nochosch, die sich als unbewusster, triebhafter Teil der Psyche Pierrots entpuppt – der Hypnose, um das Hausmädchen Colombine, das sich in den verführerischen Blumenhändler Arlequino verliebt, für sich zu gewinnen. Tatsächlich gelingt es ihm auch, die Geliebte in ein willenloses Geschöpf zu verwandeln, das wie eine Marionette gelenkt und zur Hochzeit mit ihm geführt wird. Der ‚Erfolg‘ ist jedoch nur von hypnotischer Dauer. Als Colombine im ehelichen Alltag immer melancholischer wird und zu einer ‚Holzpuppe‘ zu erstarren droht, bewegt Nochosch Pierrot dazu, seine Frau zu ‚enthypnotisieren‘. Colombine wendet sich nun wieder dem durchtriebenen Arlequino zu und wird von ihm schwanger, worauf Pierrot, zutiefst verletzt, scheinbar Selbstmord begeht. Colombine heiratet Arlequino, wird von ihm aber betrogen und begegnet schließlich verarmt, tieftraurig und hoffnungslos, nachdem auch noch ihr Kind gestorben ist, dem totgeglaubten Pierrot wieder. Um beide vom Lebenseld zu erlösen, tötet Pierrot zuerst Colombine und dann sich selbst.

Wie bereits der Titel des Stücks indiziert, kommt der Hypnose in der Pantomime eine zentrale Bedeutung zu. Die Hypnose war ein „ausgesprochenes Modethema der Jahrhundertwende“<sup>12)</sup>, das besonders auch in Wien wissenschaftlich

---

Wien 1987, S. 364. – Die Pantomime ›Pierrot Hypnotiseur‹ erschien zu Lebzeiten Beer-Hofmanns weder im Druck noch wurde sie als Bühnenaufführung der Öffentlichkeit vorgestellt; erstmals publiziert wurde sie 1984 aus dem Nachlass (in: RAINER HANK, *Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns*, Frankfurt/M., Bern, New York 1984, S. 261–309; zur Entstehungsgeschichte und zur Interpretation des Stücks dort S. 234–260).

<sup>9)</sup> Tagebucheintrag vom 2. Februar 1892 (zit. Anm. 8).

<sup>10)</sup> Um den französischen Komponisten Adolphe Isaac David (1842–1897) für die Pantomime zu interessieren. Daneben „entstand die französische Version eines zusammenfassenden Szenars, diktiert offenbar von Hofmannsthal und niedergeschrieben von Beer-Hofmann“ (vgl. Kommentar in: HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 27, hrsg. von GISELA BÄRBEL SCHMID und KLAUS-DIETER KRABIEL, Frankfurt/M. 2006, S. 666, dort auch der Abdruck dieses Szenars, S. 129f.).

<sup>11)</sup> Vgl. HANK (zit. Anm. 8), S. 254–260.

<sup>12)</sup> Ebenda, S. 243; – vgl. dazu auch URSZULA KAWALEC, *Die Hypnose in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende. Am Beispiel der Pantomime ›Pierrot Hypnotiseur‹ von Richard Beer-Hofmann*, in: *Orbis Linguarum* 19 (2002), S. 161–169.

fundamentiert wurde. Sigmund Freud hatte 1885 in Paris bei Jean-Martin Charcot den Einsatz der Hypnose bei der Behandlung von Fällen der Hysterie beobachten können und diese Methode nach seiner Rückkehr nach Wien, bestätigt von den Forschungen seines Freundes Josef Breuer, dann selber angewendet. Er übersetzte Hippolyte Bernheims Werke ›Die Suggestion und ihre Heilwirkung‹ (1888) und ›Neue Studien über Hypnotismus, Suggestion und Psychotherapie‹ (1892), veröffentlichte 1892 einen Artikel über die hypnotische Behandlung (›Ein Fall von hypnotischer Heilung nebst Bemerkungen über die Entstehung hysterischer Symptome durch den „Gegenwillen“‹) und publizierte 1895 gemeinsam mit Breuer die Ergebnisse der hypnotischen Behandlungsmethode (im Fall der Anna O.) in den ›Studien über Hysterie‹.

Die Dichter des ‚Jungen Wien‘, die sich einer ‚Seelenkunst‘ zuwandten und das Individuum als ‚nervöses Subjekt‘ propagierten, hatten die aufsehenerregenden Erkenntnisse psychoanalytischer Forschungen früh literarisiert.<sup>13)</sup> Der als Arzt tätige Arthur Schnitzler veröffentlichte 1889 eine Studie ›Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion‹<sup>14)</sup> und thematisierte das Phänomen der Hypnose dann in seinem im selben Jahr begonnenen Einakterzyklus ›Anatol‹ (›Die Frage an das Schicksal‹), später ebenso im Versspiel ›Paracelsus‹ (1898).

In einem Brief an Beer-Hofmann bekräftigte Schnitzler im Mai 1892, welchen Eindruck der ›Pierrot Hypnotiseur‹ bei ihm hinterlassen hatte: „Wenn ich Ihnen wiederhole, lieber Richard, daß ich Ihre entzückende Pantomime ungeheuer gern sehen möchte, so will ich damit nicht sagen, dass ich sie nicht mit großem Vergnügen noch ein halbes Dutzend Mal lesen werde.“<sup>15)</sup> Im August teilte Beer-Hofmann Schnitzler mit: „In den nächsten Tagen werde ich voraussichtlich meine Pantomime an Sie senden, und Sie bitten, dieselbe durch Ihren Abschreiber copiren zu lassen, da ich sie möglicherweise in der nächsten Zeit an irgend einen Verleger schicken werde.“<sup>16)</sup> Wie noch konkreter zu zeigen sein wird, fühlte sich Schnitzler durch Beer-Hofmanns Pantomime, die ihm dann wohl auch in einer schriftlichen Fassung vorlag, inspiriert, sich nun ebenfalls an diesem Genre zu versuchen. Am 27. Oktober 1892 notierte er in sein Tagebuch: „Pantomime begonnen.“<sup>17)</sup> Und kurz darauf, am 15. November, berichtete er: „N[ach]m[it]tags [Felix] Salten, Paul Horn, Rich[ard] B[eer]-H[ofmann], [Friedrich Michael] Fels, Loris [Hugo von Hofmannsthal] und [Josef] Lamberg bei mir. Las meine Pantomime vor, die im ganzen gefiel.“<sup>18)</sup>

<sup>13)</sup> Vgl. dazu ausführlicher MICHAEL WORBS, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. 1983.

<sup>14)</sup> Schnitzler beschäftigte sich auch immer wieder als Rezensent mit der wissenschaftlichen Fachliteratur über die Hypnose; vgl. ARTHUR SCHNITZLER, *Medizinische Schriften*. Zusammenge stellt und mit einem Vorwort samt Anmerkungen versehen von HORST THOMÉ, Wien und Darmstadt 1988 (seine Abhandlung dort auf S. 176–209).

<sup>15)</sup> Brief vom 3. Mai 1892, in: ARTHUR SCHNITZLER/RICHARD BEER-HOFMANN, *Briefwechsel 1891–1931*, hrsg. von KONSTANZE FLIEDL, Wien und Zürich 1992, S. 36.

<sup>16)</sup> Brief vom 19. August 1892, in: Ebenda, S. 37.

<sup>17)</sup> SCHNITZLER, *Tagebuch 1879–1892* (zit. Anm. 8), S. 391.

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 393.

Fünfeinhalb Jahre später, im April 1898, begann Schnitzler mit der Arbeit an seinem Renaissance-Drama ›Der Schleier der Beatrice‹, das zunächst unter dem Titel ›Shawl‹ konzipiert wurde und in Wien zu Anfang des 19. Jahrhunderts spielen sollte. Ausgehend von den Erscheinungsdaten, hat die Schnitzler-Forschung dieses Drama oft als eine ›Vorlage‹ für die Pantomime ›Der Schleier der Pierrette‹ angesehen.<sup>19)</sup> In einem Nachlasstext, betitelt ›Als Beispiel einer komplizierten Schaffensart‹, gab Schnitzler rückblickend Auskunft über die problematische Entstehung beider Werke:

Der Einfall: Eine Braut will sich mit ihrem Liebhaber umbringen, er stirbt, sie verliert im letzten Augenblick den Mut, flieht, vergift den Schleier und muß, da sie zu Hause erwartet wird, nochmals die Stiege hinauf, um den Schleier aus dem Zimmer des Toten zu holen.

Noch ist alles unpersönlich, der Einfall ist vollkommen nüchtern. Ein Mann, ein Weib, Selbstmordversuch, Feigheit, Angst, Schauer.

Eine diesen Einfall behandelnde Novelette wird begonnen und nach kurzer Zeit weggelegt, weil der Einfall den Verfasser selbst nicht interessiert.

Der Entschluß, eine Pantomime zu schreiben, veranlaßt zur Durchsicht und Untersuchung bereitliegender Pläne und Anfänge.

Der Schleier-Stoff scheint sich zu eignen, die Pantomime wird entworfen.

Einteilung in drei Akte, mehr verstandesmäßig als intuitiv.

Die Figuren streben danach, sich zu individualisieren. Der Liebhaber ist ein schwärmerischer Jüngling; heitere Freunde und Freundinnen, ein Diener gesellen sich hinzu.

Das Mädchen ist verliebt, unsicher, feig, mutig, geheimnisvoll.

Eltern und Freundinnen gesellen sich zu ihr.

Der Bräutigam wird als Kontrastfigur entworfen.

Die Pantomime wird vollendet und bleibt liegen, weil sie der Eigenart, Lebendigkeit und Intensität entbehrt.

Eine Novelle, die später verfaßt wird, „Die Toten schweigen“, enthält eine Situation, die an das Schleier-Sujet gemahnt: der tote Liebhaber wird von der Geliebten feig im Stich gelassen.

Von dieser Novelle erhält der Schleier-Stoff offenbar neue Kraft.

Im Gespräch mit einem Freunde werden beide Stoffe durchgesprochen, durchleuchtet.<sup>20)</sup>

Bemerkung des Freundes, daß es ihn auch gelüstete, diesen Stoff auszuarbeiten.

Der Entwurf wird neuerdings hervorgeholt, die Absicht entsteht, ein Kostümstück daraus zu gestalten, und zwar wird als Umwelt das Wien vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gewählt, zu welchem Entschluß weniger eine innere Notwendigkeit und eine wirkliche Beziehung zwischen Figuren und Stoff einerseits und Zeit und Ort andererseits als eine gewisse Neigung leitet, daß sich die Gestalten gerade innerhalb dieser Atmosphäre ausleben möchten.

<sup>19)</sup> Vgl. etwa REINHARD URBACH, Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken, München 1974, S. 185 (zur Entstehung des ›Schleiers der Beatrice‹ S. 167). – Michaela Perlmann betrachtet die ›Pierrette‹-Pantomime als „eine gestraffte Umarbeitung des Renaissance-Dramas“; MICHAELA L. PERLMANN, Arthur Schnitzler, Stuttgart 1987, S. 57.

