

“Mit der Kinobrille gesehen”?

Over tekst en intermedialiteit in Felix Saltens pantomime *Das lockende Licht* (1914)

Mathias MEERT

Abstract

In diesem Beitrag wird Felix Saltens Pantomime *Das lockende Licht* als ein intermedialer Text analysiert. Die Pantomime wurde 1914 uraufgeführt, erschien im gleichen Jahr aber auch als gedruckter Text. Ausgehend vom Konzept der intermedialen Referenz werden zwei Aspekte von Saltens Pantomimentext in den analytischen Vordergrund gerückt: (1) die Pantomime als metatheatraler Kommentar zur historischen Gattungstradition und (2) die intermediale Beziehung zum neuen Medium des Stummfilms. In diesem Beitrag wird anschließend analysiert inwieweit der kinematographische Diskurs einen Einfluss ausübt auf die intermediale und narrative Struktur von Saltens Pantomimentext.

MODERNISME EN DE PANTOMIME

Het theatrale genre van de pantomime kende een opmerkelijke revival in het Duitse taalgebied aan het begin van de 20^e eeuw. De pantomime enceneert bij uitstek een non-verbaal theater waarin de plot door middel van gebaren, lichaamstaal en beweging wordt vormgegeven. In het oeuvre van verschillende ondertussen canoniek geworden modernisten uit Oostenrijk – Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann – nam de pantomime toentertijd een prominente plek in. In 1905 sprak de Oostenrijks-Moravische criticus en auteur Karl von Levetzow zelfs van een heuse “renaissance”¹ van de pantomime in het Duitse taalgebied. In zijn driedelig essay in het tijdschrift *Die Schaubühne* propageert Levetzow de pantomime als een serieuze vorm van (dramatische) literatuur, evenwaardig in stijl en inhoud aan de Griekse tragedie. Esthetisch en sociologisch gesproken ontdoet de moderne pantomime zich volgens Levetzow van haar vroegere gedaanten: uit de (voorstedelijke) spektakelcontext van het variététheater, de “Harlekinade” en de “Burleske”² ontstond een experimenteel genre dat de aandacht trok van het literaire modernisme.

De opvallende populariteit van de pantomime wordt in het literatuurwetenschappelijke onderzoek herhaaldelijk verklaard vanuit de toenmalige ‘taalcri-

¹ Levetzow, Karl von: “Zur Renaissance der Pantomime”, in: *Die Schaubühne*, I: 1 (5), 1905, pp.125-120; II: 1 (6), 1905, pp. 159-162; III: 1 (7), 1905, pp.194-198.

² *Ibid.*, p.125.

sis' ("Sprachkrise"). Geïnspireerd door de anti-metafysica van Ernst Mach en de taalkritiek van Fritz Mauthner leidde de moderniteit aan het begin van de 20^e eeuw, in het bijzonder in Oostenrijk, tot een radicale invraagstelling van de referentiële, communicatieve en epistemologische eigenschappen van taal.³ Deze taalkritiek ging gepaard met de crisis van het al even problematisch geworden begrip van het subject en zijn/haar identiteit. In de Duitstalige literatuurgeschiedenis wordt Hugo von Hofmannsthal's prozatekst *Ein Brief* (1902) traditioneel aanzien als de bekendste literaire reflectie op deze virulente taalproblematiek.⁴ In het zog van de (literaire) taalkritiek werd de interesse in de non-verbale pantomime gekoppeld aan deze sceptische houding tegenover taal. Hermann Bahr definieerde het genre reeds aan het einde van de 19^e eeuw als een "Drama ohne Worte"⁵. In zijn studie over het modernisme karakteriseert ook Harold Segel de pantomime als een "retreat from speech".⁶ Het dominante paradigma van de taalkritiek lijkt het genre van de pantomime echter te reduceren tot een simpele illustratie van de onmogelijkheid van taal. Bovendien verdonkeremaant het andere discoursen en media die alternatieve vormen van expressiviteit naar voor schuiven.

Zo benadrukt diezelfde Hugo von Hofmannsthal in zijn latere briefnovelle *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907) o.a. het expressieve spel van licht en kleur.⁷ In haar recent verschenen studie *The Naked Truth. Viennese Modernism and The Body* (2020) verwijst Alys X. George daarnaast op de fundamentele rol van lichamelijkeheid. Lichaamstaal en gebaren vormden bij vele auteurs toentertijd een "counterweight to the rational, impersonal abstraction of language."⁸ De focus op gebaren en lichamelijkeheid manifesteert zich niet enkel in het theater resp. in de pantomime. Ook in de vrije 'Ausdruckstanz'⁹ en met name in de stomme film neemt de geponeerde natuurlijkheid van het expressief bewegende lichaam een centrale plaats in.¹⁰ Tegen deze achtergrond kan de pantomime opgevat worden als een genre dat beroep doet op beweging, ge-

³ Vgl. Kling, Martina: "Sprachkrise", in: Feger, Hans (Hg.): *Handbuch Literatur und Philosophie*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2012, p. 159-177.

⁴ Vgl. Ibid, p.163-166 en Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. 2e Auflage. Stuttgart: Metzler, 2007, p.163-168.

⁵ Bahr, Hermann: "Pantomime. Der Buckelhans – Jean Mayeux", in: *Die Zeit*, 1 (17.11), 1894, pp. 107-108, hier p. 107.

⁶ Segel, Harold: *Body Ascendant. Modernism and the Physical Imperative*. Baltimore, London: John Hopkins University Press 1998.

⁷ Hofmannsthal, Hugo: *Gesammelte Werke*. Bd. XVII: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979, p. 544-571.

