

Institute of Germanic & Romance Studies
School of Advanced Study, University of London

The Nameable and the Unnameable.
Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*.
A Classic Revisited

herausgegeben von

ROBERT VON DASSANOWSKY
CHRISTOPHE FRICKER
MARTIN LIEBSCHER



Dieses Buch erscheint gleichzeitig als Bd. 97 der Reihe
Publications of the Institute of Germanic Studies
(Institute of Germanic & Romance Studies
School of Advanced Study, University of London)
ISBN 978-0-85457-227-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86205-030-7
ISBN 978-0-85457-227-4

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2011
Druck- und Bindearbeiten: Difo Druck, Bamberg
Printed in Germany
Imprimé en Allemagne
www.iudicium.de

HUGO VON HOFMANNSTHALS *SCHWIERIGER*,
DIE IRONIE UND DIE SUCHE NACH EINEM FESTEN
GRUND: EIN VERSUCH, SICH AM EIGENEN
SCHOPF AUS DEM KOMÖDIENSUMPF ZU ZIEHEN

I.

Am 8. November 1921, also um ein Haar genau drei Jahre nach dem Ende des für die Mittelmächte verloren gegangenen Ersten Weltkriegs, wird in München eine Komödie uraufgeführt. In ihr geht es darum, dass sich eine junge österreichische Comtesse nach jeder Menge Salonkonversation und allerlei Missverständnissen mit einem nicht mehr ganz so jungen Grafen verlobt. Die Reaktionen vor allem auf die Berliner Aufführung, die noch im selben Monat folgt, sind entsprechend. Siegfried Jakobson nennt das Stück in der *Weltbühne* einen ‚Totentanz wohlparfümierter Drohnen‘¹. Alfred Kerr drückt sich zwar etwas verhaltener aus, spart aber ebenfalls nicht mit Spott: ‚Ein Verlobungslustspiel aus der Komtessenschicht. Kurz: was die Zeit halt braucht.‘ ‚Eine Verlobungsgeschichte.‘ – fährt er etwas später fort – ‚Ganz liebenswürdig. Das *feine* Lustspiel älterer Ordnung‘². Es handelt sich bei dem kritisierten Stück, wie man sich vielleicht schon denken kann, um Hugo von Hofmannsthal's *Schwierigen*.

Die traditionelle, in eine Verlobung mündende Komödie, an die Kerr sich hier erinnert fühlt, hat große Teile des 19. Jahrhunderts relativ unbeschadet überstanden – um den Preis allerdings, dass sie als Gattung kaum noch ernst genommen wurde. Es herrschten auf diesem Feld unter quasi kulturindustriellen Rahmenbedingungen die französische Sittenkomödie, das Boule-

¹ Rezension vom 8. Dezember 1921, abgedruckt in Douglas A. Joyce, *Hugo von Hofmannsthal's ‚Der Schwierige‘: A Fifty-Year Theater History* (Columbia: Camden House, 1993), S. 181–182 (S. 182).

² Beide Zitate aus der Rezension vom 1. Dezember 1921 im *Berliner Tageblatt*, abgedruckt in Joyce, ebd., S. 177–179.

vardlustspiel, der bürgerliche Bühnenschwank und nicht zuletzt die Operette.³

Erst um die Wende zum 20. Jahrhundert ereilte die Gattung dann der entscheidende Modernisierungsschub, dem sehr schnell fast ihr gesamtes traditionelles Handlungsgerüst zum Opfer fiel.⁴ Dies galt vor allem für das notorische Happyend. Das glückliche Finale ließ sich, wie leicht einzusehen ist, ohne größere Schwierigkeiten der groben Unwahrscheinlichkeit, wenn nicht gar der bewussten Lüge überführen. Um die Lacher nicht vollends zu ersticken, ließ man es zumeist zwar nicht direkt zu Toten auf offener Bühne kommen⁵, doch die Zeiten von poetischer Gerechtigkeit und allseitiger Finalharmonie waren zumindest auf dem avancierten Theater anscheinend ein für allemal dahin. Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Ludwig Thoma und Carl Sternheim sind hier einschlägige Namen aus dem deutschsprachigen Bereich. Aus Frankreich kommt mit Alfred Jarry ein noch wesentlich gewalttätigerer Zertrümmerer dieser Form hinzu.

