

# Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

## Mitteilungen

### Hofmannsthal-Bibliographie

Die Hofmannsthal-Gesellschaft gibt seit ihren Anfängen kontinuierlich fortschreibend eine Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur heraus, die zunächst in den Hofmannsthal-Blättern erschien und ab 1993 im Hofmannsthal-Jahrbuch weitergeführt wurde. Die Bearbeiter waren 1964–1972 Norbert Altenhofer, 1972–1979 Hans-Albrecht Koch und 1979–1989 Clemens Köttelwesch. Seit 1990 liegt die Herausgeberschaft bei G. Bärbel Schmid, der wir an dieser Stelle sehr herzlich für ihre Arbeit danken.

Die Bibliographie wird in Zukunft als Datenbank auf der Website der Gesellschaft ([hofmannsthal.de](http://hofmannsthal.de)) zur Verfügung gestellt und weiterhin von Frau Schmid betreut. Dieses Verfahren bietet den Vorteil, daß sich die Datensätze systematisch und jahrgangsübergreifend nach Autoren, Werken, Themen und Stichworten durchsuchen lassen. Im Sommer 2007 wird der aktuelle Jahrgang zugänglich sein, die Jahrgänge ab 1977 sollen Schritt für Schritt folgen. Die Mitglieder der Hofmannsthal-Gesellschaft werden kontinuierlich über die Entwicklungen informiert.

Der Vorstand der Hofmannsthal-Gesellschaft  
Die Herausgeber des Hofmannsthal-Jahrbuchs

Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft in Dresden  
8.–11. September 2005

Die Internationale Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft fand am 8.–11. September 2006 in den Räumlichkeiten der Dresdener Musikhochschule am Wettiner Platz statt. Das Tagungsthema »Das stumme Spiel und die Musik« zielte auf die Diskussion und Aufarbeitung jener Texte Hugo von Hofmannsthals, die im Medium der Sprache nicht-sprachliche szenische Vorgänge zur Darstellung bringen. Auch in Hinblick auf demnächst erscheinende Bände der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe (v. a. SW XXVII) sollte es Gelegenheit bieten, die poetologischen Grundlagen eines Theaters ohne Worte bei Hofmannsthal zu rekonstruieren, die Gattungen zu bestimmen, die im Verzicht auf das gesprochene Wort Bedeutung gewinnen sowie die Beziehungen aufzuzeigen, die die Hofmannsthalschen Pantomimen, Tanz- und Operntexte zur Musik unterhalten.

In ihrem Eröffnungsvortrag entwickelte Gabriele Brandstetter (Berlin) das Verhältnis von Stasis und Kinesis in den Pantomimen und Tableaux Vivants Hofmannsthals. Ausgehend von heutigen Non-acting-performances sowie in Auseinandersetzung mit anderen bewegungstheoretischen Texten Hofmannsthals konnte sie zeigen, daß Bewegung und Erstarrung in den »Lebenden Bildern« zu ambivalenten bzw. hybriden Bildungen zusammengeführt werden. Der Moment des »Sich-Totstellens« bzw. der Stillstellung im Tableau Vivant stelle sich zugleich als ein Moment des Energiegewinnes bzw. der energetischen Aufladung dar. Hofmannsthals Tableaux seien daher durch ein Doppelgeschehen bestimmt, welches im Widerspiel wechselseitiger Überblendungen, in der bewußten Produktion von »Undeutlichkeit« ein Sichtbarmachen des Unsichtbaren ermögliche und das Latente hinter dem manifesten Bild zutage treten lasse. Als Kompressionen der Erstarrung wie des Vorübergehens, der Stasis wie der Kinesis, lösen sie die kinetischen Paradigmen des 19. Jahrhunderts zugunsten eines energetischen Paradigmas ab.

In ihrem Vortrag »Zu Hofmannsthals Pantomime ›Der Schüler‹« nahm Karin Wolgast das Motto der Pantomime ›Der Schüler‹ zum Ausgangspunkt, um über das Verhältnis von Pantomime zum gesprochenen

und auch geschriebenen Wort bei Hofmannsthal nachzudenken. Am Leitfaden des Satzes: »Scaramuccia non parla e dice gran cose« führte sie aus, daß sich die nonverbale Darstellung im ›Schüler‹, der in der gleichen Zeit wie der Chandos-Brief entstand und ausdrücklich als dessen pantomimisches Analogon angelegt war, mit dem Medium Schrift auseinandersetze und mit den Mitteln des stummen Spiels die tödlichen Konsequenzen eines ausschließlich auf den Logos konzentrierten Lebens darlege. Am Motiv des heiligen Buches führe das Pantomimenszenarium das Scheitern des Wortes vor, das die ihm Hörigen, den Meister und den Schüler, der Sphäre des Lebens entfremde. Wie sie zeigen konnte, stellte Hofmannsthal der todbringenden und todverwandten Schrift die vitalen Figuren der Comedia dell'arte gegenüber: Scaramuccia, der als ein Meister der Geste das Wortlose zum Sprechen bringe.