⁸ George, Alys X.: *The Naked Truth. Viennese Modernism and The Body*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2020, p. 169.

⁹ Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach Scenae, 2013.

¹⁰ De vroege cinema, zo stelt ook de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben in zijn *Notes on Gesture* (1992), is bijgevolg niet op te vatten als een beeldtaal, maar als een archief van gebaren die oscilleren tussen stilstand en beweging: "The element of cinema is gesture and not image." Vgl. Agamben, Giorgio: "Notes on Gesture", in: Agamben, Giorgio: *Means without End: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 54.

baren, licht, muziek en zich positioneert in een intermediaal landschap. Net in die hoedanigheid ontwikkelt het genre ook een spanningsverhouding met bepaalde media zoals bijvoorbeeld de vroege film.

Ook in het werk van de Oostenrijke auteur Felix Salten (1869-1945) komt de intermediale context van de pantomime prominent aan bod. Als journalist, feuilletonist, theaterrecensent en auteur van talrijke dierenverhalen – o.a. de roman *Bambi* (1923) – wordt Salten doorgaans gerekend tot de ‘onbekendste’¹¹ auteur van de losse groepering van ‘Jung-Wien’. Systematische analyses van zijn literaire, journalistische en/of dramatische werk zijn schaars.¹² In 1901 riep Salten het *Jung-Wiener Theater Zum lieben Augustin* in het leven, het eerste artistiek-literaire cabaret in Wenen. Het cabaret-theater fungeerde als een centrale ontmoetingsplek en bood ruimte om diverse werken van modernistische auteurs op te voeren, waaronder ook enkele pantomimes. Saltens *Augustin* poogde in het bijzonder de populaire entertainment-cultuur te herdefiniëren door ‘high-’ en ‘lowbrow’-kunst met elkaar te combineren. Na slechts zeven voorstellingen werd het ‘Jung-Wiener’ theater o.a. door slechte recensies en financiële problemen opnieuw gesloten.¹³ In 1914 schreef Salten *Das lockende Licht*, een pantomime die bestaat uit vier ‘beelden’ (*Bilder*). De pantomime werd in 1914 opgevoerd aan de Hofoper in Dresden en verscheen ook in hetzelfde jaar als gedrukte tekst. De muziek werd gecomponeerd door de Russische muzikant Wladimir Metzl (1882-1950), een familieverwant van Saltens echtgenote Otilie Metzl.¹⁴

Das lockende Licht vertelt het melodramatische levensverhaal van de jonge Susanne, die door haar alcoholverslaafde vader gedwongen wordt om op straat te dansen. Gesteund door haar geliefde, de aan lager wal geraakte vioolspeler Theodor, jaagt zij een carrière na in de wereld van het theater. Verblind door de macht, rijkdom en luxe van dit mondaine leven – het verleidelijke ‘licht’ waarnaar de titel allegorisch verwijst – verstoot zij haar geliefde en kiest radicaal voor een leven in de schijnwerpers. Na een tijdsprong van 20 jaar in het

¹¹ Seibert, Ernst; Blumesberger, Susanne (Hgg.): *Felix Salten – der unbekannte Bekannte*. Wien: Praesens Verlag, 2006.

¹² Een uitgave van het verzameld werk van Salten is tot op heden niet voorhanden. De pantomimetekst van *Das lockende Licht* werd wel herdrukt in een anthologie van pantomimes die 2012 door Hartmut Vollmer werd uitgegeven. De meest courante studies over Salten zijn biografisch georiënteerd en bieden slechts een overzicht van enkele werken. Zie bijvoorbeeld: Ibid.; Mattl, Siegfried; Schwarz, Werner Michael: *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant*. Wien: Holzhausen, 2006; Gottstein, Michael: *Felix Salten (1869-1945): Ein Schriftsteller der Wiener Moderne*. Würzburg: Ergon, 2007; Beverley Driver, Eddy: *Felix Salten: Man of Many Faces*. Riverside: Ariadne Press, 2010. In 2019 verscheen een omvangrijk overzichtswerk waarin Saltens netwerken en samenwerkingsverbanden uitvoerig besproken worden. Zie Atze, Marcel (Hg.): *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 2020.

¹³ Zie Fink, Iris: “Der größte Durchfall seines Lebens. Felix Salten und das ‘Jung-Wiener Theater Zum lieben Augustin’”, in: Atze (Hg.), *Im Schatten von Bambi*, 2020, p. 398-409.

¹⁴ Vgl. Aigner, Thomas: “Dreierlei Musikalisches. Adele Strauss, Franz Lehár, Wladimir Metzl”, in: Atze (Hg.), *Im Schatten von Bambi*, 2020, p. 410-433, hier p. 427.

laatste 'Bild' zien beide geliefden elkaar terug, verarmd, verouderd en vol berouw over de gemaakte levenskeuzes.

De schaarse recensies van de première in Dresden laten slechts beperkt toe om de setting van de opvoering te reconstrueren. Inhoudelijk gezien zijn de recensies eerder lauw. Ze geven bovendien een tegenstrijdig beeld. Zo looft de recensent Georg Kaiser – niet te verwarren met de gelijknamige expressionistische auteur – in het muziektijdschrift *Signale* de sterke muzikale omkadering van bepaalde scènes. Desalniettemin is zijn eindoordeel negatief. De pantomime vertoont volgens Kaiser hoogstens een "Zwittercharakter"¹⁵: ze is een hybride constructie die nergens echt thuishoort. Kaisers beperkte lof betreft niet enkel de muzikale vormgeving van het stuk. In een eerder verschenen recensie in de *Vossische Zeitung* wijst diezelfde recensent ook op het bijna filmische karakter van de pantomime, wat het bescheiden succes van het stuk volgens hem zou kunnen verklaren. Salten en Metzl presenteren volgens Kaiser een populaire blik op het leven in de grootstad, "Bilder [...] aus dem mit der Kinobrille gesehenen Großstadtleben".¹⁶