Nun waren mit einigem zeitlichen Abstand aber auch wieder ganz andere Töne zu vernehmen. Ausgerechnet Carl Sternheim hat in einigen seiner poetologischen Texte aus der letzten Phase des Ersten Weltkriegs und aus der Zeit direkt nach dessen Ende etwas behauptet, was vor dem Krieg kaum noch zur Debatte stand – dass nämlich seine bekanntesten Stücke *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, wie etwa *Die Hose* aus dem Jahr 1911 oder *Bürger Schippel* aus dem Jahr 1913 auf der Handlungsebene über vielleicht ungewöhnliche, aber doch emphatisch gesetzte Happyends verfügten.⁶

Einen Grund für eine derartige neu gewonnene Aktualität hat wiederum Hugo von Hofmannsthal reklamiert, indem er in allerengster zeitlicher Nähe zur Uraufführung seines *Schwierigen* eine überraschende Parallele just zwischen dem verlorenen Weltkrieg auf der einen und der Notwendigkeit einer Rehabilitation der Gattung der Komödie auf der anderen Seite postulierte. Im Gegensatz zu Alfred Kerr war Hofmannsthal offensichtlich der Ansicht, dass man in der Gegenwart durchaus und gerade Lustspiele brauche. In seinem 1921 publizierten, nur wenige Seiten umfassenden Aufsatz ‚Die Ironie der

³ Vgl. hierzu vor allem Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater: Komödie – Posse – Schwank – Operette* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987).

⁴ Vgl. dazu grundlegend die Studie von Peter Haida, *Komödie um 1900: Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim* (München: Fink, 1973).

⁵ Vgl. dazu prägnant Peter-André Alt, ‚Die soziale Botschaft der Komödie: Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim‘, *DVjs*, 68 (1994), 278–306 (S. 281): ‚Legt man sie zugrunde, so läßt sich die Komödie um 1900 definieren als nicht tödlich endendes Drama der offenen Form, als tragikomisches Spiel auf *leichenfreier Bühne*.‘

⁶ Vgl. hierzu paradigmatisch einen bekannten Aufsatz Sternheims aus dem Jahr 1918. Carl Sternheim: ‚Das gerettete Bürgertum‘, in *Gesamtwerk*, Bd. VI. Wilhelm Emrich (Hg.) (Neuwied: Luchterhand, 1966), S. 45–47.

Dinge' heißt es: ‚Es war lange vor dem Krieg, daß ich in den *Fragmenten* des Novalis diese Bemerkung fand: „Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.“⁷

Die erste große europäische Katastrophe des 20. Jahrhunderts schien Hofmannsthal hiernach geradezu das Fanal für die Restitution und Rehabilitation dieses zuvor so hart in Bedrängnis geratenen Genres geliefert zu haben. Erst mit der persönlichen Erfahrung eines verlorenen Kriegs, so gibt er an, habe er dessen tieferen Gemeinsamkeiten mit dem Lustspiel erkennen können.

Diese Aufzeichnung in ihrer sonderbar lakonischen Form war mir ziemlich wunderlich. Heute verstehe ich sie besser. Das Element der Komödie ist die Ironie, und in der Tat ist nichts geeigneter als ein Krieg, der unglücklich ausgeht, uns die Ironie deutlich zu machen, die über allen Dingen dieser Erde waltet. (*IDD*, S. 138)

Die Vermittlungsinstanz von Krieg und Komödie ist also die bereits im Titel des Essays genannte Ironie – und zwar in dem Sinne, dass sie das Element darstellt, das wie kein anderes in der Lage ist, die denkbar entferntesten Dinge miteinander in eine Beziehung zu setzen und sie in diesem Zuge die Plätze tauschen zu lassen.

Zuerst, als die Krieg anfing, wurde der Held vom Schanzarbeiter ironisiert, der welcher aufrecht stehen bleiben und angreifen wollte, von dem, der eine Schaufel hatte und sich eingrub; zugleich wurde das Individuum bis zur Vernichtung seines Selbstgefühls ironisiert von der Masse [...]. (*IDD*, S. 138)

Erst gegen Ende des Essays wird die Komödie selbst wieder explizit zum Thema. Hier wird auch deutlich, welche konkrete Form dieser Gattung gemeint ist. Es geht um die in der Romantik neu entdeckte alte attische Komödie nach dem Modell von Aristophanes: ‚Mit alldem befinden wir uns ganz und gar im Element der Komödie – oder vielmehr in einem Element so allseitiger Ironie, wie keine Komödie der Welt es aufweist, es sei denn die Komödie des Aristophanes‘ (*IDD*, S. 140).