<sup>20)</sup> Mit diesem „Freunde“ ist Hugo von Hofmannsthal gemeint; in einem Tagebucheintrag vom 1. November 1897 geht Schnitzler auf das gemeinsame „Gespräch“ ein: „[...] mit Hugo soupiert – durch Besprechen der Pantomime von s. Zeit und ‚Tote schweigen‘ kamen wir auf verschiedene Stoffe; darunter eine sonderbare Tragoedie.“ In: ARTHUR SCHNITZLER, Tagebuch 1893–1902, hrsg. von WERNER WELZIG u. a., Wien 1989, S. 268.

[...] Das Stück wird neu entworfen, als fünftaktiges Drama, mit hauptsächlich von Shakespeare Anleihen machender Technik. [...] <sup>21)</sup>

Dass also nicht das Drama die ‚Vorlage‘ für die Pantomime, sondern umgekehrt der pantomimische Text – neben einer novellistischen Variante – eine ‚Vorstudie‘ für das größere „Kostümstück“ stellte, belegt ebenso eine Tagebuchnotiz Schnitzlers vom 7. Januar 1898: „Setzte die einstige Pantomime als Stück auf.“ <sup>22)</sup> Und Jahre später, nach der Uraufführung des ›Schleiers der Pierrette‹, vermerkte er am 25. Januar 1910 in sein Tagebuch: „Nm. sah ich die Urpantomime, aus der die Beatrice entstand (1892!) und allerlei unverwendetes zur Beatrice durch; mit Interesse.“ <sup>23)</sup> Fünf Tage darauf, am 30. Januar: „Dohnanyi blieb dann noch allein, ich las ihm die erste Pantomime (1892) und den Urplan zum Alt-Wiener Stück vor.“ <sup>24)</sup>

Was Schnitzler bewogen hat, sich nach dem ›Schleier der Beatrice‹ noch einmal seiner Pantomime zuzuwenden und sie zu veröffentlichen, lässt sich nur vermuten. Zum einen konnten ihn die Aufführungen des ›Beatrice‹-Dramas 1900 (Uraufführung am Lobe-Theater in Breslau) und 1903 (am Deutschen Theater in Berlin) keineswegs überzeugen <sup>25)</sup>; bei der Berliner Premieren-Aufführung konstatierte er die „Stimmung eines gelinden Durchfalls.“ <sup>26)</sup> Schon zuvor, am 24. Februar 1903, schrieb er Olga Gussmann über die nicht zufriedenstellenden Berliner Theaterproben, die „alle Schwächen des Stücks unerbittlich“ aufdecken würden, so etwa bezüglich des Selbstmords Filippo Loschis, des Geliebten Beatrices: „Warum sich Filippo eigentlich umbringt, bleibt unklar – das ist ja gewiß der Grundfehler des Stücks.“ <sup>27)</sup> Zum anderen entstand durch den persönlichen Kontakt zu dem Komponisten Ernst von Dohnányi (1877–1960) die Idee, den ›Schleier‹-Stoff zu vertonen, wozu sich die Pantomime besonders anbot. Am 30. November 1903 vermerkte Schnitzler in sein Tagebuch: „Nm. Pantomime durchgelesen, aus der dann die Bea[trice] wurde, die ich zu den Librettis als drittes (Pantomime) be-

<sup>21)</sup> In: „Seh’n Sie, das Berühmtwerden ist doch nicht so leicht!“ Arthur Schnitzler über sein literarisches Schaffen. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Vor- und Nachwort versehen von IRÈNE LINDGREN, Frankfurt/M. u. a. 2002, S. 102f.; – Schnitzlers Nachlass-Text wurde erstmals veröffentlicht, unter dem Titel ›Zur Physiologie des Schaffens. Die Entstehung des „Schleiers der Beatrice“, in der Weihnachtsbeilage der ›Neuen Freien Presse‹, 25. Dezember 1931, S. 38f. Zur weiteren Entstehungsgeschichte des ›Schleiers der Beatrice‹ vgl. ausführlich LINDGRENs Dokumentation, S. 235–245.

<sup>22)</sup> SCHNITZLER, Tagebuch 1893–1902 (zit. Anm. 20), S. 275.

<sup>23)</sup> ARTHUR SCHNITZLER, Tagebuch 1909–1912, hrsg. von WERNER WELZIG u. a., Wien 1981, S. 122.

<sup>24)</sup> Ebenda, S. 123.

<sup>25)</sup> Die Breslauer Uraufführung am 1. Dezember 1900 beurteilte er als „wirklich recht schlecht“; vgl. den Brief Schnitzlers an Ludwig Fulda vom 17. Januar 1901, in: ARTHUR SCHNITZLER, Briefe 1875–1912, hrsg. von THERESE NICKL und HEINRICH SCHNITZLER, Frankfurt/M. 1981, S. 400.

<sup>26)</sup> Tagebucheintrag Schnitzlers vom 7. März 1903, in: ARTHUR SCHNITZLER, Tagebuch 1903–1908, hrsg. von WERNER WELZIG u. a., Wien 1991, S. 18.

<sup>27)</sup> In: SCHNITZLER, Briefe 1875–1912 (zit. Anm. 25), S. 455.

arbeiten werde.“<sup>28)</sup> Am 14. Dezember 1903 las er Dohnányi die Pantomime vor, wobei er noch sehr daran zweifelte, dass dieser sie vertonen werde: „Sie interessirte den D[ohnányi] sichtlich, ich habe aber nicht den Eindruck dass er sie componiren wird.“<sup>29)</sup> Am 2. Januar 1904 konnte Schnitzler jedoch in sein Tagebuch notieren: „D[ohnányi] erklärt sich bereit, die Pantomime zu componiren.“<sup>30)</sup> Und schon drei Tage später, am 5. Januar, berichtete er: „An Dohnanyi die Pantomime und Beatrice.“<sup>31)</sup> Fertiggestellt war Dohnányis Komposition zur Pantomime ›Der Schleier der Pierrette‹, op. 18, aber erst im September 1908<sup>32)</sup>, als der Komponist und der Autor mit Max Reinhardt wegen einer Aufführung in Verhandlung getreten waren. Am 15. Juni 1908 schrieb Schnitzler in sein Tagebuch: „Max Reinhardt. Ich las ihm Schleier Pierrettens vor; er war höchst angethan; nahm ihn sofort an, möchte, dass Dohnanyi die Compos[ition] sofort vollendet; schwankt zwischen [Gertrud] Eysoldt und [Grete] Wiesenthal für die Hauptrolle.“<sup>33)</sup> Am 21. September 1908 vermerkte Schnitzler dann in sein Tagebuch: „D[ohnányi] spielte die ganze Pantomime; war angenehm überrascht; glänzend, wirkungsvoll, ich fühlte mich unverdient geehrt.“<sup>34)</sup>

Zur Uraufführung der ‚musikalischen Pantomime‘ kam es allerdings erst am 22. Januar 1910 – aufgrund von Spannungen zwischen Schnitzler und Reinhardt wegen der Aufführung des ›Jungen Medardus‹<sup>35)</sup> nicht am Deutschen Theater in

<sup>28)</sup> SCHNITZLER, Tagebuch 1903–1908 (zit. Anm. 26), S. 50.

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>31)</sup> Ebenda. – Vgl. dazu auch die Tagebucheinträge vom 21. Juni 1905 („Dohnanyi wird wahrscheinlich die Pant[omime] comp[onieren]; ebenda, S. 141); 27. September 1905 („Dohnanyi [...] will die Pantomime gern componiren und glaubt sie bis zur nächsten Saison fertig zu haben“; ebenda, S. 156); 13. Juli 1906 („Brief Dohnanyi, er hat das 1. Bild der Pantomime vollendet, möchte mich sprechen“; ebenda, S. 211); 7. Januar 1907 („Dohnanyi kam, spielte mir und O[lga] den 1. Akt der Pantomime vor; den ich nicht bedeutend fand“; ebenda, S. 245). – Zu Dohnányis Arbeit an der Pantomime vgl. seine (unveröffentlichten) Briefe an Schnitzler 1905–1910 (Schnitzler-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg).

<sup>32)</sup> In einem Brief vom 6. September 1908 teilte Dohnányi Schnitzler aus Stockholm mit: „Die Composition habe ich noch vor meiner Abreise beendet“ (Schnitzler-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg).

<sup>33)</sup> In: SCHNITZLER, Tagebuch 1903–1908 (zit. Anm. 26), S. 340. – Arthur Kahane, der Chef-dramaturg Max Reinhardts, teilte Schnitzler in einem Brief vom 27. Oktober 1908 mit, „daß Herr v. Dohnanyi bei uns war und daß wir mit ihm für den November eine Zusammenkunft verabredet haben, bei der er uns seine Komposition vorspielen will. Da er jedoch zu längerem Aufenthalt erst in der zweiten Hälfte Dezember zurückkehrt und bis dahin sehr wenig Zeit für seine Arbeit aufbringen kann, so projektieren wir die Aufführung ungefähr für Ende Januar. Herr v. Dohnanyi hält übrigens die Pantomime für abendfüllend und seinerseits die Kombination mit einem anderen Stück nicht für wünschenswert.“ In: Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern, hrsg. von RENATE WÄGNER, Salzburg 1971, S. 58.

<sup>34)</sup> SCHNITZLER, Tagebuch 1903–1908 (zit. Anm. 26), S. 355f.

<sup>35)</sup> Vgl. den Brief Schnitzlers an Reinhardt vom 24. Dezember 1909, in: SCHNITZLER, Briefe 1875–1912 (zit. Anm. 25), S. 613–621.

Berlin, sondern am Königlichen Opernhaus in Dresden.<sup>36)</sup> Im selben Jahr erschien auch das Textbuch der Pantomime.<sup>37)</sup>

Wie Schnitzler in seinem Tagebuch notierte, war die Premiere in Dresden ein „stürmischer Erfolg“, und er rühmte Dohnányi, „ein wahres Meisterwerk“ geschaffen zu haben.<sup>38)</sup> „Es ist nach der ausgezeichneten Aufführung nicht zu zweifeln“, so bestätigte Ernst Neufeldt in den ›Dresdner Neuesten Nachrichten‹, „daß diese Pantomime sich längere Zeit wirksam auf dem Spielplan erhalten wird.“<sup>39)</sup> „Kein Zweifel, der ‚Schleier der Pierrette‘ wird seinen Weg machen“, war sich auch Felix Adler in der ›Schaubühne‹ gewiss.<sup>40)</sup> Dabei machte Adler auf eine Besonderheit der Inszenierung aufmerksam: „Die Vermittler des pantomimischen Teils sind in Dresden Opernsänger. Im Verlauf der Wiederholungen haben sie eine staunenswerte Sicherheit im Ausdruck gewonnen und spielen mit einer Virtuosität, die kaum vermuten läßt, daß ihre Kunst auf ganz anderm Gebiete liegt.“<sup>41)</sup> In der Rolle der Pierrette trat Irma Tervani auf, „von Haus aus Altistin“<sup>42)</sup>, den Pierrot spielte Fritz Soot, als Arlecchino war Paul Trede zu sehen.