Salten liet zijn pantomime niet enkel opvoeren, maar gaf ze ook uit als gedrukte tekst. Deze teksteditie biedt een uitvoerige beschrijving van de verhaallijn en de (choreografische) bewegingen van de personages. Het vormt de basis voor verdere uitvoeringen, maar kan tegelijkertijd ook een geïnteresseerd lezerspubliek aanspreken en een eigen schriftuur als autonome tekst ontwikkelen. Ook in de tekstvorm van Saltens pantomime zijn verschillende intermediale wisselwerkingen terug te vinden. Deze bijdrage vat Saltens pantomime-tekst daarom niet op als partituur, die slechts ten dienste staat van een concrete opvoering. *Das lockende Licht* vormt daarentegen een meervoudige, intermediale tekst *sui generis*. Vertrekkend vanuit de theorie van intermedialiteit worden in deze bijdrage twee aspecten in het bijzonder onder de loep genomen. Enerzijds encsceneert Salten een kritisch metatheater dat de opvoering en de (historische) genretraditie van de pantomime commentarieert. Anderzijds knoopt de auteur kritische verbindingen aan met het toentertijd jonge medium van de stomme film en wordt de invloed van het cinematografisch discours op de (narratieve) structuur van de pantomime onderzocht.

PANTOMIME EN/ALS TEKST

Het beperkt aantal studies over de moderne (Duitstalige) pantomime benadert het genre primair vanuit het reeds geschetste discours van de taalcrisis. Ook Hartmut Vollmer vertrekt in zijn monografie over *Die literarische Pantomime*

¹⁵ Kaiser, Georg: "Wladimir Metzl's Das lockende Licht", in: *Signale für die musikalische Welt*, (7), 28.02.1914, pp. 259-260, hier p. 260.

¹⁶ Kaiser, Georg: "Salten-Metzls 'Lockendes Licht'", in: *Vossische Zeitung*, 24.2.1914.

(2011) vanuit het ‘Sprachkrise’-discours. Vollmer legt in tegenstelling tot eerdere studies wel de nadruk op de tekstuele vorm van de pantomime. Net als *tekst* ontwikkelt de pantomime een paradoxale esthetica. Deze manifesteert zich volgens Vollmer door een literarisering van non-verbale communicatie, een “versprachlichte Wortlosigkeit”.¹⁷ Vollmers monografie stelt zich daarbij tot doel om de pantomimetekst als een modern literair genre te definiëren, meer bepaald als een specifieke vorm van dramatische literatuur. De (proto)typische pantomimeplot is abstraherend, werkt bewust met een beperkt aantal personages en maakt veelvuldig gebruik van clichématige topoi en lichaams taal.¹⁸ Vollmers insteek uit zich eveneens in een typologische classificatie van pantomimeteksten op basis van de opgevoerde personages. Zo onderscheidt hij enerzijds de historische ‘Pierrot’-pantomimes waarin moderne versies van de gelijknamige figuur uit de *Commedia dell’arte* de hoofdrol spelen. Anderzijds is er de heterogene groep van de “phantastische, märchenhafte, mythische und mystische”¹⁹ pantomimes. Deze tweede groep fungeert omwille van de afwezigheid van de Pierrot-figuur slechts als een negatief van de eerste. Vanuit dit opzicht sluit Saltens pantomime aan bij het tweede type van pantomimes. Daarmee is echter nog niets gezegd over de narratieve en intermediale structuur van de pantomime (als tekst).

Deze bijdrage sluit zich methodologisch aan bij het tekstgeoriënteerde pantomime-onderzoek. In tegenstelling tot Vollmer’s typologische en inhoudelijke benadering focust dit opstel echter op de intermedialiteit van de pantomimetekst. In de hedendaagse theaterwetenschap is de theorie en methodologie van intermedialiteit breed ingeburgerd in de studie van theateropvoeringen. In het literatuurwetenschappelijke onderzoek naar theater- en drama teksten is dit minder het geval. Vollmer’s studie benadrukt weliswaar de autonomie van gepubliceerde pantomimeteksten. Zij zijn geen randverschijningen of secundaire scripts, die ondergeschikt zijn aan hun eventuele opvoering op de *bühne*. Vaak ontwikkelen pantomimes als *tekst* net complexe schriften. Tegelijkertijd vat Vollmer deze schriften in het conventionele kader van dramatische literatuur. Tekst en opvoering lijken zo als twee tegengestelde en incompatibele media te fungeren.

De moderne intermedialiteitstheorie karakteriseert de relaties tussen media doorgaans aan de hand van drie basisconcepten: mediale transpositie, media combinatie en intermediale referentie.²⁰ Deze bijdrage legt de focus niet op de

¹⁷ Vollmer, Hartmut: *Die Literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011, p. 38. Ook in het Franse taalgebied wordt de tekstuele vorm van de pantomime in toenemende mate onderzocht. Zie Martinez, Ariane: *La pantomime. Théâtre en mineur 1880-1945*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

¹⁸ Vollmer, *Die literarische Pantomime*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 174

²⁰ Zie bijvoorbeeld Rajewski, Irina: *Intermedialität*. Stuttgart: UTB, 2002 en Wolf, Werner: *Selected Essays on Intermediality*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2018.