Gleichwohl bleibt bis hierhin die Frage offen, warum es nun ausgerechnet ein *verlorener* Krieg sein muss, der der Ironie und damit der Komödie zu neuer Aktualität verhelfen soll:

Daß es aber die Unterliegenden sind, denen diese ironische Macht des Ge-

⁷ Hugo von Hofmannsthal, ‚Die Ironie der Dinge‘, in *Gesammelte Werke*, Bd. IX: *Reden und Aufsätze II (1914–1924)*. Bernd Schoeller (Hg) in Beratung mit Rudolf Hirsch (Frankfurt am Main: S. Fischer 1976), S. 138–141 (S. 138). Zitiert wird hieraus im Folgenden direkt im Text unter der Sigle *IDD*.

schehens aufgeht, ist ja ganz klar. Wer an das bittere Ende einer Sache gelangt ist, dem fällt die Binde von den Augen, er gewinnt einen klaren Geist und kommt hinter die Dinge, beinahe wie ein Gestorbener. (IDD, S. 140)

Das Ende, das einem die Ironie des Krieges und somit die materielle Realität enthüllt, ist also offensichtlich ein höchst bitteres. Die Beschreibung Hofmannsthal's scheint hier eher auf die Tragödien- als die Komödienanagnorisis anzuspielen. Wenn man nun dabei stehen bliebe, so wäre der Rückschluss auf die Komödie nur so zu erlangen, dass das Happyend hier erneut als ein Lügenhaftes und die reale Katastrophe lediglich kaschierendes entlarvt würde. Hofmannsthal lässt die Spirale der Ironie allerdings noch genau eine Drehung weiter laufen, bevor er sie zum Halten bringt. Das Ergebnis ist das erneute Verkehren des Bitteren des Krieges in sein Gegenteil. Die Romantiker, schreibt Hofmannsthal,

hielten es für unrecht, wenn man sich zu tief in den Schmerz versenkte, und sie meinten, daß man, um einen Gegenstand ganz zu lieben auch das Lächerliche an diesem Gegenstand zu sehen wissen müsse. Sie verlangten, man solle das ganze Leben wie ‚eine schöne herrliche Täuschung‘, wie ein ‚herrliches Schauspiel‘ betrachten, und wer anders verfare, dem fehle der Sinn für das Weltall. Sie erhoben sich, aus einer Epoche, darin, als der große Sturm vorüber war, sich wie in der unseren das Bittere mit dem Schalen mischte, zu einer so großen inneren Freiheit, daß sie uns fast wie Trunkenheit erscheinen könnte. (IDD, S. 141)

Das Niederdrückende der Realität konnte somit auf einer geistig-ästhetischen Ebene der durchgehenden Heiterkeit aufgehoben und damit indirekt doch wieder einem glücklichen Ende zugeführt werden. Dieses entspricht natürlich nicht der unmittelbaren Erfahrung. Gleichwohl soll es auf eine höhere Weise doch wieder notwendig und auch wahr sein. Denn nur unter den Bedingungen der geistigen Freiheit kann ein umfassendes Verständnis und damit, so Hofmannsthal, nichts weniger als ‚der Sinn für das Weltall‘ erreicht werden.