Einen wesentlichen Anteil am Erfolg der Pantomime schrieben die Kritiker der von Ernst von Schuch dirigierten musikalischen Interpretation zu: Dohnányi habe „es ganz überraschend klug und geschmackvoll verstanden“, so Neufeldt, „das malende Element der Musik, das gerade hier in der Pantomime so wichtig wird, für seine Zwecke zu verwenden“: „Die Musik unterstützt die Geste des Spielers, spricht anstatt seiner.“<sup>43)</sup> Auch Adler betonte, dass Dohnányi zu Schnitzlers panto-

<sup>36)</sup> Angenommen wurde das Stück vom Dresdner Opernhaus im Juni 1909; vgl. Brief und Telegramm Dohnányis an Schnitzler vom 6. Juni 1909 (Schnitzler-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg). Vgl. dazu auch Schnitzlers Tagebucheintrag vom 27. November 1909: „Concert Dohnanyi. Im Künstlerzimmer sprach ich ihn. Er erzählte mir, daß in den letzten Tagen Reinhardt sich wieder lebhaft um die Pantomime bemüht hat, die D[ohnányi] ihm vor kurzem vorspielte. Dresden aber wollte auf die Uraufführung (Mitte Jänner) nicht verzichten.“ In: SCHNITZLER, Tagebuch 1909–1912 (zit. Anm. 23), S. 105. – Schon im August 1908 hatte Dohnányi Schnitzler gefragt: „Haben Sie von Reinhardt inzwischen was gehört? Ich möchte es hauptsächlich deshalb wissen, weil wenn aus dieser intimation nichts wird, ich die Sache zuerst für grosses Orchester instrumentieren möchte.“ (Brief vom 11. August 1908; Schnitzler-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.)

<sup>37)</sup> Der Schleier der Pierrette. Pantomime von Arthur Schnitzler. Musik von Ernst von Dohnányi, Leipzig, Wien: Ludwig Doblinger u. Bernhard Herzmannsky, 1910. – Im selben Verlag erschien zugleich ein ›Führer durch das Werk‹, eine „kurze analytische Erläuterung“, von Jan Brandts-Buys: J[AN] BRANDTS-BUYS, Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern von Arthur Schnitzler. Musik von Ernst von Dohnányi. Ein Führer durch das Werk, Wien, Leipzig, Paris 1910.

<sup>38)</sup> Vgl. Schnitzlers Tagebucheintrag vom 22. Januar 1910, in: SCHNITZLER, Tagebuch 1909–1912 (zit. Anm. 23), S. 121.

<sup>39)</sup> ERNST NEUFELDT, „Der Schleier der Pierrette.“ Uraufführung in der Kgl. Hofoper, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 23. Januar 1910, 2. Ausg.

<sup>40)</sup> FELIX ADLER, Der Schleier der Pierrette, in: Die Schaubühne 6, Nr. 9, 3. März 1910, S. 238–240, hier: S. 240.

<sup>41)</sup> Ebenda.

<sup>42)</sup> Ebenda.

<sup>43)</sup> NEUFELDT (zit. Anm. 39).

mimischer Handlung „eine ungemein interessante und nicht minder aufregende Musik geschrieben“ habe:

Eine Musik, die allerdings nicht verleugnet, daß sie ihr Bestes von Vorbildern genommen hat, aber die auch genügend eigene Intuition besitzt, um als starke Talentprobe gewertet werden zu können. Berlioz, Wagner und Richard Strauß sind die Vorläufer Dohnányis. Aber selten wurde Uebernommenes mit so klugem Raffinement verarbeitet und so geschickt mit dem eigenen Ideenvorrat amalgamiert. [...] Dohnányis Motive behalten nie die ursprüngliche Form bei, sondern sie verändern sich, wie es das psychologische Moment befiehlt. So bietet die Musik in dieser Pantomime den Ersatz für das gesprochene Wort.<sup>44)</sup>

Weitere Zeugnisse für die erfolgreiche Wirkung und die produktive Rezeption der ›Pierrette‹-Pantomime waren die Aufführung am 20. September 1911 in Wien<sup>45)</sup>, Gastspiele u. a. in London und Kopenhagen 1912, in Berlin<sup>46)</sup> und Budapest 1913 sowie die Inszenierungen der russischen Theaterreformer Wsewolod Meyerhold<sup>47)</sup> und Alexander Tairow<sup>48)</sup>, für die Schnitzlers pantomimisches Stück zum „Gegenstand von Experimenten“ und „zugleich zu Meilensteinen“ in ihrem „künstlerische[n] Schaffen beim Verwirklichen ihrer neuen Ideen“ wurde.<sup>49)</sup>

<sup>44)</sup> ADLER (zit. Anm. 40), S. 239f.

<sup>45)</sup> Am Hofopertheater, zusammen mit Ruggero Leoncavallos Oper ›Der Bajazzo‹ (1892; in der Bajazzo-Rolle trat Enrico Caruso auf). – Vgl. dazu aber die anonyme negative Kritik (die besonders die Musik Dohnányis scharf missbilligte) in der Wiener Zeitschrift ›Die Wage‹ (14, 23. September 1911, S. 843–845): „Langeweile des großen Publikums und Mißvergnügen der Kenner, demnach allgemeiner Unmut – das ist der einzige Effekt, der mit dieser Pantomime zu erzielen ist.“ (Ebenda, S. 845.)

<sup>46)</sup> Friedrich Düsel beurteilte die Pantomime nach einer Aufführung im dortigen Deutschen Opernhaus, Charlottenburg, allerdings negativ, indem er das Stück mit dem Drama ›Der Schleier der Beatrice‹, aus dem ›Der Schleier der Pierrette‹ entstanden sei, verglich und eine „bedenkliche“ Nähe zur „Technik des Kinos“ konstatierte, und „das Ganze“ „als handgreiflich roh und grobdrätig“ empfand; vgl. FRIEDRICH DÜSEL, „Der Schleier der Pierrette“ von Arthur Schnitzler. Berliner Theater, in: Der Kunstwart 26, 2. Maiheft 1913, S. 284f.

<sup>47)</sup> Meyerhold führte Schnitzlers Pantomime bereits im Jahr der Dresdner Premiere auf, am 9. Oktober 1910, zur Eröffnung seines Theaters ‚Dom Intermedii‘ in Petersburg (vgl. ELISABETH HERESCH, Schnitzler und Rußland, Wien 1982, S. 104–107; – sowie WSEWOLOD E. MEYERHOLD, ALEXANDER I. TAIROW und JEWGENI B. WACHTANGOW, Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters, hrsg. von LUDWIG HOFFMANN und DIETER WARDETZKY, Leipzig 1967, S. 436, Anm. 18), in Form einer „stilistische[n] Mischung von Commedia dell’arte, Jahrmarktstheater, romantischer Grotteske und Symbolismus“ (ebenda, S. 35).

<sup>48)</sup> Tairow eröffnete mit der ›Pierrette‹-Pantomime am 27. Oktober 1913 sein ‚Freies Theater‘ in Moskau; vgl. HERESCH (zit. Anm. 47), S. 108–111; – vgl. dazu auch Tairows ›Aufzeichnungen eines Regisseurs‹ (1921), in: MEYERHOLD/TAIROW/WACHTANGOW (zit. Anm. 47), S. 250–292, bes. S. 256–271. – Zu einer späteren Aufführung der Tairow-Inszenierung 1925 in Wien vgl. die Rezension von ALFRED POLGAR, Der Schleier der Pierrette, in: Die Weltbühne 21, Nr. 30, 28. Juli 1925, S. 138f. Schnitzler sah das Gastspiel des Tairow-Ensembles am 5. Juli 1925: „Manches gute; – im Ganzen war ich ein wenig enttäuscht. Auf die Bühne, sprach mit Tairow und seiner Frau [Alice] Koonen, die die Pierrette zum Theil recht schön mimte und tanzte.“ (Tagebucheintrag Schnitzlers vom 5. Juli 1925, in: ARTHUR SCHNITZLER, Tagebuch 1923–1926, hrsg. von WERNER WELZIG u. a., Wien 1995, S. 257.)

<sup>49)</sup> HERESCH (zit. Anm. 47), S. 3.

Schnitzler selbst beschäftigte sich im Frühjahr 1919 mit der Idee einer Verfilmung der Pantomime; einen Entwurf stellte er im Oktober 1921 fertig. Realisiert wurde das Filmprojekt allerdings nicht.<sup>50)</sup>

## II.

›Der Schleier der Pierrette‹ wie Schnitzlers zweite, 1908 publizierte, aber unaufgeführte Pantomime ›Die Verwandlungen des Pierrot‹<sup>51)</sup> haben in der Forschung bislang – zu Unrecht – nur wenig Beachtung gefunden. Dies scheint das Resultat der Auffassung zu sein, dass es sich bei diesen Werken lediglich um Gelegenheitsarbeiten des Autors von geringer ästhetischer Bedeutung handelt. Hinzu kommt, dass generell die Pantomime als *spezifische literarische Gattung* von der Philologie bisher noch nicht grundlegend erforscht und etabliert worden ist. Im Kontext meines Arbeitsprojekts, das sich diesem Desiderat widmen und die pantomimische Dichtung als wichtigen Beitrag im Entwicklungsprozess einer dezidiert sprachkritischen und mit traditionellen ästhetischen Formen brechenden und experimentierenden literarischen Moderne darstellen wird<sup>52)</sup>, soll im vorliegenden Aufsatz Arthur Schnitzlers ›Schleier der Pierrette‹ als Untersuchungsbeispiel dienen, das die ästhetische Bedeutung der literarischen Pantomime um 1900 aufzeigt.