transpositie van één medium naar een ander (bv. van tekst naar opvoering), noch op de combinatie van media (bv. het gebruik van licht, muziek en beweging in de pantomimeopvoering zelf). De relatie tussen de pantomimetekst en het theaterapparaat wordt daarentegen vanuit het concept van de intermediale referentie onderzocht. De pantomime situeert zich in een historisch multimediaal landschap. De pantomimetekst zelf bevat echter een al even complexe intermedialiteit. Dit uitgangspunt bouwt voort op inzichten uit het narratologisch geïnspireerde onderzoek naar traditionele dramateksten. Zo definieert bijvoorbeeld Lilly Tonger-Erk, in navolging van Janine Hauthal, ook de *dramatekst* als een intermediaal gegeven. Tonger-Erk richt als dusdanig de focus op de "intermediale Referenz, *zwischen A und B*. [...] Es geht [...] um die Analyse der intermedialen Referenz *von A auf B*, vom Text auf die *Aufführung*."²¹ De dramatekst verwijst met andere woorden met talige middelen naar niet-talige (theatrale, akoestische, visuele, kinetische) praktijken en tekensystemen. *Mutatis mutandis* is dit uitgangspunt ook voor de analyse van pantomimeteksten vruchtbaar. In tegenstelling tot de klassieke dramatekst maakt de pantomime namelijk nog zelden gebruik van dialogen. Het conventionele onderscheid tussen dialogen en regieaanwijzingen ("Nebentext") wordt op die manier uitgehouden. Net de uitgebreide 'Nebentext' is de sturende kracht in het tekstuele (pantomime)spel. Pantomimeteksten beschrijven personages, vatten handelingen samen, sturen de plot narratief vooruit, visualiseren en problematiseren tegelijkertijd de *bühne*. De 'Nebentext' verkrijgt daardoor vaak een uitgesproken narratief karakter. Tegelijkertijd koppelt het de handeling ook aan een specifieke theatrale ruimte. In zijn studie rond dramatische episering maakt Alexander Weber daarom een onderscheid tussen wat hij vrije diëgese en 'Bühnendiëgese' noemt.²² De vrije diëgese verwijst naar de fictionele handelingswereld, de leefruimte van de personages zonder specifieke verwijzingen naar de opbouw van de theatrale ruimte. Wanneer de tekst expliciet verwijst naar de theatrale setting (personages komen bv. *links/rechts* op, of staan in het *midden* van de scène, etc.) is er volgens Weber sprake van een "Theaterfiktion"²³, die als 'Bühnendiëgese' ook steeds een bepaalde kijk en perspectief op de handeling in de verf zet. Deze begrippen bieden een praktisch houvast om Saltens pantomime als metatheater te verduidelijken.

²¹ Tonger-Erk, Lilly: "Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 48 (2018), pp. 421-444, hier p. 430 (Nadruk in origineel)

²² Weber, Alexander: *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2017, p. 131.

²³ *Ibid.*

PANTOMIME ALS METATHEATER

Saltens pantomime enceneert vier verschillende ruimtes, die de op- en neergaande levensweg van het hoofdpersonage Susanne symboliseren: van haar armzalige zolderkamer naar de glamoureuze wereld van het theater en terug. In het derde ‘Bild’ van zijn pantomime laat Salten de vrije en ‘Bühnendiëgese’ strategisch door elkaar lopen. Binnen het kader van een variétéavond – de tekst spreekt over een “elegantes Vergnügungslokal”²⁴ – wordt een pantomime opgevoerd waarin Susanne de hoofdrol heeft bemachtigd. Susanne’s vader zit in het publiek, haar geliefde Theodor maakt als vioolspeler deel uit van het orkest. Salten enceneert met andere woorden een metatheatrale opbouw, een pantomime in de pantomime. De setting van deze ‘metapantomime’ levert een ironisch en reflexief commentaar op de eigen historische genretraditie. Het derde ‘Bild’ schets niet alleen de toeschouwersruimte, maar kondigt ook het op te voeren stuk aan:

Den Hintergrund schließt ein Vorhang zwischen Säulen. [...] Längs der beiden Seitenwände stehen kleine Tische, weiß gedeckt (vier bis sechs Stühle um jeden). [...] An den beiden Säulen je ein Theaterzettel. Aufschrift:

! Zum ersten Mal!
Die Komödie der Aphrodite
Aphrodite Eine Debütantin
! Sensationelle Künstlerin!²⁵

De opgevoerde pantomime wordt expliciet aangeduid als komedie. Het komische stuk lijkt in eerste instantie te contrasteren met de tragiek van Susanne’s (sociale) klim en daaropvolgende val. Tegelijkertijd fungeert het als een projectieruimte waar de thematiek van liefde en verraad uitvergroot wordt: in de opgevoerde komedie verlaat de Griekse liefdesgodin Aphrodite haar echtgenoot Hephaistos en valt voor de charmes van de oorlogsgod Ares. De geëvoerde theateraffiche roept daarbij overduidelijk de spektakel en entertainment-context van de historische pantomime op, die zich niet als teksttheater maar als populaire bewegingskunst ontwikkelde. De nadruk ligt niet toevallig op het vrouwelijke hoofdpersonage, dat als sensuele danseres de aandacht van het publiek weet te veroveren. Het dansende (vrouwelijke) lichaam vormde met name sinds de vroege 20^e eeuw een choreografisch en semiotisch para-

²⁴ Salten, Felix: “Das lockende Licht”, in: Vollmer, Hartmut: *Literarische Pantomimen. Eine Anthologie stummer Dichtungen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012, p.228-244, hier p. 235.