Nun ist diese Reflexion über die Ironie als Verbindung von Komödie und Krieg nicht die einzige theoretische Positionsnahme Hofmannsthal's zu Fragen des Lustspiels. An anderen Stellen klingt seine Haltung ganz anders und durchaus substantialistischer. Als ein zentraler Satz kann hier das immer wieder zitierte Diktum aus ‚Ad me ipsum‘ gelten, in dem er die Gattung der Komödie knapp und prägnant als das ‚erreichte Soziale‘ bezeichnet hat.⁸ Dieses Soziale manifestiert sich bei Hofmannsthal immer wieder vor allem in empha-

⁸ Hugo von Hofmannsthal, ‚Ad me ipsum‘, in *Gesammelte Werke*, Bd. X: *Reden und Aufsätze III*, S. 597–627 (S. 611): ‚Das erreichte Soziale: die Komödien.‘

tischen Bekenntnissen zur Institution der Ehe, die den Garanten für ein solches dauerhaftes Miteinander der Menschen darstellen soll. Es ist naheliegend, dass hier keinesfalls mehr Aristophanes und die alte Komödie, sondern vielmehr die gewöhnlich mit der Stiftung einer solchen Verbindung schließende neue attische Komödie vor allem terenzischer Machart den zentralen Referenzpunkt darstellt.

Während also in der ‚Ironie der Dinge‘ lediglich eine ästhetische Ganzheit beschworen wird, die ein Gegenstück zum Augenschein der allgemeinen Verkehrung und des generalisierten Durcheinanders in der gegenwärtigen Welt bieten soll, so scheint in ‚Ad me ipsum‘ diese Idee wieder in die soziale Formation selbst zurückgeholt worden zu sein. Hier spiegelt und verdichtet sich der Widerspruch zwischen den beiden Grundkonzeptionen der europäischen Komödientradition. Auf der einen Seite steht dabei die bis in die Aufklärung hinein vor allem in der Poetik dominierende Tradition der neuen attischen Komödie, die auf ein festes Ziel zuläuft – mag dieses nun auf der Handlungsebene im Zusammenkommen der Liebenden oder auf der Wirkungsebene in der Vermittlung einer klar konturierten Moral bestehen. Auf der anderen Seite findet sich der Strang, der auf die alte attische Komödie zurückgreift und der erst im späten 18. Jahrhundert wieder eine auch theoretische Aufwertung erfahren hat. Er betont den komischen Moment, die Ironie und die Auflösung des festen Sinns.⁹

Ihr Zusammenspiel in der Komödienkonzeption Hofmannsthals ist allein auf der Basis seiner allgemeinen Äußerungen zur Gattung nicht zu lösen. Es gibt nun allerdings eine Komödie, die nach verstreuten Andeutungen des Autors selbst an beiden konträren Richtungen zugleich Anteil haben soll – eben den *Schwierigen*.

II.

Bereits im Jahr 1909 notiert Hofmannsthal in einem seiner ersten Konzepte zur Hauptfigur dieses Stücks:

Er wird von allen der Confident; aber dieses rasch entstehende, neue, erregende Verhältnis verhäkelt sich bei ihm mit jedem. Er führt ein Gespräch, um jemanden zu überreden, zu beruhigen, zu entfernen – und verwirrt, beunruhigt, verbandelt den Betreffenden.¹⁰

⁹ Als zentral darf hier der Aristophanes-Aufsatz von Friedrich Schlegel gelten. Vgl. Friedrich Schlegel, ‚Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie‘, in *Kritische Ausgabe*, Bd. I,1. Ernst Behler (Hg.) (Paderborn: Schöningh, 1979), S. 19–33.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, ‚Notiz Nummer 1 aus dem Jahr 1909‘, in *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XII: Dramen 10. Martin Stern (Hg.) in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier (Frankfurt: S. Fischer 1993), S. 221.

Die Logik der hier bereits auch wörtlich auftauchenden *Verhökellung* und einer damit einhergehenden permanenter Umkehrung, die dann ja auch in der ‚Ironie der Dinge‘ begegnet wird, ist in dieser knappen Notiz letztlich schon vollständig präsent.

Durchaus rätselhafter erscheint hingegen die Anbindung an die andere Seite des Hofmannsthal'schen Komödiendenkens, die sich wiederum in ‚Ad me ipsum‘ findet: ‚Im *Schwierigen* Andeutung des Verhältnisses zwischen Phantasiegestalten und der Realität. Das Soziale – perspektivisch behandelt.¹¹