In seinem Vortrag »Das tönende Schweigen in der Oper« zeichnete Ulrich Wyss (Frankfurt a. M.) die Grundzüge einer ästhetischen Entwicklung nach, die die Funktionen der Rede in der Oper zunehmend an ein erstarkendes und an Ausdruckskraft gewinnendes Orchester delegierte. Er argumentierte, daß das stumme Spiel der Oper nicht erst und nicht nur bei Strauss und Hofmannsthal die Überwindung und Überschreitung der Nummernoper mit ihrer strikten Hierarchie der musikalischen Codes voraussetze. Ausgehend von drei Eigenheiten musiktheatralischer Ästhetik, dem Prinzip »sinfonia«, dem Prinzip »intermezzo« und dem Prinzip »arie« beobachtete Wyss vielmehr die fortschreitende Integration autonomen musikalischen Redens in das musikalisierte Drama bereits an den Opern des späten 18. Jahrhunderts. Wie er an den Opern Mozarts, Beethovens, Wagners und Verdis bis hin zu Strauss aufzeigte, erzählen Ouverturen nun die Handlung vorweg, Intermezzi kommentieren sie und in der Arie erhalten konzentrierte Affekte ihren konzentriertesten Ausdruck. Hofmannsthals Option für die Oper habe jedoch in erster Linie mit seiner Skepsis gegenüber dem Reden im dramatischen Dialog zu tun. Aus dieser speise sich auch sein Gebrauch des Wortes Pantomime in einem sehr weiten Sinn. Es bezeichne das dramatische Gerüst eines Theaterstücks, das man auch ein »Szenario« nennen könnte.

In ihrem Vortrag: »Babylonische Sprachverwirrung. Zu Hugo von Hofmannsthals Entwurf ›Till Eulenspiegel‹« ging Ulrike Landfester (St. Gallen) den Aporien der Pantomime bei Hofmannsthal nach.

Anhand des 1916 entstandenen Fragments zeigte sie auf, daß der in der Pantomime unternommene Versuch, die Sprache mit den eigenen Mitteln gegen sich selbst zu wenden, schon deshalb unvollendet blieb, weil das sprachferne Spiel sowohl in seiner Bindung an eine schriftliche Tradition als auch in seinem eigenen sprachlichen Substrat in die Systemfalle einer »babylonischen Sprachverwirrung« geriet, die einer neuen ästhetischen Konkurrenzbildung einen unüberwindlichen Widerstand entgegensetzte.

In seinem Vortrag »Lesarten einer Verfehlung – Gustav Mahler und Hugo von Hofmannsthal« rekonstruierte Mathias Mayer (Augsburg) die Stationen einer Bekanntschaft, die anders als jene zwischen Strauss und Hofmannsthal keine fruchtbare Begegnung zwischen Musik und Dichtung herbeiführte. Obwohl Mahler und Hofmannsthal mit vergleichbarer Sensitivität auf die Krisenerscheinungen der Zeit um 1900 reagiert und sich beide in derselben gesellschaftlichen und künstlerischen Umgebung bewegt hätten, sei keine künstlerische Zusammenarbeit zwischen beiden zustande gekommen. Wie sehr die Geschichte dieser Bekanntschaft von wechselseitigem Unverständnis geprägt war, zeigte Mayer am Scheitern des Hofmannsthalschen Balletts »Der Triumph der Zeit«. Hofmannsthals Wunsch, daß sein allegorisches Ballett von Mahler vertont werden möge, traf bei diesem auf Ablehnung. Während Mahler Hofmannsthals Verhältnis zur Musik kritisierte, warf Hofmannsthal dem Komponisten vor, es fehle ihm die Phantasie des Auges. Abschließend arbeitete Mayer die ästhetischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Œuvres heraus, die sich beide bei unterschiedlichen ästhetischen Lösungen mit der Integration und Konfiguration des Disparaten auseinandergesetzt hätten.