Schnitzlers pantomimisches Stück konzentriert sich auf drei szenisch arrangierte ‚Bilder‘ – wodurch bereits in der äußeren Struktur die Bedeutung der optischen Darstellung erkennbar wird – und führt in „*das Wien vom Beginn des vorigen Jahrhunderts*“ (321).<sup>53)</sup> Die erste Szene des ersten Bildes zeigt Pierrot in seinem Zimmer, gramerfüllt vor dem Schreibtisch sitzend, gekleidet in einem „*Kostüm*“, einem „*Gemisch des traditionellen Pierrot- und des Altwiener Kostüms*“ (322). Die Ursache seines Leids wird rasch sichtbar – im „*Bild Pierrettens auf einer Staffelei*“, vor

<sup>50)</sup> Der Entwurf, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers, datiert 27. Oktober 1921, paginiert 1–17, hat sich im Nachlass des Dichters erhalten (Schnitzler-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg); vgl. dazu detaillierter CLAUDIA WOLF, Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung, Karlsruhe 2006, S. 123–126. Schon 1913 reflektierte Schnitzler über eine Verfilmung der Pantomime. In einem Brief an Ernst Peter Tal vom S. Fischer Verlag bemerkte er am 27. Juni 1913: „Wegen Verfilmung des ‚Schleiers der Pierrette‘ ist man schon einige Male an mich herangetreten, ohne dass es zu einem Resultat gekommen ist. Ich bin der Ansicht, dass die Dohnanyi’sche Musik ein sehr integrierender Bestandteil des Werkes ist, trotzdem aber scheint es mir sehr fraglich, ob es bei kinematographischer Aufführung, insbesondere in kleinen Orten sich wird durchsetzen lassen, dass überall die Dohnanyi’sche Musik dazu gespielt werden würde. Der Fall stellt jedenfalls ein Novum dar und nach der Rechtslage wäre ich selbstverständlich ohneweiters berechtigt, ohne jede Rücksicht auf die Dohnanyi’sche Musik die ‚Pierrette‘ für das Kino zu bearbeiten.“ (Zitiert nach ebenda, S. 124, Anm. 92.)

<sup>51)</sup> Erstdruck: Die Zeit, Wien, 19. April 1908, Beil. Oster-Zeit.

<sup>52)</sup> Vgl. Anm. 7.

<sup>53)</sup> Hier wie im Folgenden wird zitiert nach: ARTHUR SCHNITZLER, Der Schleier der Pierrette, in: SCHNITZLER, Die Dramatischen Werke, Bd. 2, Frankfurt/M. 1962, S. 321–336; dieser Text entspricht dem Erstdruck von 1910. Die Zitate werden im Aufsatz lediglich mit der in Klammern gesetzten Seitenzahl nachgewiesen.

dem Pierrot seine aufgewühlten Gefühle gestenreich/pantomimisch zum Ausdruck bringt: Er „[f]lehrt das Bild Pierrettes an, droht dem Bilde, entfernt sich grollend, kehrt zurück, sinkt vor dem Bilde nieder und schluchzt“ (322).

Als Pierrots Freunde Fred, Florestan, Annette und Alumette erscheinen, um den Verzweifelten mit ihrer Lebensfreude und Liebeslust, mit Musik und Tanz von seiner düsteren Stimmung zu befreien und ihn in ein buntes Leben zu locken (ihre alliterierenden Namen signalisieren bereits ihre Rolle als Personifikation eines spielerisch-leichten Lebens), schickt er sie schließlich wieder fort. – Unerwartet tritt dann die verloren geglaubte Geliebte auf, Pierrette, gekleidet im „*Altwiener Brautkleid mit Nuancen des Pierrettekostüms. Myrtenkranz. Schleier um Haupt und Schultern*“ (326); sie hat die Feier ihrer Hochzeit (mit Arlecchino) heimlich verlassen, um mit ihrem Geliebten, Pierrot, zu sterben. Der beabsichtigte gemeinsame Gifftod scheitert jedoch am Zögern Pierrettes – nur Pierrot stirbt:

BEIDE umarmen einander glühend.

BEIDE setzen die Gläser an die Lippen und sehen einander lang in die Augen.

BEIDE neigen den Kopf nach rückwärts.

PIERROT trinkt das Glas auf einen Zug aus.

PIERRETTE hat keinen Tropfen über die Lippen gebracht.

PIERROT sieht es, taumelt entsetzt zurück.

PIERRETTE hat das Glas ein wenig von den Lippen entfernt, führt es wieder an den Mund.

PIERROT schlägt ihr das Glas verächtlich aus der Hand. Sinkt der Länge nach nieder hinter der Staffelei (so, daß er für einen etwa Eintretenden vorerst unsichtbar wäre).

PIERRETTE steht wie starr da. Dann wirft sie sich vor Pierrot nieder, faßt ihn an, rüttelt ihn, küßt ihn.

Alles vergeblich. Sie nimmt das Glas vom Boden wieder auf, weist es Pierrot Sieh nur her, ich will's ja tun.<sup>54</sup>) Sie führt das Glas an die Lippen, merkt, daß es leer und zersplittert ist. Sie steht auf, läuft im Zimmer hin und her, greift sich ratlos an den Kopf, fühlt den Myrtenkranz, zuckt zusammen. Plötzlich glaubt sie ein Geräusch zu hören, eilt zum Fenster, kauert auf den Diwan nieder. Sie geht wieder nach vorn, zu Pierrot; schaut angstvoll auf ihn nieder. Du lebst, nicht wahr du lebst? So antworte doch, Pierrot! Sie beugt sich tiefer und immer tiefer zu ihm nieder, betrachtet ihn mit wachsendem Schauer, bis sie endlich begreift, daß er tot ist. Von Entsetzen gepackt, rennt sie zur Türe, reißt sie auf, stürzt davon. (328f.)

„Die Musik leitet“ darauf „ohne Pause über zum zweiten Bild“ (329), das den Festsaal der Hochzeitsgesellschaft zeigt und die Eltern Pierrettes, „kleine behagliche Leute“, sowie den Bräutigam, Arlecchino, vorstellt: „groß, hager, nicht mehr jung, Altwiener Kostüm, vollkommen schwarz, große weiße Blume im Knopfloch“ (330). Das heimliche Verschwinden Pierrettes erweckt den Jähzorn und die Brutalität Arlecchinos, der nicht nur „droht“, fürchterliche Rache zu nehmen, sondern dann auch „rasend vor Wut“ zur Tat schreitet: Er stürzt zum „Buffet, zerschlägt einige Gläser und Flaschen. Vollführt drohende Gebärden gegen Vater und Mutter. Geht zum Klavier, zertrümmert die Tasten, reißt den Musikern Violine und Klarinette aus der Hand, zerschmettert sie und wirft sie zu Boden.“ (331f.)

<sup>54</sup>) Zu den Redepassagen vermerkt Schnitzler in einer Fußnote: „Auch was im Text dialogartig gebracht ist, wird selbstverständlich nur pantomimisch ausgedrückt.“ (323)

Doch dann kehrt Pierrette zurück, die mit ihren Erklärungen für ihre Abwesenheit nur das weitere Misstrauen Arlecchinos erregt. Als es ihr dennoch gelingt, ihn mit einem gemeinsamen Tanz zu beruhigen und alles „wieder geordnet“ scheint – sinnigerweise zu den Klängen der demolierten Musikinstrumente –, erblickt Pierrette plötzlich „als Traumbild“ den toten Pierrot, der sie mit ihrem bei ihm verlorenen Schleier zurück in seine Wohnung lockt (333). Arlecchino, der Pierrette begleitet, entdeckt – im dritten Bild der Pantomime – den Toten, hält ihn zunächst für betrunken, erkennt dann aber den ‚Liebesbetrug‘ seiner Braut, worauf er „mit einem teuflischen Lächeln“ „auf einen Einfall“ kommt (335): Er nimmt den Leichnam Pierrots, setzt ihn auf den Diwan und spielt ihm gegenüber, wie vor einem Lebenden, mit Pierrette ein Liebespaar, um ihn durch diese absurd-bizarren Inszenierung zu verhöhnen. Schließlich sperrt er Pierrette im Zimmer Pierrots ein und überlässt sie in perfider Absicht ihrem Schicksal. Allein mit dem geliebten Toten, dem gegenüber sie sich tief schuldig fühlt und dem sie nun nicht mehr entfliehen kann, verfällt Pierrette dem tödlichen Wahnsinn:

*Wieder zur Tür, rüttelt, reißt, vergeblich. Rennt im Zimmer umher, sucht nach irgend einem Ausgang. Findet keinen. Endlich bleibt sie wieder gegenüber dem toten Pierrot stehen. Sieht ihn lange an, läuft davon. Kommt wieder zurück. Nickt ihm zu. Gerät von neuem in Angst, schleicht längs der Wände im ganzen Zimmer hin und her. Ihre Bewegungen verändern sich ins Tanzartige. In ihren Augen spricht sich der beginnende Wahnsinn aus. Wieder ist sie hinter Pierrot, schleicht sich langsam hinter dem Diwan zu ihm hervor. Sie ist in einer halb knienden Stellung vor ihm und blickt ihm ins Gesicht. Verbeugt sich vor ihm. Beginnt zu tanzen. Zuerst vor ihm, dann in immer weiterem Bogen, endlich im ganzen Zimmer herum. Sie hält inne, um dann mit erneuter Kraft wieder weiter zu tanzen. Poltern an der Türe.*

PIERRETTE ist beinahe atemlos, ihre Kräfte beginnen zu schwinden, ihre Augen glänzen trübe, sie ist dem Verlöschen nahe.

Neues, verstärktes Poltern.

PIERRETTE sinkt zu Boden, tot. Zu Füßen des toten Pierrot. (336)

In der Schlusszene treten Pierrots Freunde Fred, Florestan, Annette und Alu-mette in das Unglückszimmer, dessen Tür sie „erbrochen“ haben:

*Der Morgen ist herangedämmert. Beginnender Sonnenaufgang.*

FRED und FLORESTAN wenden sich lachend zu den Mädchen. Beide Paare tänzeln Arm in Arm bis ganz nahe zu Pierrot und Pierrette hin, fassen, was geschehen ist, und weichen entsetzt zurück. Vorhang. (336)

Die zitierten Textstellen dokumentieren, welche Affekte und existentielle Grenzerfahrungen die Protagonisten mit pantomimischen Ausdrucksformen in Szene setzen. Die Motive des Liebestodes, der halluzinatorischen Traumerscheinung des toten Pierrots, des wahnvollen Totentanzes Pierrettes und – über allem – des titelgebenden Schleiers weisen hierbei zentrale, handlungsdramatisierende Bedeutung auf. Der (Braut-)Schleier Pierrettes ist Zeichen ihrer unglücklichen Heirat, aber ebenso Symbol ihres Verrats an Pierrot, wie auch – gegenüber Arlecchino – des verbotenen, zu verbergenden Geheimnisses ihrer Liebe zu Pierrot und initiiert das

tödliche Unglück der Protagonistin. So verhüllt und enthüllt der Schleier zugleich. Die Transparenz des Vergehens korreliert mit der Opazität des Verschweigens.

### III.

Mit Pierrot, Pierrette und Arlecchino griff Schnitzler auf Typenfiguren der Commedia dell'arte bzw. der Comédie Italienne zurück, um den traditionellen Dreieckskonflikt kunstvoll zu inszenieren. Pierrot, als unglücklicher und todessehnsüchtiger Liebender, findet in Arlecchino seinen teuflischen Antagonisten, der sich brutal und cholerisch gebärdet und von einer maßlosen Herrschsucht getrieben wird. Schon die Kleidungen der Protagonisten veranschaulichen unmissverständlich, dass hier Figuren eines ästhetischen Spiels auftreten<sup>55)</sup>, wobei die Mischung aus den Kostümen der Commedia dell'arte und des – auf Ort und Zeit der Handlung bezogenen – ‚Altwienerischen‘ explizit die Tradition benennt, in die Schnitzler seine Pantomime situierte.<sup>56)</sup> Die traditionellen Figuren werden aber wie in der Pantomime Richard Beer-Hofmanns durch die ästhetisch-psychologische Gestaltung modernisiert.