Diese seltsame Doppelung einer ironischen Verwirrung auf der einen und dem gleichzeitigen Versuch der Etablierung einer stabilen sozialen Formation auf der anderen Seite ist schon in der ersten Rezension der Buchausgabe des *Schwierigen* noch vor der Uraufführung des Stücks von Julius Bab bemerkt worden. Dieser entwirft gegenüber der eingangs zitierten direkten Ablehnung durch Siegfried Jakobson und Alfred Kerr ein durchaus komplexeres Modell des Stücks. Hofmannsthal's Komödie und vor allem ihre glückliche Auflösung werden als eine nicht bis in die letzte Konsequenz hinein durchdachte Setzung verstanden, die hinter das Reflexionsniveau etwa des sprachskeptischen *Chandos-Briefs* deutlich zurückfällt: Es ist nach Bab ein Akt des reinen, den zweifelnden Verstand verdrängenden Willens:

Und heute verlangt er von uns, daß wir die grundgleiche innere Situation [des Lord Chandos aus *Ein Brief*] als Thema eines Lustspiels, daß wir die tiefen *Schwierigkeiten* seines Hans Karl Bühl nur als kleine, gesellschaftlich zu überwindende Misshelligkeiten spüren sollen [...].¹²

Aber – so fährt Julius Bab fort:

Hofmannsthal hat diese Glaubensmacht nie besessen. Er ist im innersten Kern der zweifelsüchtige Spätling der Geschichte, und ist gerade soweit Künstler, daß dies, ganz gegen Absicht und Tendenz, aus seinem innersten Blute hervorbricht, sobald er eine Feder anrührt.¹³

Julius Bab hat damit zielsicher auf die paradoxe Situierung des *Schwierigen* zwischen Ironisierung und der Suche nach einem stabilen Fundament hingewiesen. Sein konkreter Lösungsvorschlag für das Dilemma erscheint hingegen nicht unproblematisch. Bab argumentiert ad hominem und spielt ein an-

¹¹ Hofmannsthal, ‚Ad me ipsum‘, S. 620.

¹² Rezension vom 15. August 1921 in der *Hilfe*, zit. nach Joyce, *Hugo von Hofmannsthal's ‚Der Schwierige‘*, S. 158.

¹³ Zit. nach Joyce, S. 159.

genommenes explizites Ziel Hofmannsthals gegen dessen eigenes Unterbewusstsein aus.

Aber auch schon von der reinen Textlage her ist die von ihm vorgenommene Hierarchisierung von einer auf ein klares Ziel zusteuernenden Hauptrichtung und einer wider Willen eingeflossenen ironischen Unterströmung durchaus fraglich. Denn bereits Grundanlage und Gesamtkonstruktion des Stücks sind so sehr von Elementen der Ironie geprägt, dass es schwer fällt, diese als ein einfach nur Unterlaufenes abzutun.

Das Spiel beginnt gleich mit dem generischen Titel *Der Schwierige*. Dieser scheint als solcher darauf hinzudeuten, dass der Protagonist wie in der Typenkomödie à la Molière oder der deutschen Frühaufklärung unter einer konkreten, für das soziale Miteinander schädlichen Schwäche leide, wie etwa dem Geiz oder der Heuchlerei. Nun sind aber natürlich alle Komödienhelden *irgendwie schwierig*. In Wirklichkeit lässt diese Zuschreibung den Rezipienten also völlig darüber im Unklaren, worin denn nun Hans Karls spezielle Problematik ganz konkret bestehen soll. Erst nach und nach enthüllt sich, dass es sich hierbei vor allem um ein Kommunikationsproblem handelt. Alles, was er sagt und tut, scheint dem Grafen Bühl immer nur fortgesetzte Missverständnisse auszulösen. Eine wirkliche Mitteilung seiner selbst ist ihm unmöglich geworden. In einem Zug mit dieser Erhellung wird allerdings die Klassifizierung dieser Eigenschaft als einer zu korrigierenden Schwäche immer unsicherer. Die Schwierigkeit Hans Karls kann bei genauem Hinsehen genauso gut auch als seine besondere Tugend verstanden werden: Denn dass die Titelfigur Probleme hat, sich mitzuteilen, liegt vor allem daran, dass sie über eine besondere Einsicht in die Paradoxien der Verhältnisse der Menschen untereinander und zur Welt verfügt – genau wie sie Hofmannsthal parallel zum Stück in der ‚Die Ironie der Dinge‘ beschrieben hat. Dass in den frühen Notizen zum Stück immer wieder die Titelvariante *Die Schwierigen* zu finden ist,¹⁴ die das vermutliche Problem vom Einzelnen auf die Gesellschaft verschiebt, ist in diesem Zusammenhang sehr bezeichnend.