Konrad Heumann und Roland Spahr (Frankfurt a.M.) leiteten eine Arbeitsgruppe: »Zur Ästhetik der szenischen Bemerkung bei Hofmannsthal«. Den Ausgangspunkt bildete die Beobachtung, daß die dramatischen Nebentexte bei Hofmannsthal keine Regieanweisungen im Wortsinne darstellen, da sie weder die Form von Anweisungen noch einen bestimmbar Adressaten aufweisen. Sie haben vielmehr narrative Struktur und bilden gemeinsam mit dem Sprechtext subjektive Protokolle von idealen, imaginären Aufführungen. Für die Dramenanalyse sind sie somit von primärer Bedeutung. Im Zentrum der inhaltlichen Auseinandersetzung stand zunächst die Szenenbeschreibung zum Beginn

von »Der Tod des Tizian« (1901). Treppe und Altan, auf denen sich die Handlung vollzieht, erwiesen sich als in Richtung Zuschauerraum verkanteter Teil einer komplexen Konfiguration, die mittels semantischer Schwellen auf weitere, unsichtbare Spielebenen verweist. Ferner wurde die szenische Bemerkung, mit der der dritte Akt des »Rosenkavalier« einsetzt, eingehend untersucht und mit der Orchesterpartitur von Richard Strauss verglichen. Es zeigte sich, daß Strauss das Libretto als Blaupause für die Gestaltung der musikalischen Sequenz einsetzt, indem er jedes Detail des Textes musikalisch aufnimmt und atmosphärisch deutet. Was dieser Befund für die Inszenierungspraxis bedeuten sollte, wurde anhand der Realisierung durch die Wiener Staatsoper (Otto Schenk, Carlos Kleiber) kontrovers diskutiert.

In der von Bärbel Schmid geleiteten Arbeitsgruppe »Die unmittelbaren Leiden an der Tat: »Die Furien«« wurde ein Ballettszenarium behandelt, das Hofmannsthal 1912 unter dem Eindruck eines Gastspiels der Ballets Russes entworfen hatte. Dieser Entwurf, der vor der Folie des Elektra-Dramas diskutiert wurde, erwies sich als in besonderem Maße geeignet, die Unterschiede zwischen dem gesprochenen und dem stummen Spiel in Hinblick auf den antiken Stoff zu verdeutlichen. Vergleichspunkt zwischen den beiden Atridenbearbeitungen Hofmannsthals war die Gestalt Orests, die das Drama von 1903 ausdrücklich »im Dunkeln« gehalten hatte. In der Ballettbearbeitung des Atridenstoffes hingegen lag der Akzent auf dem »ungeheure[n] Tun« und »ungeheuren Leiden« des Muttermörders. Indem sie mit den Worten auch auf die Herausarbeitung eines Begründungszusammenhangs verzichtete, akzentuierte sie das stumme Pathos der Tat.

In dem von Christina Thurner (Basel) geleiteten Arbeitskreis zum Thema »Nymphenreigen und Hexentanz. Mythen, Phantasien und Bewegung in Hofmannsthals Ballettpantomimen« stand die Textgattung des Ballettlibrettos im Zentrum der Betrachtungen, dessen Textverfahren und Textstrategien anhand von drei Textbeispielen analysiert wurden. Im Ballett »Der Triumph der Zeit« begegnete zunächst ein idyllisch deskriptives Szenarium, dessen choreographische Realisierbarkeit sich jedoch wegen der verschachtelten Chronologie, der poetischen Sprache und der Üppigkeit der Bilder von vornherein als fragwürdig erweisen sollte. Demgegenüber wurde das Ballett »Die grüne Flöte« von Hofmannsthal szenisch gedacht und konzipiert. Eine präzise Sukzession des Gesche-

hens und klar skizzierte Bewegungszusammenhänge verbanden sich nun mit genauen Bewegungsimaginationen und Bewegungsanweisungen, die Hofmannsthals wachsende Einsicht in die Gesetze der Partnerkünste erkennen ließen. So konnte an der »Josephslegende« beobachtet werden, daß Atmosphären und Charakterisierungen nicht mehr ausgeschrieben wurden. Stattdessen verweist der Text nun auf Bilder, die auf der Bühne in Bewegung gesetzt werden sollen und auch können.

In der von Günter Schnitzler und Wilfried Gruhn (Freiburg i. Brg.) geleiteten Arbeitsgruppe zum Thema: »Opernkonzeption im Wandel: Von »Elektra« zur Ägyptischen »Helena« wurde demgegenüber die Gattung des Librettos als Austragungsort intermedialer Wechselwirkungen beschrieben. Der vertonte und zugleich szenisch vorgestellte Text erwies sich als in besonderer Weise geeignet, in einem Moment der Sprachkrise das Versagen der Sprache zu kompensieren. Wie sich zeigte, konnte Hofmannsthal dabei auf eine Argumentation zurückgreifen, die von Schiller und E. T. A. Hoffmann vorbereitet worden war. Darüber hinaus wurde auf die undeutlichen bzw. schwer durchschaubaren Zeitstrukturen sowie auf die geringe Wortverständlichkeit hingewiesen, die das Libretto charakterisieren – eine Eigenschaft, die auch die wenig innovationsfreudige Stoffwahl der Hofmannsthalschen Libretti erklärt. In einer Analyse der »Elektra«, der »Ägyptischen Helena« wie der »Ariadne auf Naxos« konnte dann die Entwicklung der ästhetischen Konzeption der Hofmannsthalschen Librettistik verfolgt werden, wobei sich vor allem in der »Ariadne« ein zukunftsweisendes und zuletzt postmodernes Modell andeutete.