Die Faszination, die besonders der *Pierrot* auf die Autoren der dichterischen Pantomimen zur Zeit des Fin de Siècle ausübte, lag darin begründet, dass er in paradigmatischer Weise eine *Kunst*-Figur und eine Personifikation des heimatlosen Künstlers und des sozialen Außenseiters darstellte, die in Lebens- und Liebes-

<sup>55)</sup> Der (idealistisch-stilisierte) Kunstcharakter Pierrettes wird nicht allein durch ihre Kostümierung sichtbar, auch ihre erste Erscheinung als Gemälde auf einer Staffelei, vor dem Pierrot sich seinen leidenschaftlichen Emotionen hingibt, verdeutlicht dies.

<sup>56)</sup> In ihrer Entwicklungsgeschichte gelangte die Pantomime in den Wiener Vorstadttheatern des frühen 19. Jahrhunderts zu einem Höhepunkt. Insbesondere sog. ‚Zauberpantomimen‘, die Märchenmotive und übersinnlich-geisterhaftes Geschehen zur Vorstellung brachten, erfreuten sich dort größter Beliebtheit und etablierten sich als ‚Volkskunst‘. Wesentlich für die Wiener Pantomime war dabei der Bezug auf die Commedia dell'arte, der sich bereits dezidiert in den Titeln der Stücke dokumentierte. Die Gestalt des Harlekin (Arlecchino), die an die besonders durch Josef Anton Stranitzky im 18. Jahrhundert popularisierte komische Figur des Wiener Hanswurst anknüpfte, spielte hier eine kardinale Rolle. In Frankreich entwickelte sich seit dem frühen 18. Jahrhundert mit der Comédie Italienne eine eigene Variante der Commedia dell'arte, in deren Rahmen sich auch die Pantomime weiter etablieren konnte. Die überaus erfolgreichen Auftritte Jean Gaspard Deburaus (1796–1846) im frühen 19. Jahrhundert, die von seinem Sohn Charles und von Paul Legrand später fortgesetzt wurden, ließen die melancholische Pierrot-Figur, statt des gerissenen Spaßvogels Arlecchino, immer stärker in den Mittelpunkt der Pantomimen rücken. Diese durch Deburau bewirkte steigende Popularität des Pierrot fand ihren Niederschlag auch in den Dichtungen fortschrittlicher französischer Autoren wie Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Théophile Gautier, Jules Laforgue oder Jean Richepin. Auch der 1884 veröffentlichte Lyrikzyklus ›Pierrot lunaire‹ des Belgiers Albert Giraud ist hier zu nennen; das Werk erschien 1893 in der deutschen Übertragung von Otto Erich Hartleben, die von Arnold Schönberg 1912 vertont wurde. Durch den französischen Ästhetizismus, dessen Maxime des *l'art pour l'art* eine neues, antinaturalistisches Kunstverständnis manifestierte, wurde auch unter den deutschsprachigen Dichtern des Fin de Siècle ein neues Interesse an der Pantomime und ihrem Protagonisten, dem Pierrot, geweckt.

turbulenzen verwickelt war und doch abseits, jenseits, auf der Position des distanzierten Beobachters blieb. In reinem weißen Gewand, mit bleichem, leichenfahlem Gesicht, war er geprägt von statisch-maskenhaften Zügen tiefer Melancholie. Der stille, stumme Pierrot figurierte die Einsamkeit des ewig sehnsüchtigen Träumers und die resignative Trauer des immerwährenden Verlierers, der zugleich aber die Macht besaß, das enttäuschende Leben und die scheiternde Liebe in ein ästhetisches Spiel zu verwandeln und den Zauber der Poesie zu schenken. Der Pierrot konnte sich deshalb zu einer – sowohl beim Publikum als auch bei den Künstlern – beliebten ‚Figur der Seele‘ entwickeln, weil er durch Wortverzicht und äußere Farblosigkeit allein durch seine Gebärden sprach und damit den Blick des Zuschauers auf sein Inneres, auf seine nonverbalen Emotionen, seine psychischen Stimmungen und Befindlichkeiten lenkte und Traum-Bilder projizierte. Paul Landau machte 1910 in einem Essay über ›Pantomime und Pierrot‹ darauf aufmerksam, dass „die Gestalt des Pierrot heute zur eigentlichen Verkörperung der Pantomime aufgewachsen“ sei; „ihre höchste künstlerische Vollendung“ habe diese Figur „durch die Pantomime erfahren“.<sup>57)</sup>

In seiner zweiten Pantomime ›Die Verwandlungen des Pierrot‹ lässt Arthur Schnitzler einen modernen, zeitgenössischen Pierrot auftreten, der „in *elegantem Sommeranzug*“ erscheint<sup>58)</sup> und als verführerischer Verwandlungskünstler eine junge Frau, Katharina, in tiefste Verwirrung stürzt.<sup>59)</sup> Schnitzlers – wie Beer-Hofmanns – Protagonist wird hier mit aktuell diskutierten psychischen und psychologischen Phänomenen in Beziehung gesetzt. Er tritt heraus aus seiner traditionellen Rolle des leidenden Opfers, indem er mit unlauteren Mitteln, gleichsam in einem spielerischen Experiment, Einfluss nimmt auf das Unterbewusstsein des Objekts seiner Begierde und sich so das beglückende Gefühl der Omnipotenz verschafft. Die vielfach diagnostizierte Ich-Krise um 1900, Identitätsverlust und Depersonalisation finden in diesen hypnotischen und halluzinatorischen Szenen demonstrativen (pantomimischen) Ausdruck. Als machtvolle Betrüger scheitern Schnitzlers und Beer-Hofmanns Pierrots letztlich aber an ihrer Illusion: am Wahn erlösender Größe.

Der desperate Pierrot im ›Schleier der Pierrette‹ erleidet durch seine unerfüllte Liebe zwar das Schicksal des tödlichen Opfers, als Geistererscheinung verfolgt er

<sup>57)</sup> PAUL LANDAU, Pantomime und Pierrot, in: Die Schaubühne 6, Nr. 48, 1. Dezember 1910, S. 1240–1248, hier: S. 1240.

<sup>58)</sup> ARTHUR SCHNITZLER, Die Verwandlungen des Pierrot, in: SCHNITZLER, Die Dramatischen Werke, Bd. 1, Frankfurt/M. 1962, S. 1063–1078, hier: S. 1063.

<sup>59)</sup> Vgl. ausführlicher zu dieser Pantomime: G. J. WEINBERGER, Marionette or „Puppenspieler“?: Arthur Schnitzler's Pierrot, in: Neophilologus 86, Nr. 2, April 2002, S. 265–272; – HARTMUT SCHEIBLE, „Die Verwandlungen des Pierrot“. Arthur Schnitzler und das Nachleben der Commedia dell'arte im Wien der Jahrhundertwende, in: Inszenierte Wirklichkeit und Bühnenillusion. Zur europäischen Rezeption von Goldonis und Gozzis Theater / Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi (Interdisziplinäre Tagung am Deutschen Studienzentrums in Venedig, 27. –29.11.2003), hrsg. von SUSANNE WINTER, Rom 2006, S. 139–177.

aber noch nach seinem Tod die verlorene Geliebte, um sie an die Einlösung ihres gebrochenen Versprechens zu gemahnen: Der Geist des im Leben und in der Liebe Scheiternden gelangt am Ende zum zuvor verfehlten Ziel des gemeinsamen Todes.

#### IV.

Gewiss auffällig sind einige Analogien des ›Schleiers der Pierrette‹ zu Beer-Hofmanns ›Pierrot Hypnotiseur‹, wodurch die bereits genannte inspirative Bedeutung des Stücks für Schnitzlers Idee, eine eigene Pantomime zu verfassen, evident wird. Zu beachten sind hier besonders die Eingangsszene des einsam trauernden Pierrot am Schreibtisch und die Schlusszene, nachdem Pierrot und Pierrette (bzw. Colombine bei Beer-Hofmann) gestorben sind und ein sonnenbeglänzter Morgen anbricht, der ein neues Leben verspricht, das von den Leichen des Liebespaars aber bitter konterkariert wird. Auch der Einsatz von Musik und Tanz, die in beiden Pantomimen eine wesentliche Funktion aufweisen – man denke etwa an den Totentanz Pierrettes und Colombines –, ist hier zu nennen.

Um die spezifische Stilform von Schnitzlers Pantomime darzustellen, bietet sich die Betrachtung einer im Nachlass des Schriftstellers zu findenden unveröffentlichten Frühfassung des Stücks sowie der Vergleich mit dem Historiendrama ›Der Schleier der Beatrice‹ an, das, wie dokumentiert worden ist, in seiner Entstehungsgeschichte eng verknüpft ist mit dem ›Schleier der Pierrette‹.

Zur Affinität der beiden Werke gab Schnitzler noch ein Jahr vor seinem Tod Auskunft. In einem Brief vom 26. November 1930 teilte er Sol Liptzin mit:

Es ist richtig, daß ich schon im Jahre 1892 eine Pantomime „Der Schleier der Pierrette“ geschrieben habe, die schon einzelne Elemente des Beatrice-Themas hat, aber nur einen Akt hatte und sozusagen heiter endete. Die Pantomime, welche viel später, erst Jahre nach Vollendung und Aufführung des „Schleiers der Beatrice“ geschrieben und von Dohnanyi vertont worden ist, ist etwas ganz anderes als die Pantomime aus dem Jahre 1892 und hatte viel mehr innere Ähnlichkeiten mit dem Schauspiel „Der Schleier der Beatrice“, als dieses mit der ursprünglichen (1892) Pantomime hat. Ich glaube nicht, daß Sie in diese allererste Fassung (ein ziemlich kindliches Produkt) überhaupt Einsicht genommen haben.<sup>60)</sup>

Im Nachlass Schnitzlers haben sich drei verschiedene Fassungen der Pantomime erhalten<sup>61)</sup>: Eine in fremder Handschrift angefertigte Fassung in drei Akten, datiert: „Ende 1892“, paginiert 1–56 (F1); eine maschinenschriftliche Fassung in drei Bildern und mit zwei Dekorationsplänen, paginiert 1–51, mit handschriftlichen

<sup>60)</sup> In: ARTHUR SCHNITZLER, Briefe 1913–1931, hrsg. von PETER MICHAEL BRAUNWARTH/RICHARD MIKLIN/SUSANNE PERTLIK/HEINRICH SCHNITZLER, Frankfurt/M. 1984, S. 731.