Aber die Beziehungen zwischen Komödie und Essay sind noch konkreter zu fassen, denn gewonnen hat Hans Karl Bühl diese ihm das Leben sicherlich eher schwerer als leichter machende Einsicht nun ausgerechnet während seines Fronteinsatzes im Ersten Weltkrieg. Er ist dort für eine kurze Weile verschüttet worden. Eine Vision während dieses Erlebnisses der absoluten Todesnähe zeigt ihn sich selbst als Ehemann der jungen Helene Altenwyl. Diese kurze Erfahrung einer vollkommenen und ihm in dem Moment als selbstverständlich erscheinenden Einheit verblasst allerdings im Zuge der Rekonvales-

¹⁴ Vgl. etwa Hofmannsthal, ‚Notizen Nummer 25, 27, 30 und 37 aus den Jahren 1910/11 und 1917‘, in KA, S. 232, 233, 236.

zenz und der Rückkehr ins zivile Leben wieder. Statt seiner selbst sieht er jetzt andere Männer an ihrer Seite.

Der Graf ist durch die Schockerfahrung im Krieg innerlich versehrt. Gleichwohl vertrauen alle immer noch auf sein altes diplomatisches Geschick in Gesellschaftsdingen. Sein Kriegskamerad und Freund Hechingen will, dass Hans Karl ihn mit seiner Frau Antoinette versöhnt, ohne davon zu wissen, dass der Graf selbst vor dem Krieg ein Verhältnis mit ihr hatte. Vor allem aber will Bühls Schwester Crescence, dass er ihren Sohn Stani mit Helene Altenwyl verknüpft, auf die selbst mittlerweile innerlich verzichtet zu haben scheint.

All diese Dinge sollen sich auf einer Soiree in Helenes Elternhaus klären, während derer die letzten beiden der drei Akte des Stücks spielen. Wider seinen eigentlichen Willen geht Hans Karl dorthin. Doch kehrt sich an diesem Abend alles in sein genaues Gegenteil um, wie es Hofmannsthal ja bereits in der frühen Notiz aus dem Jahr 1909 projiziert hatte. Jeder Versuch einer zielgerichteten Aktion durch den Grafen wird immer wieder durch die Umstände, sein Gegenüber oder auch nicht zuletzt durch ihn selbst und die paradoxen Signale, die er bei all seinem Tun ausstrahlt, hintertrieben: Hans Karl führt ein Gespräch, um jemanden zu überreden, zu beruhigen, zu entfernen – und verwirrt, beunruhigt, verhandelt den Betreffenden.¹⁵

Als er Helene davon überzeugen will, dass sie seinen Neffen heiraten soll, wie es ihm von Crescence aufgetragen worden war, beginnt er ganz gegen seinen Willen die Geschichte seiner Verschüttung und seiner Vision zu erzählen. Helene, die ihm innerlich immer verbunden geblieben ist, erkennt nun, dass auch er sie nach wie vor liebt. In mehreren Schritten und nach einigem Hin und Her gelingt es ihr schließlich, ihn zu ‚fixieren‘, wie es im Stück selbst immer wieder an entscheidenden Stellen heißt.¹⁶ Bei Hans Karl Bühls scheint es sich hiernach um eine durch und durch ironische Figur zu handeln, deren die Dinge immer wieder um- und umkehrendes Potential am glücklichen Ende doch noch stillgestellt wird. Der *Schwierige* als ein Ironiker wider Willen scheint damit resozialisiert worden zu sein.

Dies gilt allerdings nur bedingt. Denn Hans Karl lässt zugleich keinen Zweifel daran, dass er sich nach dem Abend bei den Altenwyls endgültig aus den gesellschaftlichen Zirkeln zurückziehen und keine weiteren Soireen mehr

¹⁵ Hofmannsthal, ‚Notiz Nummer 1 aus dem Jahr 1909‘, ebd., S. 221.