Die von Annegret Pelz geleitete Arbeitsgruppe mit dem Thema »Ensemble. Hofmannsthals System der Dinge« fragte nach den Textschauplätzen, auf denen sich Hofmannsthals feinabgestufte Theorie des Ensembles entfaltet. Ausgehend von den Prosastücken »Die Rose und der Schreibtisch« (1892) und »Der Tisch mit Büchern« (1905) wurde die Schreib- und Tischszene als zeitgemäße poetologische Chiffre, Signatur und szenisches Zeichen dichterischen Daseins erkennbar. Wie sich zeigte, erregten diese »Tableaus« die unmittelbar auf die Schreibmittel und Schreibmaterialien gerichtete Neugierde des Autors. Auf dem Tisch bzw. auf dem Schreibtisch eröffnete sich Hofmannsthal ein Gestaltungsfeld für eine moderne und am Verfahren der Montage orientierte Variante des »stummen Spiels« – das Zusammen- und Auseinanderstellen der

Dinge, das der Prosatext *Gärten* (1906) als die einzig zulässige Aktivität des Autors beschreibt.

Das Rahmenprogramm ergänzte sinnvoll und überzeugend das wissenschaftliche Tagesprogramm. Am Abend des 8. September führten Florian Hartfiel und Michael Schütze die Jedermann-Lieder von Frank Martin in der selten gebotenen Fassung für Bariton und Klavier auf; die Veranstaltung wurde von Heinz Rölleke mit einem Beitrag zum Thema »Jedermann und die Musik« eingeleitet. Eine Führung durch die Semper-Oper machte die Tagungsteilnehmer mit dem Schauplatz der Uraufführungen der Hofmannsthalschen und Strauss'schen Opern bekannt. Thomas Ballhausen vom Filmarchiv Austria (Wien) bot in einer kommentierten Revue von Filmbeispielen einen Überblick über den Tanz im Film der 10er und 20er Jahre und steckte dabei den ästhetischen Horizont ab, der auch den Rahmen für Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Tanzkunst prägte.

Den Abschluß des Rahmenprogramms bildete die Vorführung der Verfilmung des »Rosenkavaliers« durch Robert Wiene am Sonntag morgen im nahegelegenen Kabarett Breschke & Schuch, die durch die Live-Begleitung am Klavier (Hartmut Sauer) an zusätzlichem Interesse gewann. Vor der Vorführung berichtete Heinz Rölleke, der Projektleiter der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe, von den erschienenen und demnächst erscheinenden Bänden. Der Film selbst wurde von Heinz Hiebler eingeleitet. In seiner Einführung hob er die Bedeutung Hugo von Hofmannsthals für das Zustandekommen des »Rosenkavalier«-Films hervor. Im Anschluß an eine kurze Erläuterung zur Vorgeschichte des Films präsentierte er die wichtigsten Protagonisten des Projekts vor dem Hintergrund ihrer kulturhistorischen und filmhistorischen Bedeutung. Neben den personellen, organisatorischen und technischen Eckdaten zum Film wurde ein kurzer Vergleich zwischen Oper und Film gezogen, wobei auch auf die Premieren des Films in Dresden und Berlin eingegangen wurde. Besondere Aufmerksamkeit richtete der Vortrag auf die historische Aufführungspraxis des Films und der Filmmusik von Richard Strauss, aus der drei kurze Ausschnitte von Aufnahmen aus den Jahren 1926 und 2003 wiedergegeben wurden. Die Rezeptionsgeschichte des Films kam ebenso zur Sprache wie die wechselvolle Geschichte der verschiedenen Rekonstruktionsversuche des zwischenzeitlich verloren geglaubten und 1958 wiederentdeckten Films. Den Abschluss bildete der

Ausblick auf eine vom Filmarchiv Austria in Kooperation mit ZDF und Arte für das Jahr 2006 geplante DVD-Edition des »Rosenkavalier«-Films, deren Begleitbuch unter anderem auch eine ausführliche Darstellung über Hugo von Hofmannsthal und den Film enthalten wird.

*Juliane Vogel*