²⁵ Ibid.

digma dat met de logocentrische oriëntatie van de 19^e-eeuwse pantomime breekt.²⁶

De komische ondertoon van de 'Aphrodite'-pantomime wordt eveneens versterkt door het veelvuldige doorbreken van de opvoeringsillusie. De grenzen tussen het opgevoerde (pantomime)theater en de ogenschijnlijke realiteit blijken uiterst troebel. Op metaleptische wijze worden ze meermaals doorbroken en geproblematiseerd. Zo blijkt de komedie o.a. autobiografisch geïnspireerd te zijn. Susanne's vader herkent zichzelf in één van de afgebeelde personages en komt tot inzicht: "Der richtige Vater weint."²⁷ Overmand door emoties intervenueert ook Theodor in de opvoering en verhindert de toenadering tussen Aphrodite (Susanne) en Ares. De (fictionele) toeschouwers herkennen de metaleptische breuk echter niet: "Die Leute lachen. Halten es für einen Clownstreich."²⁸ Integendeel, ze zien Theodor als een acteur die per definitie deel uitmaakt van de geplande opvoering: "Die Gäste finden, dass Theodor gut spielt."²⁹ Saltens metapantomime ironiseert de eigen opvoering en pretendeert in sterke mate op verwarring, chaos en improvisatie te steunen. Deze ogenschijnlijke verwarring stuurt de lezer naar een kritische invraagstelling van de ogenschijnlijk strikt geplande choreografie van pantomimeopvoeringen.

Saltens metapantomime richt zich niet enkel op de productie en receptie van de binnenfictionele opvoering. Ook de ambivalentie van de pantomimetekst als dusdanig wordt ter discussie gesteld. De vier 'Bilder' oscilleren tussen prozaïsche beschrijvingen van de scène resp. de personages en een dramatische dialoogstructuur. Zo lijkt Salten in het eerste 'Bild' een ogenschijnlijke dialoogscene in te bouwen:

THEODOR: Der Vater nicht da?

SUSANNE: Schon fort. In die Schenke. Trinken.

THEODOR: Immer trinken. Schrecklich!

SUSANNE: Während ich schlief, hat er mir da aus den Kleidern mein Geld genommen.

THEODOR: Der schlechte Mensch.

SUSANNE: Und hier ... mein schönes blaues Band ... dein Geschenk ... er hat es zertreten und beschmutzt.³⁰

²⁶ Onder andere Hugo von Hofmannsthal was gefascineerd door de danskunst van Eleonora Duse (1858-1924). Met de danseres Grete Wiesenthal (1885-1972) werkte Hofmannsthal bovendien samen aan twee pantomimes: *Amor und Psyche* (1911) en *Das fremde Mädchen* (1911). Ook Wiesenthal zag in de op dans en beweging gebaseerde pantomimeplot een nieuw hoofdstuk van het genre aanbreken. Vgl. Wiesenthal, Grete: "Tanz und Pantomime", in: *Hofmannsthal-Blätter*, 34 (1986), pp. 36-42, hier p.40: "Die neue Pantomime unterscheidet sich von der alten dadurch, dass sie *nicht* durch eine Zeichensprache – wie sie die Taubstummen z.B. benutzen, verständlich macht. Sondern die großen Massenbewegungen, die der einzelnen Figuren, ihr Liegen, (Sitzen), Stehen, Schreiten und nicht zuletzt ihr Tanzen erzählt die Handlung, muss die Handlung klar machen." (Nadruk in origineel)

²⁷ Salten, *Das lockende Licht*, p. 238.

²⁸ *Ibid.*, p. 240.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 230.

Salten maakt hier, net zoals in de conventionele dramatekst, gebruik van geïndividualiseerde spreekinstanties die aan de hand van een vraag/antwoordstructuur lijken te spreken. De tekst maakt echter niet duidelijk of deze ‘dialogen’ effectief uitgesproken worden, wat het non-verbale karakter van de pantomime zou doorbreken. De korte zinnen vormen zowel een leidraad voor de beweging alsook een interpretatie van diezelfde lichaamstaal. Ze variëren van algemene emoties (afschuw, ongelukkigheid) tot deiktische aanwijzingen (“Und hier...”). Ook Arthur Schnitzler experimenteert in zijn pantomime *Der Schleier der Pierette* (1910) met een dergelijke ambivalentie. Schnitzlers ‘dialogen’ zijn, in tegenstelling tot die van Salten, echter voorzien van een paradoxale voetnoot die duidelijk maakt: “Auch was im Text dialogartig gebracht ist, wird selbsterklärend nur pantomimisch ausgedrückt.”³¹ In Saltens pantomime verkrijgen dergelijke dialoogscènes een sterk narratief karakter: ze lijken als het ware door te dringen tot de bewustzijnsvoorstelling van de personages. Zo creëert de tekst een metaforische ‘close-up’, die narratologisch gesproken varieert tussen vrije en indirecte vrije rede.

PANTOMIME EN (STOMME) FILM

In zijn recensie van de première van *Das lockende Licht* merkt Georg Kaiser op dat de bijna twee uur durende opvoering hoogstwaarschijnlijk wel wat succes zal oogsten bij het grotere publiek. Dit komt volgens Kaiser echter niet door de muzikale begeleiding van het stuk, noch door het psychologisch portret van de personages. In de pantomime, zo merkt de recensent kritisch op, blijft dit laatste aspect net vrij beperkt. Volgens Kaiser lijkt het succes van het stuk verzekerd door de sterkte enting van de pantomime op de jonge traditie van de stomme film: “[...] weil Sie [Salten & Metzl] in ihrem Stück die Fühlung mit dem Kinogeschmack der breiteren Schichten nicht verlieren.”³² Salten zelf hield zich intensief met het medium van de film bezig. Sinds 1913 schreef hij regelmatig cinematografische draaiboeken. Daarnaast leverde hij ook literaire teksten aan voor filmproducties en schreef ook zelf filmkritieken en recensies. Saltens interesse voor de film groeide vanuit zijn activiteit als journalist en criticus. In tegenstelling tot auteurs zoals Stefan Zweig, die in nieuwe media zoals film en radio vooral een bedreiging van de Europese (literaire) cultuur zagen, verdedigde Salten het potentieel van film om globaal te communiceren en het algemene culturele niveau op te krikken.³³

³¹ Schnitzler, Arthur: “Der Schleier der Pierette”, in: Ders.: *Die dramatischen Werke*. Bd. 2, Frankfurt am Main: Bertelsmann Lesering, 1981, p. 321-336, hier p. 323.