<sup>61)</sup> Vgl. GERHARD NEUMANN/JUTTA MÜLLER, Der Nachlaß Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Nachlaßmaterials, München 1969, S. 56.

Korrekturen Schnitzlers (offenbar die Grundlage der Druckfassung von 1910) (F2); sowie ein achtseitiges Typoskript, das unter Verzicht auf die dialogische Struktur die Handlung der Druckversion wiedergibt (F3).

Glaubt man Schnitzlers Brief an Liptzin, so handelt es sich bei der auf „Ende 1892“ datierten Abschrift F1 nicht um den ersten, *einaktigen* Entwurf der Pantomime. In seiner, bereits zitierten, Betrachtung ›Als Beispiel einer komplizierten Schaffensart‹ erinnerte der Schriftsteller sich dagegen bezüglich der ersten Konzeption seiner Pantomime an eine „Einteilung in drei Akte“ – dies entspricht dem vorliegenden Manuskript F1. Da sich die *einaktige* Version des Stücks nicht belegen lässt (möglicherweise handelte es sich bei Schnitzlers Bemerkung in seinem Brief an Liptzin um einen Erinnerungsirrtum), ist dieses Manuskript als die früheste erhaltene Fassung der Pantomime zu betrachten. Diese bislang noch nicht beachtete und untersuchte Version, die erhebliche Varianten zum Textbuch von 1910 (F4) aufweist, sei hier vorgestellt, um die Entwicklung und die pantomimische Ausgestaltung des ‚Schleier‘-Stoffes zu dokumentieren.

Im ersten „Act“ (statt später „Bild“ in F2/3/4), der insgesamt aus sechs „Auftritten“ besteht, erscheinen lediglich die beiden vom Diener Peppo ins Zimmer geführten Freunde Fred und Florestan, um den an seiner unerfüllten Liebe zu Pierrette leidenden Pierrot zu einem ‚bunten Abend‘ abzuholen. Während sie darauf warten, dass der auf dem Diwan liegende Pierrot erwacht, vertreiben sie sich die Zeit mit einem Kartenspiel. Nachdem es den Freunden nicht gelungen ist, den Verzweifelten ins lustige Leben zu locken, und sie ihn allein zurückgelassen haben, kommt es wie in der späteren Textfassung (F4) zum überraschenden Auftritt Pierrettes und zur Giftszene. Der später titelgebende ‚Schleier‘, der hier als „Spitzentuch“ erscheint (16)<sup>62</sup>), fungiert noch keineswegs als handlungswichtiges Motiv; er wird auch nicht als Zeichen des ‚Verrats‘ im Zimmer des toten Pierrots zurückgelassen.<sup>63</sup>

Der zweite Akt, mit vier Auftritten, führt wie in der Druckfassung (F4) zur Hochzeitsfeier in den Tanzsaal. Arlequin gerät über das plötzliche Verschwinden seiner Braut zwar ebenso in heftige Aufregung, ohne allerdings die brutalen und cholerischen Charakterzüge zu demonstrieren, die zur brachialen Zerstörung der Musikinstrumente führen. Als Pierrette, „das Spitzentuch um den Kopf“ (33), dann verstört zurückkehrt, wird auch sie noch einmal halluzinatorisch mit der Giftszene konfrontiert, jedoch in einer anderen Weise als in der späteren Textfassung: „Die Vorhänge sind transparent geworden und es erscheint an der Stelle, wo früher das Buffet war, die Decoration des ersten Actes.“ Pierrette „sieht Pierrot, wie er am Schlusse des ersten Actes leblos am Boden liegt“: „Nach wenigen Secunden erscheint Pierrette selbst im Zimmer, und die wirkliche Pierrette, die sich im Tanz-

<sup>62</sup>) Zitiert wird hier wie im Folgenden nach dem paginierten Manuskript (F1; Schnitzler-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg).

<sup>63</sup>) Dementsprechend ist die frühe Manuskriptfassung (F1) auch noch nicht mit dem Schleier-Motiv betitelt – sie trägt lediglich den Arbeitstitel „Pantomime“.

saale befindet, richtet die Augen schreckensvoll auf sie.“ (36) „Die falsche Pierrette geht genau wie Pierrette selbst im ersten Act, den Anblick des Todten vermeidend, auf den Schreibtisch zu und nimmt das Spitzentuch. Dann flieht sie, wie es Pierrette im ersten Act gethan, der Thüre zu.“ (37)

Es ist also nicht der tote Pierrot, der Pierrette geisterhaft erscheint und sie zur Unglücksstätte weist, wo der verlorene Schleier liegt, sondern Pierrette selbst spaltet sich in eine „falsche“ und eine „wirkliche“ Gestalt (die der entflohenen Giftszene und die der gegenwärtigen Hochzeitsgesellschaft), die nun – im dritten Akt –, gefolgt von ihrem Bräutigam Arlequin, zum Totenzimmer zurückkehrt. Dieser Schlussakt (mit acht Auftritten) weist im Vergleich zur Druckfassung der Pantomime (F4) die gravierendsten Veränderungen auf: Die Freunde Fred und Florestan treten in Begleitung *dreier* junger Frauen, Annette, Alumette und Babette (‚bürgerliche‘ Reimnamen zur stilisierten Pierrette), ins Zimmer Pierrots, wo sie den leblos am Boden Liegenden entdecken. Nach vergeblichem Versuch, Pierrot zum Leben zu erwecken, holt Fred einen Doktor, der in Begleitung seines Dieners auf eine von Komik gezeichnete Weise sich des Leblosen annimmt und schließlich feststellen muss, mit seiner ‚Kunst am Ende‘ zu sein (vgl. 47). Was dem Mediziner nicht gelingt, vermag dann aber wundergleich Annette mit ihrer Liebe: „Sie stürzt vor Pierrot hin und umschlingt seinen Kopf, hebt ihn zu sich empor und küsst ihn innig.“ (47f.) Darauf „schlägt Pierrot die Augen auf“ (48); er erwacht zu einem neuen Leben und findet nun in den Armen Annettes zur wahren Liebe, die auch dem finalen Auftritt Pierrettes (deren Bild Annette zuvor demonstrativ „auf die Erde“ geworfen hat, 49) und Arlequins standhält. Als diese beiden in das mutmaßliche ‚Totenzimmer‘ treten, treffen sie unverhofft auf eine fröhliche Gesellschaft: „Die drei Paare [...] sitzen bei Tische, sie trinken, sie stoßen an und sind sehr lustig.“ (51) Erst „wie versteinert“, dann aber wutentbrannt weist Pierrette die Einladung zur Teilnahme am gemeinsamen „Gelage“ (52) von sich. Verbittert verschwindet sie schließlich mit Arlequin (der einer fröhlichen Feier keineswegs abgeneigt war). „Während die drei Paare ihre Gläser an einander klingen lassen“, so das Schlussbild des Stücks, „fällt der Vorhang.“ (56)

Angesichts dieser finalen ‚Glückskonstruktion‘, die das tödliche Liebesdrama – ästhetisch nicht schlüssig und überzeugend – in ein heiter-leichtes Verwirrspiel verwandelt, wird Schnitzlers kritisches Urteil über die frühe Fassung seiner Pantomime verständlich. Die Errettung des totgeglaubten Pierrot durch die ‚wahre‘ Liebe (in Gestalt Annettes) zeigt sich als eine triviale Lösung, die den existentiellen Konflikt des Protagonisten bagatellisiert und seine Tragik komödiantisch konterkariert. Zum erzwungenen harmonischen Schlussbild gehört es, dass die Figurenkonstellation der Freunde Pierrots sich am Ende zu drei glücklichen Paaren formt.

Mit der Hinwendung zur historischen Dramatisierung des ‚Schleier‘-Stoffes im Frühjahr 1898 revozierte Schnitzler die gefällige Heiterkeit, die das Ende der frühen pantomimischen Fassung prägte. Doch auch dieser dramatische Versuch vermochte das Thema des Liebestodes nicht in ästhetisch und handlungsmotivisch überzeu-

gender Form zu gestalten, worauf Schnitzler die 1892 entstandene Pantomime nun noch einmal überarbeitete.<sup>64)</sup>

Im ›Schleier der Beatrice‹ ist es die Titelfigur, die an ihrem Hochzeitsabend (Heirat mit dem Herzog von Bologna) ihren Geliebten, den Dichter Filippo Loschi, besucht, um mit ihm gemeinsam zu sterben; wie Pierrot vergiftet sich dieser aber aufgrund des Zögerns Beatrices allein; schließlich kommt es auch hier, wie in der Druckfassung der Pantomime (F4), zur ‚Entlarvung‘ der Braut durch den beim Toten verlorenen Schleier. Der inszenierte gemeinsame Gifttod im dritten Akt und der die Tat aufklärende Besuch des Brautpaares im Zimmer des toten Liebhabers im fünften Akt weisen dezidierte Koinzidenzen auf. Das Verhältnis zwischen beiden Werken, und damit die besondere Gestaltungsmöglichkeit der Pantomime, dürfte sich in Hartmut Scheibles Beurteilung des ›Schleiers der Beatrice‹ zutreffend darstellen. Scheible sieht in dem Drama „ein angestrengt shakespearisierendes Gemälde aus der Zeit der italienischen Renaissance“, verfasst „in Versen, die poetisch sein wollen und doch nur geschwätzig ornamental sind“.<sup>65)</sup> An anderer Stelle bezeichnet er Schnitzlers historische Tragödie mit ihrem „pompöse[n] Schwulst und falsche[n] Renaissance-Dekor“ als „eines seiner schwächsten Dramen überhaupt“.<sup>66)</sup> Ähnliche Kritik äußert auch Hans-Peter Bayerdörfer: „So entsteht aus der Verbindung des äußeren und des inneren Schwerpunkts ein konventionelles Historiengemälde mit starkem Handlungsballast, der die psychologische Linienführung über weite Strecken verdeckt.“<sup>67)</sup> Wie erwähnt, stand Schnitzler seinem Stück, besonders angesichts der Bühnenaufführungen, auch selber mit recht kritischem Empfinden gegenüber. ›Der Schleier der Pierrette‹, in der überarbeiteten Fassung (F4), hat dagegen die von Scheible konstatierte ‚Geschwätzigkeit‘ und ‚pompöse Schwülstigkeit‘, den ornamentalen Zierat des Historiendramas eliminiert und konzentriert sich ganz auf den emotional aufgeladenen Konflikt von Eros und Thanatos. Hinzugefügt hat Schnitzler in seiner Pantomime sinnigerweise so auch die psychologisch akzentuierten Motive der halluzinativen Totenerscheinung Pierrots und des vom Wahnsinn dirigierten Totentanzes Pierrettes. Wenn der Schriftsteller bei der Berliner Aufführung des

<sup>64)</sup> Zum Prozess der Bearbeitung in Kooperation mit Ernst von Dohnányi vgl. etwa Schnitzlers Tagebucheinträge vom 11. November 1906: „Pantomime durchgesehn. Schluss zu aendern“ (in: SCHNITZLER, Tagebuch 1903–1908 (zit. Anm. 26), S. 232), oder vom 16. August 1908: „Kleine Aenderungen an der Schleierpantomime, durch einen Brief Dohnanyis angeregt“ (ebenda, S. 349). Wie Dohnányis Brief an Schnitzler vom 11. August 1908 belegt (zit. Anm. 36), betrafen diese ‚Änderungen‘ den Schluss der Pantomime, zu dem der Komponist dem Dichter vier Varianten vorstellte. Am 6. September 1908 teilte Dohnányi Schnitzler mit: „Ihren neuen Schluss habe ich erhalten, darüber aber mündlich, wenn ich nach Wien komme.“ (Schnitzler-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg).