¹⁶ Der Begriff wird insgesamt viermal in verbalisierter Form verwendet. In der dritten Szene des ersten Akts bezeichnet Crescence Helene als eine Frau, von der sie einst glaubte, dass sie Hans Karl *fixieren* könne. In der achten Szene desselben Akts wirft Stani Hans Karl zu wenig Talent zur *Fixierung* vor. Kurz darauf benennt Stani selbst die Bedingungen an eine Frau, die ihn *fixieren* könnte. In der vierzehnten Szene des zweiten Akts schließlich verzweifelt Helene an der Vorstellung, Hans Karl zu *fixieren*: ‚Wer sich einfallen ließe, Sie *fixieren* zu wollen, wäre schon verloren‘ (KA, S. 98). Zu dieser Sigle, die auf die Edition Martin Sterns verweist, vgl. bereits die Einleitung des Bandes.

besuchen wird.¹⁷ Und er weiß auch, dass er niemals im österreichischen Herrenhaus die von ihm schon so lange erwartete Rede über ‚Völkerverständigung und über das Zusammenleben der Nationen‘ (KA, S. 142) halten wird.

III.

Die allgemeine, äußere Welt, in die sich Hans Karl Bühl am Ende des *Schwierigen* gerade nicht wieder einfügen will, weil er auch weiterhin in ihr nicht kommunizieren zu können glaubt, zeigt sich bei näherem Hinsehen als eine im höchsten Maße künstliche Komödienwelt. Ihre Tendenz zur Unwirklichkeit manifestiert sich schon in ihrer berühmten paradoxen zeitlichen Struktur. Der Krieg ist im Stück offensichtlich bereits zuende, zugleich aber existiert die Welt des 1918 ja eigentlich abgeschafften österreichischen Adels immer noch weiter. Und sogar das Wiener Herrenhaus gibt es noch, in dem der Graf seinen Sitz einnehmen und endlich seine Jungferrede halten soll. Treffend bemerkt dies der Norddeutsche Neuhoff im Stück selbst: ‚Alle diese Menschen, die ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind ja alles nur mehr Schatten‘ (KA, S. 75).

Bevölkert ist der Salon der Altenwyls vom Figurenarsenal der *Commedia dell'Arte* – Kupplerinnen, prahlerischen Soldaten, seltsamen Gelehrten und listigen Dienern, die sämtlich die ganze Zeit über mit diversen Plänen und kleinen Intrigen beschäftigt sind. All ihre Absichten zerfallen aber ebenso schnell, wie sie aufgeworfen werden, auch wieder in ein Nichts. Das Element dieser Sphäre ist – so könnte man es mit Hofmannsthal selbst sagen – erneut das der Ironie.

Im *Schwierigen* wird also eine Komödienwelt präsentiert, die ganz analog zu Hofmannsthals Reflexion in der ‚Die Ironie der Dinge‘ so ziemlich alles das enthält, was der Gattung an Kunstgriffen zur Verfügung steht, um scheinbar

¹⁷ Hier funktioniert Hofmannsthals *Schwieriger* weitgehend parallel zu Molières *Misanthrope*, dessen ungleich menschenfreundlicheres Pendant Hans Karl Bühl in gewisser Weise darstellt. Auch dieser Text stellt sich also in die alte Tradition der Umdeutung des *Menschenfeinds*. Vergleiche konkret zu den Molièreatenleihen im *Schwierigen* Dugald S. Sturges, *The German Molière Revival and the Comedies of Hugo von Hofmannsthal and Carl Sternheim* (Frankfurt am Main: Peter Lang 1983), S. 102–116. Sturges benennt als zweiten zentralen Text Molières die Ballettkomödie *Les Fâcheux* aus dem Jahr 1661. Hinweise zu Hofmannsthals Verhältnis zu Molière bietet auch dessen Essay ‚Worte zum Gedächtnis Molières‘, in Hofmannsthal, oHoHGesammelte Werke, Bd. IX: *Reden und Aufsätze II*, S. 157–161. Vgl. hierzu erneut Sturges, S. 116–120. Gemeinsam mit Carl Sternheim plante Hofmannsthal zudem eine neue Gesamtübersetzung Molières Vgl. dazu Leonhard M. Fiedler, ‚Eine Molière-Ausgabe von Hofmannsthal und Sternheim‘, *Hofmannsthal-Blätter*, 4 (1970), 255–263; vgl. auch die Edition des Briefwechsels: Carl Sternheim, Hugo von Hofmannsthal, ‚Briefe‘. Leonhard M. Fiedler (Hg.), *Hofmannsthal-Blätter*, 4 (1970), 243–254.

geordnete Verhältnisse dauerhaft durcheinander zu bringen, die Verwirrungen zu vervielfältigen und die möglicherweise doch erreichten Ergebnisse immer wieder zu konterkarieren.