³² Kaiser, Salten-Metzls ‘Lockendes Licht’.

³³ Vgl. Schwarz, Michael Werner: “‘Beglücktheit des Auges’. Felix Salten und das Kino”, in: Atze, *Im Schatten von Bambi*, p.454-464.

De filmische invloed, waarnaar Kaiser in zijn recensie verwijst, toont zich in de pantomime o.a. in de dynamische weergave van de grootstedelijk realiteit. Deze fungeert in Saltens pantomime als een microcosmos van de samenleving, gekenmerkt door sociale interactie en mobiliteit. Net zoals in zijn beroemde tekst over het Weense *Wurstelprater* (1911) situeert het tweede 'Bild' van Saltens pantomime de handeling in een grootstedelijk park.³⁴ Deze heterotopische ruimte biedt een ontmoetingsplaats voor verschillende sociale klassen (arbeiders, studenten, kinderreisjes, vooraanstaande heren en dames, ...). De pantomimische verbeelding van de grootstad refereert bovendien aan de visueel-spectaculaire dimensie van de vroege film. Deze vroege fase, die Tom Gunning tot een "cinema of attraction"³⁵ omdoopte, kenmerkt zich nog niet door de complexere vormen van narrativiteit die het medium pas vanaf 1907 begon na te streven. De exhibitionistische "cinema of attraction" focust daarentegen eerder op het magische tonen en verbeelden *an sich*. Het is een traditie "[that] sees cinema less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power [...] and exoticism."³⁶ De film – en de pantomime – als spectaculaire attractie situeert zich daarom vaak in een context van variété theater, vaudeville en grootstedelijke entertainmentcultuur. Het weense *Wurstelprater*, gedetailleerd beschreven in Saltens gelijknamige tekst uit 1911, fungeerde historisch gezien ook als ruimte voor verschillende vormen van amusement (muziekconcerten, panopticum, film). Niet toevallig is ook het pantomimetheater uit het 3^e 'Bild' in een grootstedelijk park gehuisvest.

De historische relatie tussen pantomime en stomme film is complex en wordt gekenmerkt door polemische spanningen. Beiden worden vaak benaderd vanuit het idee van een 'agon', een mediale strijd waarbij de opkomst van de 'populaire' film oorzakelijk in verband wordt gebracht met de teloorgang van de pantomime. In vroege filmrecensies uit het Duitse taalgebied valt op dat de pantomime voor het nieuwe medium film de rol vervult van zowel antagonist als vergelijkende instantie. Zo beoordeelden sommige critici de opkomst van de film aanvankelijk slechts als een reproductie van pantomimekunst, een kopie met een voornamelijk uit het theater geïmporteerde dramaturgie.³⁷ De filmindustrie zocht in de daaropvolgende jaren daarom vaak aanslui-

³⁴ Vgl. Matzl, Siegfried; Müller-Richter, Klaus; Schwarz, Werner Michael (Hg.): *Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne*. Wien: Promedia, 2004. Ook Saltens *Wurstelprater* is intermediaal vormgegeven en commentariseerd foto's en opnames van het Weense stadspark gemaakt door de fotograaf Emil Mayer (1871-1938).

³⁵ Gunning, Tom: "The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in: Elsaesser, Thomas (Ed.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1997, p. 56-67

³⁶ *Ibid.*, p.57.

³⁷ Zie o.a. de tussen 1913 en 1914 verschenen recensies van critici zoals Alexander Elster, Oskar Kanehl, Willy Rath, Ulrich Rauscher en Ludwig Hamburger, verzameld in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, p. 103-136.

ting bij gevestigde auteurs om het imago en symbolisch kapitaal van het jonge medium op te krikken. Gaandeweg richtte de Duitstalige filmkritiek zich op de erkenning van de artistieke meerwaarde van film, bijvoorbeeld door middel van specifieke technieken zoals montage en close-up.³⁸

Ook Saltens vroege filmrecensies vanaf 1910 leveren vaak nog kritiek op het beperkt literaire en weinig samenhangende niveau van de eerste filmplots. Daarnaast liet met name de uitwerking van de personages vaak nog te wensen over.³⁹ Toch lijkt Salten zich sterk bewust te zijn van de mogelijkheden van cinematografische expressie, onder meer voor wat het gebruik van lichaams taal betreft. Ook in een latere recensie van Charlie Chaplin's film *The Kid* (1921) verwijst Salten naar de gebarende kracht van het acterende lichaam: "Sie geben den stärksten Ausdruck mit den knappsten Mitteln. Sie haben eine neue Schauspielkunst, die nicht ausführlich ist, sondern eindringlich."⁴⁰ Saltens interesse voor een „physiognomisch geprägtes Weltbild“⁴¹ is een vaak terugkerend thema in de vroege (Duitstalige) filmtheorie. In zijn klassieke studie *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) probeert de Hongaarse filmtheoreticus Béla Balázs film als esthetisch medium te legitimeren. Zo zet hij de stomme film duidelijk af van zijn pantomimische voorganger. Balázs wijst o.a. op de verschillend geconcipieerde rol van stilte:

Das Schweigen in der Pantomime ist anders. Die Pantomime ist nicht nur für das Ohr, sondern auch für das Auge stumm. Keine stumme Kunst, sondern eine Kunst der Stummheit. Sie ist das Traumland des Schweigens. Der Film ist aber nur lautlos. Es ist nicht die Seele des Schweigens, die er uns offenbart.⁴²

Affiniteiten zijn daarentegen te vinden in de lichamelijkheid van de acteurs die op het nieuwe scherm tot uiting komt. Balázs benadrukt niet toevallig het belang van de gezichtsmimiek van de acteur en zijn/haar expressieve "Mienenspiel".⁴³ Pantomime en film delen daarbij de noodzaak aan intimiteit en nabijheid. Wie vanop een te verre afstand kijkt, mist de details van het minutieuze gezichtsspel, het expressieve vertrekken van het gelaat of de betekenisvolle beweging van de ogen.⁴⁴ De filmische strategie *par excellence* om gelaat en de

³⁸ Voor de ontwikkeling van de cinema in Duitsland zie: Elsaesser, Thomas (Ed.): *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

³⁹ Vgl. Schwarz, "Beglücktheit des Auges", p.457.

⁴⁰ Salten, Felix: "Charlie und Jackie", in: *Neue Freie Presse*, 21061, 29.04 (1923), p. 1-3, hier p. 3.

⁴¹ Büttner, Elisabeth: "Die Kunst von Morgen. Das Kino des Felix Salten", in: Matzl, Schwarz, *Felix Salten*, p. 159-167, hier p. 159.

⁴² Balázs, Béla: *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 35.

⁴³ *Ibid.*, p. 43-48.

⁴⁴ Ook Karl von Levetzow argumenteert gelijkaardig in zijn reeds aangehaalde artikel over de 'renaissance' van de pantomime. Vgl. Levetzow, "Zur Renaissance der Pantomime", p. 126: "Durch die ungeheuren Dimensionen des griechischen Theaters waren die Darsteller allzuweit dem Zuschauer entrückt. Die große öffentliche Schaubühne [...] war keine geeignete Stätte für eine so intime, auf detaillierteste Anschauung basierte Kunst, wie es die Pantomime ist."

mimiek van de acteur centraal te stellen is de 'close-up': "In den Großaufnahmen eröffnet sich das Neuland dieser neuen Kunst. Es heißt: das kleine Leben."⁴⁵ Ook de Duits-Amerikaanse psycholoog Hugo Münsterberg belichtte in zijn studie over *The Photoplay* (1916) de cruciale rol van de close-up. Het procédé speelt met reliëf, richt de focus van de toeschouwer op één specifiek element en laat de achtergrond vervagen. Vanuit Münsterberg's perceptiepsychologisch kader stuurt de close-up de mentaal-cognitieve aandacht van de kijker. Een dergelijke ingreep, zo argumenteert Münsterberg, is in de theaterwereld niet aanwezig, of slechts beperkt vergelijkbaar met het gebruik van een "opera glass"⁴⁶. Deze theaterverrekijker kan weliswaar gebruikt worden om één element op de bühne van nader bij te bekijken, maar kan de volledige achtergrond nooit volledig doen vervagen.

Saltens pantomime levert geen rechtstreeks commentaar op het cinematografische discours, noch veronderstelt het een probleemloze omzetting van filmische technieken naar hun tekstuele tegenhangers. De techniek van de close-up zet wel het belang van perspectiviteit in Saltens pantomime op scherp. Het reeds aangehaalde voorbeeld van de paradoxale 'dialogoscènes' thematiseert het verschuiven van beschrijvingen van de bühne naar de intern-dialogische expressiviteit van de personages. In dit opzicht creëert de tekst een gedeeltelijk focaliserende analogie met de cinematografische praktijk van de 'close-up'. Saltens tekst appelleert aan de zintuiglijkheid van de lezer en diens positie tegenover de uitgevoerde handelingen. De pantomimische acties worden beschreven vanuit een centrale, lineair georganiseerde kijk op de bühne. Deze is vergelijkbaar met de positie van een in de parterre gezeten, alles overschouwende toeschouwer. Saltens pantomime maakt, o.a. op het gebied van lichaamstaal, veelvuldig gebruik van de activiteit van het 'tonen'. Zo luidt het bijvoorbeeld in het eerste 'Bild':

[Der Vater] tritt in die Mitte der Bühne. Zählt. Dann schüttelt er drohend die Hand gegen Susanne. Er *zeigt* auf den Leierkasten, der vor dem Tisch auf dem Stuhl steht. Den muss ich den ganzen Tag um den hals tragen, *zeigt* er, und drehen und drehen. Und davon kommt der viele Durst. Sie aber, *zeigt* er, sie tanzt nur. So blödsinnig zierlich tanzt sie.⁴⁷

Het herhaaldelijk gebruikte werkwoord 'zeigen' (tonen) fungeert in deze context niet enkel als een minieme leidraad voor de uit te voeren gebaren. Het demonstreert ook de narratieve dimensie van het tonen, een primaire vertelvorm die zich voor het oog van een centrale camera/waarnemer ontwikkelt. Dit

⁴⁵ Balázs, *Der sichtbare Mensch*, p. 49.

⁴⁶ Langdale, Allan. (Ed.): *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York, London: Routledge, 2002, p. 81.