<sup>65)</sup> HARTMUT SCHEIBLE, Arthur Schnitzler, Reinbek b. Hamburg 1976, S. 71.

<sup>66)</sup> SCHEIBLE, „Die Verwandlungen des Pierrot“ (zit. Anm. 59), S. 162.

<sup>67)</sup> HANS-PETER BAYERDÖRFER, Vom Konversationsstück zur Wurstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 516–575, hier: S. 560, Anm. 58.

›Schleiers der Beatrice‹ (1903) beklagte, dass das Motiv für Filippos Selbstmord „unklar“ bleibe und Schnitzler darin den „Grundfehler des Stücks“ erkannte<sup>68</sup>), so gibt die Pantomime in ihrer Handlungskonzentration und psychologischen Akzentuierung nun tiefere Einblicke in die Beweggründe des dramatischen Geschehens.

Dass die Titelfigur im ›Schleier der Beatrice‹ durch den Dolch ihres Bruders Francesco stirbt (vermutlich auch eine Reminiszenz an das Schicksal von Lessings Emilia Galotti), entspricht eher dem ‚klassischen‘ Muster eines tragischen Finales. Das Ende Pierrettes, die schon im Typennamen als weibliches Pendant zu Pierrot zu identifizieren ist, gestaltet sich dagegen zu einem ‚waffenlosen‘, die eigenen Lebensgeister im irren Tanz um den Toten dahingebenden „*Verlöschen*“. Versucht Pierrette zunächst noch verzweifelt aus dem Totenzimmer zu entfliehen, verändern sich ihre von Angst und Schrecken gezeichneten Bewegungen nach der Erkenntnis einer vergeblichen Flucht „*ins Tanzartige*“. Bezogen auf eine Handlungsrealistik, mag dieser plötzliche Umschwung der körperlichen Aktionen verwundern. Er visualisiert indes den inneren Zwiespalt, die psychische Zerrissenheit der Protagonistin, die bereits in der Giftszene zum Ausdruck kam, als Pierrette zwar aus tiefer Liebe gemeinsam mit Pierrot zu sterben gedachte, um – ganz im Sinne des Shakespearschen Liebestodes von Romeo und Julia – mit dem in der bürgerlichen Realität verwehrten Geliebten ewig vereint zu sein, letztlich jedoch, motiviert wohl durch einen instinktiven Lebensdrang, vor der Selbsttötung zurückschreckte. Nicht zufällig stirbt sie nun im Tanz, der als Ausdruck künstlerischer Vitalität zu verstehen ist und den sie ihrem toten Geliebten (wie vor einem Lebenden mit einleitender verbeugender Geste) schenkt. Durch diesen Kunstakt gibt sie ihm ihr Leben hin und löst somit ihr Versprechen des gemeinsamen Liebestodes doch noch ein. Pierrot hatte ja Kunst und Leben in der Gestalt Pierrettes zu vereinen gehofft und ihr Gemälde auf der Staffelei, also ihr künstliches/künstlerisches Bild, zu verlebendigen versucht<sup>69</sup>) – ein Topos des Ästhetizismus, der in Oscar Wildes Roman ›The Picture of Dorian Gray‹ (1890) ein berühmtes Exempel gefunden hat. Dass Pierrette schließlich tot „*zu Füßen*“ des Leichnams Pierrots liegt, ist Sinnbild ihrer künstlerisch inszenierten *Lebensopferung*.

Pierrots gespenstische „*Erscheinung als Traumbild*“ während des Hochzeittanzes von Pierrette und Arlecchino (zu einer Musik, die auf den vom cholерischen

<sup>68</sup>) Wie Anm. 27.

<sup>69</sup>) Über die (berufliche) Tätigkeit Pierrots gibt die Pantomime, anders als Beer-Hofmanns ›Pierrot Hypnotiseur‹, keine explizite Auskunft; das Gemälde Pierrettes *auf der Staffelei* deutet aber darauf hin, dass Pierrot künstlerisch tätig ist. Sein Zimmer ist zwar „*bescheiden eingerichtet*“, das Interieur lässt jedoch erkennen, dass der Bewohner dem wohlhabenden Bildungsbürgertum angehört, was auch der Auftritt eines Dieners (in der vierten Szene des ersten Bildes) belegt: „*Das Zimmer Pierrots. Bescheiden eingerichtet. Schreibtisch ungefähr Mitte, mehr rechts. Davor Lehnssessel. Hinten rechts Divan. Weiter vorn an der Wand ein Spinett mit Leuchtern. Noch weiter vorn eine Etagère, darüber Bilder. Auf der Etagère Bücher. [...] Vorne links ein Wandspiegel, darunter eine Kommode, darauf zwei Leuchter und eine kleine, leere Blumenvase. Links hinten ein Schrank. Vorne Tischchen, Divan mit Lehne und zwei Sessel.*“ (322)

Bräutigam „ruinierten Instrumente[n]“ gespielt wird und folglich „schauerlich“ klingt, 332) durchbricht die Realitätsebene des Stücks und führt in die Innenwelt der Protagonistin (nur sie erblickt das „Scheinbild“ [!], 333), in ihre psychischen Tiefen, wo der tote Geliebte nun als mahnendes Gewissen hervortritt, Pierrette an ihre Schuld erinnert und sie mit dem Schleier, dem Zeichen verlorener Unschuld, zur ‚Opferstätte‘ weist. In sprachlos-pantomimischer Inszenierung demonstriert Schnitzler eindrucksvoll die beklemmende Wirkung des halluzinativ erscheinenden ‚Seelenbildes‘:

*Plötzlich sieht man von hinten, nur für Pierrette sichtbar, sehr langsam den toten Pierrot kommen.*

*PIERRETTE hält im Tanzen inne, weist entsetzt auf den näher schreitenden Pierrot.*

*DIE ANDERN wissen nicht, was Pierrette ist.*

*PIERROT schreitet mitten durch den Saal, bleibt vor Pierrette stehen und zerfließt in nichts.*

*PIERRETTE weist die Erscheinung als Traumbild von sich, erholt sich.*

*DIE ANDERN beginnen wieder zu tanzen.*

*PIERRETTE geht mit Arlecchino zum Buffet. Verlangt vom Diener etwas zu trinken.*

*Plötzlich steht statt des Dieners der tote Pierrot hinter dem Buffet. Schenkt der Pierrette ein Glas Wein ein.*

*PIERRETTE taumelt zurück, rast wie eine Verfolgte zum Klavier hin. (333)*

Eine derartige realitätsdurchbrechende und unheimliche Erfahrungsbereiche projizierende affektive Szene bedarf keiner erklärenden oder kommentierenden Sprache; sie wird wirksam als spannungserzeugendes Schau-Bild, für dessen Darstellung sich die Pantomime, als optische Kunstform, geradezu anbot.

Schnitzlers Bearbeitung des ›Schleiers der Pierrette‹ für den Film lag bei der visuellen Ästhetik der Pantomime, ihrer ‚stummen Bild-Sprache‘, nahe. Hierzu nahm der Schriftsteller einige auffällige Veränderungen vor, um das pantomimische ‚Seelen-Drama‘ für das zeitgenössische Kinopublikum zu aktualisieren und verständlicher zu gestalten. Im Film-Entwurf hat Schnitzler Pierrot und Pierrette zu Hans, einem „junge[n] Dichter aus guter Familie“<sup>70)</sup>, und zu Marie Jörger, einer Goldschmiedtochter, individualisiert. Auch der gesellschaftliche Rahmen der Protagonisten ist modernisiert. Um ihren Vater vor dem finanziellen Bankrott und dem drohenden Gefängnis zu retten, opfert Marie ihre Liebe zu Hans und erklärt sich bereit, einen reichen griechischen Kaufmann, Melingo (der die dämonische Arlecchino-Rolle spielt), zu heiraten. Am Hochzeitstag kommt es wie in der Pantomime zur Wiederbegegnung von Hans und Marie, zur Giftszene und zum Verlust des Schleiers (der hier als „schönste[s]“ Geschenk Melingos, als „indischer gestickter Schleier“ erscheint<sup>71)</sup>) und schließlich zur Rückkehr der Protagonistin in das ‚Totenzimmer‘. Anders als in der Pantomime nimmt Marie nun das noch vorhandene, mit Gift gefüllte Glas, „das sie auf den Tisch stellte (also nicht fallen liess), als der Geliebte das seine bis zur Neige austrank, und leert es auf einen Zug“.<sup>72)</sup> Ganz

<sup>70)</sup> Unveröffentlichtes Nachlass-Manuskript (zit. Anm. 50), S. 1.

<sup>71)</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>72)</sup> Ebenda, S. 16.

offensichtlich versuchte Schnitzler in dieser Version, dem Filmpublikum den Tod der Protagonistin plausibler erscheinen zu lassen.

## V.

Die psychologisch motivierte kunstvolle Gestaltung der ›Pierrette‹-Pantomime lässt daran zweifeln, dass der Autor, wie Hartmut Scheible meint, der pantomimischen Gattung (wie der „Commedia dell’arte-Mode“) „eher reserviert“ gegenüberstand<sup>73)</sup> und er mit dem ›Schleier der Pierrette‹ wohl vor allem „eine Art Auftragsarbeit“ vorlegte.<sup>74)</sup> Auch Schnitzlers Reaktionen auf die Pantomimen Beer-Hofmanns und Bahrs<sup>75)</sup> bezeugen, wie sehr er dieses Genre schätzte. Der Schriftsteller-Arzt, der sich in seinen literarischen Werken früh mit tiefenpsychologischen Phänomenen, wie der Hypnose, beschäftigt hat, 1889 die schon genannte medizinische Abhandlung über die Aphonie, also über die krankheitsbedingte Stimmlosigkeit (was u. a. eine Affinität zur Pantomime erklären könnte), veröffentlichte und durch sein ärztliches Interesse an psychischen Krankheiten und psychotherapeutischen Heilmethoden auch mit Sigmund Freud in Kontakt kam, sah ganz offensichtlich in der Pantomime eine adäquate künstlerische Gattung, psychische Grenzerlebnisse, die sich der Sprache entzogen, zu projizieren. Wenn Hermann Bahr „das Phantastische“ als „einzige Heimat“ der Pantomime reklamierte<sup>76)</sup>, so zeigten Schnitzler und Beer-Hofmann (wie auch weitere Pantomimenautoren um 1900), dass in der Erforschung und Entdeckung der seelischen Tiefen sich dieses „Phantastische“ recht eigentlich manifestierte. Die beobachteten und erfahrenen psychischen/affektiven Grenzphänomene, deren Extraordinarität immer wieder zu Reaktionen des Sprachlosen und Unbeschreiblichen führte, fanden in der Pantomime eine geeignete ästhetische Ausdrucksform, die die Sprachlosigkeit in emotionale Körper-Bilder zu übersetzen vermochte.