⁴⁷ Saltens, *Das lockende Licht*, p. 228. Eigen nadruk.

splits de handeling bovendien op in – resp. ‘stuurt de aandacht van de lezer naar’, in de terminologie van Münsterberg – geïsoleerde elementen en entiteiten (draaiorgel, hals, Susanne) waarop de aandacht van de lezer zich successief vestigt.

CONCLUSIE

Felix Saltens pantomime *Das lockende Licht* (1914) kenmerkt zich door een dubbele medialiteit, als opvoering en gedrukte tekst. In deze bijdrage werd de pantomimetekst als een intermediale tekst geanalyseerd. Salten verwijst veelvuldig naar het mediale apparaat van het theater. Aan de hand van het melodramatische levensverhaal van de danseres Susanne construeert de auteur een specifieke ‘metapantomime’. De tekst encenseert een pantomime in de pantomime, die als een historisch-ironisch commentaar op het genre opgevat kan worden: personages worden voor acteurs aanzien, de grenzen tussen realiteit en theater blijken troebel en de voorspelbaarheid van de choreografie wordt geproblematiseerd. Deze metadimensie beperkt zich echter niet tot een metatheatrale opbouw. Salten reflecteert ook over het pantomimische schrijven *an sich*, o.a. door middel van paradoxale dialogoscenes. Het intermediale karakter van Saltens pantomime ontwikkelt zich eveneens in een dialoog met het toentertijd jonge medium van de stomme film, wat ook in kritische recensies opgepikt werd. De dialoog met de stomme film uit zich o.a. in het portretteren en verbeelden van een sociaal-dynamische grootstad. Ook wat betreft het belang van perspectiviteit en de narrativiteit van het tonen (‘showing’) gaat Salten de dialoog aan de filmische techniek van de close-up.

BIBLIOGRAFIE

- Aigner, Thomas: “Dreierlei Musikalisches. Adele Strauss, Franz Lehár, Wladimir Metzl”, in: Atze, *Im Schatten von Bambi*, 2020, p. 410-433.
- Agamben, Giorgio: “Notes on Gesture”, in: Agamben, Giorgio: *Means without End: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 48-60.
- Atze, Marcel (Hg.): *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 2020.
- Balázs, Béla: *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Beverly Driver, Eddy: *Felix Salten: Man of Many Faces*. Riverside: Ariadne Press, 2010.
- Büttner, Elisabeth: “Die Kunst von Morgen. Das Kino des Felix Salten”, in: Matzl, Schwarz, *Felix Salten*, p. 159-167.
- Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

- Elsaesser, Thomas (Ed.): *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Fink, Iris: "Der größte Durchfall seines Lebens. Felix Salten und das 'Jung-Wiener Theater Zum lieben Augustin'", in: Atze (Hg.), *Im Schatten von Bambi*, 2020, p. 398-409.
- George, Alys X.: *The Naked Truth. Viennese Modernism and The Body*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2020.
- Gottstein, Michael: *Felix Salten (1869-1945): Ein Schriftsteller der Wiener Moderne*. Würzburg: Ergon, 2007.
- Gunning, Tom: "The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in: Elsaesser, Thomas (Ed.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1997, p. 56-67
- Hofmannsthal, Hugo: *Gesammelte Werke*. Bd. XVII: Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979.
- Kaiser, Georg: "Wladimir Metzl's Das lockende Licht", in: *Signale für die musikalische Welt*, (7), 28.02.1914, p. 259-260.
- : "Salten-Metzls 'Lockendes Licht'", in: *Vossische Zeitung*, 24.2.1914.
- Langdale, Allan. (Ed.): *Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York, London: Routledge, 2002.
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. 2e Auflage. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Levtzow, Karl von: "Zur Renaissance der Pantomime", in: *Die Schaubühne*, Teil I: 1 (5), 1905, pp.125-120; Teil II: 1 (6), 1905, pp. 159-162; Teil III: 1 (7), 1905, pp. 194-198.
- Mattl, Siegfried; Müller-Richter, Klaus; Schwarz, Werner Michael (Hg.): *Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne*. Wien: Promedia, 2004.
- Mattl, Siegfried; Schwarz, Werner Michael (Hrsg.): *Felix Salten. Schriftsteller – Journalist – Exilant*. Wien: Holzhausen, 2006.
- Martinez, Ariane: *La pantomime. Théâtre en mineur 1880-1945*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Rajewski, Irina: *Intermedialität*. Stuttgart: UTB, 2002
- Salten, Felix: "Charlie und Jackie", in: *Neue Freie Presse*, 21061, 29.04 (1923), p. 1-3.
- : "Das lockende Licht", in: Vollmer, *Literarische Pantomimen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012, p.228-244.
- Seibert, Ernst; Blumesberger, Susanne (Hgg.): *Felix Salten – der unbekannte Bekannte*. Wien: Praesens Verlag, 2006.
- Schnitzler, Arthur: "Der Schleier der Pierette", in: ders.: *Die dramatischen Werke*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Bertelsmann Lesering, 1981, p. 321-336.
- Schwarz, Michael Werner: "'Beglücktheit des Auges'. Felix Salten und das Kino", in: Atze, *Im Schatten von Bambi*, p.454-464.

- Tonger-Erk, Lilly: “Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes”, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 48 (2018), pp. 421-444.
- Vollmer, Hartmut: *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011.
- Vollmer, Hartmut (Hrsg.): *Literarische Pantomimen. Eine Anthologie stummer Dichtungen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2012.
- Weber, Alexander: *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Wiesenthal, Grete: “Tanz und Pantomime”, in: *Hofmannsthal-Blätter*, 34 (1986), pp. 36-42.
- Wolf, Werner: *Selected Essays on Intermediality*. Hrsg. Von Walter Bernhart. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2018.