Sicherlich zutreffend ist es, dass Schnitzler bei „aller Skepsis in bezug auf die Sprache“ „sich immer mit Entschiedenheit gegen jede Abwertung des begrifflichen Denkens gewandt“ hat<sup>77)</sup>, und folglich nach ›Der Schleier der Pierrette‹ und ›Die Verwandlungen des Pierrot‹ nicht weitere (sprachkritische) Pantomimen verfasste,

<sup>73)</sup> SCHEIBLE, „Die Verwandlungen des Pierrot“ (zit. Anm. 59), S. 160. – Zur literarischen Bedeutung der beiden Pantomimen Schnitzlers vgl. auch MARTIN SWALES, Arthur Schnitzler. A Critical Study, Oxford 1971, S. 261–266; – KARIN WOLGAST, Die Commedia dell’arte im Wiener Drama um 1900, Frankfurt/M. u. a. 1993, S. 117–126.

<sup>74)</sup> SCHEIBLE, „Die Verwandlungen des Pierrot“ (zit. Anm. 59), S. 162.

<sup>75)</sup> Als Bahrs Sammelband ›Wirkung in die Ferne und Anderes‹ erschien, der auch ›Die Pantomime vom braven Manne‹ enthielt, schrieb Schnitzler dem Autor: „Manches habe ich schon gekannt, und mit Vergnügen wieder gelesen. Lieb ist die Pantomime. Wird sie wer componieren?“ (Brief Schnitzlers an Bahr vom 26. Oktober 1901, in: The Letters of Arthur Schnitzler to Hermann Bahr. Edited, annotated, and with an introduction by DONALD G. DAVIAU, Chapel Hill 1978, S. 72).

<sup>76)</sup> Vgl. BAHR (zit. Anm. 1), S. 47.

<sup>77)</sup> SCHEIBLE, „Die Verwandlungen des Pierrot“ (zit. Anm. 59), S. 159.

sondern pantomimische Elemente „in vielfältiger Variation in seine dramatischen Werke“ einfügte.<sup>78)</sup> Eine derartige künstlerische Auseinandersetzung mit der Pantomime ist übrigens bei verschiedenen Autoren um 1900 zu beobachten, die mit pantomimischen Stücken ästhetisch experimentierten, neue Gestaltungsformen erprobten und der Problematik sprachlicher Kommunikation (die in Hofmannsthals berühmtem ›Chandos-Brief‹ 1902 einen kulminierenden, programmatischen Ausdruck fand) mit einer Körper- und Gebärdensprache zu begegnen versuchten, um den Sprechtheaterstücken schließlich neue Ausdruckselemente zu verschaffen. Dieser experimentelle Charakter der pantomimischen Werke erweist sich etwa auch darin, dass in der darzustellenden Handlung oft bestimmte Grundmuster zu erkennen sind – wie die amouröse Dreieckskonstellation –, die formal, in der szenischen Gestaltung verschiedener ‚Bilder‘, allerdings Variationen künstlerischer Kreativität ermöglichen. Dass der pantomimische Verzicht auf Figurenrede dem mit der Sprache arbeitenden, aus ihr schöpfenden und an einer sprachlichen Kommunikation orientierten Schriftsteller keine definitive Lösung der Sprachproblematik, sondern alternative Ausdrucksmöglichkeiten als eine Bereicherung und Vertiefung verbaler Kommunikation zu bieten vermochte, erklärt sicherlich auch, warum Pantomimen im literarischen Œuvre der Autoren quantitativ recht begrenzt blieben.<sup>79)</sup>

Für Arthur Schnitzler dürfte die Hinwendung zur Gattung der Pantomime ähnlich wie für seinen Freund Richard Beer-Hofmann „ein verlockender Versuch“ gewesen sein, auch, und besonders, unter dem Aspekt der Sprachkrise<sup>80)</sup>, „einmal auf das Wort zu verzichten“.<sup>81)</sup> Das Bewusstsein und die Erfahrung einer täuschenden und betrügerischen Sprache wird in Schnitzlers Werk immer wieder reflektiert und exemplifiziert. Ziel müsse es bei einem Wahrheitsanspruch demnach sein, „mit Worten so wenig zu lügen als möglich ist“.<sup>82)</sup> In der unzulänglichen und

<sup>78)</sup> Ebenda, S. 166; zu diesen pantomimischen Elementen in Schnitzlers Dramen vgl. ebenda, S. 166ff. – Dass Schnitzlers Pantomimen sich von einer Orientierung am Wortdrama nicht völlig lösen konnten, dokumentieren die dialogische Struktur und einige – nach Anweisung des Autors allerdings pantomimisch darzustellende – Redepassagen der Stücke.

<sup>79)</sup> Eine Ausnahme stellt hier Hugo von Hofmannsthal dar; vgl. HOFMANNSTHAL, Sämtliche Werke, Bd. 27 (zit. Anm. 10).

<sup>80)</sup> Vgl. dazu ALFRED DOPPLER, Die Problematik der Sprache und des Sprechens in den Bühnenstücken Arthur Schnitzlers, in: *Marginalien zur poetischen Welt. Festschrift für Robert Mühlher*, hrsg. von ALOIS EDER u. a., Berlin 1971, S. 283–297; – GILBERT RAVY, Pantomime, mimique et expression non verbale dans l'œuvre dramatique d'Arthur Schnitzler, in: *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* 39, Décembre 1994, S. 69–87; – CHRISTOPH BRECHT, „Jedes Wort hat sozusagen fließende Grenzen“. Arthur Schnitzler und die sprachskeptische Moderne, in: Arthur Schnitzler, hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, München 1998, S. 36–46; – W. E. YATES, Schnitzler und die Sprachkrise: Wort, Wahrheit und „Liebele“, in: Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert, hrsg. von KONSTANZE FLIEDL, Wien 2003, S. 212–226.

<sup>81)</sup> Vgl. RICHARD BEER-HOFMANN, Das goldene Pferd. Pantomime in sechs Bildern (entst. 1921/22), in: BEER-HOFMANN, *Schlaflied für Mirjam. Lyrik, Prosa, Pantomime und andere verstreute Texte*, hrsg. von MICHAEL MATTHIAS SCHARDT, Oldenburg 1998, S. 116.

<sup>82)</sup> ARTHUR SCHNITZLER, *Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment*. Aus dem Nachlass hrsg. und eingeleitet von KURT BERGEL, Frankfurt/M. 1966, S. 27.

stetig scheiternden verbalen Kommunikation sah Schnitzler denn auch die kardinale Ursache für die zwischenmenschliche Entfremdung. „Unrettbar wird man sich fremd“, schrieb er im Oktober 1890 an die Freundin Olga Weissnix:

Und dieses über alle Maßen schreckliche Gefühl kommt – daß zwei Leute sich immer, immer fremd bleiben müssen, daß man nie ganz ineinander hinein kann, daß man sich eigentlich nie wirklich versteht – In der Empfindung dieser Lebenseinsamkeit sich begegnen – das ist eigentlich die letzte Hoffnung [...].<sup>83)</sup>

Dort, wo die – hier nicht explizit genannte – Sprache als Medium der Verständigung und des Verstehens versagt, setzt die „Empfindung“ Zeichen für die zwischenmenschliche Fremdheit und für die „Lebenseinsamkeit“, der auch in der Liebe, wie Schnitzler immer wieder literarisch demonstriert, nicht zu entkommen ist. Die in seinen beiden Pantomimen auftretenden Personen – oder präziser: Typen – stellen den emotionalen Menschen zur Schau, der mit extremen Existenz-erlebnissen, zwischen Eros und Thanatos, konfrontiert und dessen Realität von Traum- und Wahnbildern überblendet wird. Durch die Gebärden der Figuren, durch Gestik und Mimik lassen sich ihre Affekte direkter und eindringlicher darstellen als durch Sprache. Eine Liebe, die sich nur noch, in dramatischer Tradition, im Tod erfüllt, und selbst dort durch das getrennte Sterben von Brüchen gezeichnet ist (wie im ›Schleier der Pierrette‹), existiert in der Lebensrealität, so zeigt es die Hochzeit von Pierrette und Arlecchino, als trügerischer äußerer Schein, der auf Machtverlangen und Besitzansprüchen gründet und die Existenz in heimlichen Sehnsüchten nach der großen und wahren Liebe in tiefe Verwirrungen und Konflikte stürzt. Die pantomimischen Auftritte von Schnitzlers Figuren, in denen sich ihre affektiven Charaktere präsentieren, machen deutlich, dass „zwei Leute“ sich auch in ihren Gefühlen einander „fremd bleiben“, sowohl physisch als auch psychisch in der Einsamkeit des gegenseitigen Nichtverstehens verharren und konfliktäre Machtverhältnisse fundamentieren. Mit ihren körperlichen Aktionen und ihren Gebärden geben Schnitzlers Protagonisten direkte Einblicke in ihre seelische Befindlichkeit; sie werden dadurch vom Autor entlarvt bzw. sie entlarven sich selbst und bezeugen gleichzeitig – wie besonders in den ›Verwandlungen des Pierrot‹ sichtbar wird – ihre Technik oder Kunst eines Spiels mit Emotionen, die angewandt wird, um Liebeserfolge zu erzielen oder materielle Bedürfnisse und triebhaftes Verlangen zu befriedigen. Authentizität und Fiktionalität sind also gleichermaßen im pantomimischen Spiel der Bühnenfiguren zu erkennen.

Schnitzlers Feststellung, „daß man nie ganz ineinander hinein kann“, beruht wesentlich auf der Disparität und der Kollision von Schein und Sein, von Außenwelt und Innenwelt. Die visuelle Kunst der Pantomime bot dem Autor die Möglichkeit, diese Kollision in anschauliche Bilder zu setzen, die auch ohne verbale Begrifflichkeiten – dadurch noch unmittelbarer und emotionaler – zu begreifen waren.

<sup>83)</sup> In: ARTHUR SCHNITZLER/OLGA WAISSNIX, *Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*, hrsg. von THERESE NICKL und HEINRICH SCHNITZLER, Wien, München, Zürich 1970, S. 228.