So gesehen, ist Hans Karl Bühl jemand, der zwar selbst einerseits geradezu die Inkarnation dieses Prinzips darstellt, dessen vermeintlicher Fehler aber zugleich darin besteht, dass er sich nach seinen Erlebnissen im Krieg so ganz und gar nicht mehr in diese Komödienwelt einfügen kann und will. Der gemeinsame Rückzug von Hans Karl und Helene bedeuten am Ende also auch ein Verlassen dieser hier geradezu überakzentuiert gezeichneten Lustspiel-sphäre. Indem diese Komödie an ihr Ziel gelangt, lässt man die von ihr gezeichnete Welt des Komischen zugleich notwendig hinter sich.

Nun ist ein solches paradoxes Bemühen um die Überwindung gerade der eigenen Voraussetzungen für die Gattung als solche keinesfalls unerhört. In der traditionellen Typenkomödie etwa wird eine nicht sozialisierte Figur dem Verlachen preisgegeben, bis sie sich entweder bekehrt hat oder endgültig aus der Gesellschaft entfernt wurde. Das sie bestrafende Lachen arbeitet also immer auf seine eigene Beendigung zu. Wurde so viel gelacht, dass die Ursache des Lachens schließlich beseitigt ist, hat es auch mit dem Lachen als der Grundlage der Komödie selbst ein Ende. Die durch den Störenfried in Unordnung geratene Welt ist wieder im Lot,¹⁸ und der Spaß ist aus. Man weiß nicht, ob man sich darüber freuen oder es eher bedauern soll.

Im *Schwierigen* allerdings liegen die Verhältnisse erneut genau umgekehrt. Hier ist es eigentlich die Gesellschaft selbst, die einer Korrektur bedürfte. Gleichwohl findet so etwas wie eine Heilung – wenn überhaupt – erneut nur auf der Seite des Einzelnen statt. Den zentralen Umschlagpunkt markiert die achte Szene des dritten Akts, in der Helene ihren Mantel herabfallen lässt, um sich im Folgenden Hans Karl auch innerlich vollständig zu öffnen. Die konkret vorliegende Komödie soll in dieser Hinsicht wohl tatsächlich das ‚erreichte[] Sociale‘ sein, als das Hofmannsthal sie in ‚Ad me ipsum‘ bezeichnet hat. Die konkrete Form dieses Sozialen allerdings, die hier zum Ziel wird, bedarf im Weiteren noch einer genaueren Fassung.¹⁹ Die übliche Reintegration in die Gesellschaft der Vielen kann es je gerade nicht sein.

Im *Schwierigen* kommen – wie es sich nach den allgemeinen theoretischen Bemerkungen Hofmannsthal's schon angedeutet hat und wie es ein erster Blick auf den Text bestätigt – nun die beiden Stränge des europäischen komischen Theaters wirklich zusammen: der relativierende und allseits ironisierende der aristophanischen und der romantischen Komödie sowie das zielge-

¹⁸ Vgl. hierzu Northrop Frye, ‚Der Mythos des Frühlings: Komödie‘, in *Analyse der Literaturkritik* (Stuttgart: Kohlhammer, 1964), S. 165–188.

¹⁹ Hofmannsthal, ‚Ad me ipsum‘, S. 611.

richtete und im Finale Sinn stiftende der menandrischen Tradition. Allerdings geschieht dies nicht in der Form eines moderierenden Ausgleichs, sondern vielmehr in einer Folge dialektischer Umschläge. Eine der prägnantesten Formeln Hofmannsthals, die sich hier zur näheren Erläuterung anbieten wird, ist wohlbekannt und vielzitiert und ebenfalls im Jahr 1921 im *Buch der Freunde* veröffentlicht worden: ‚Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche.‘²⁰ Auch hierauf wird zurückzukommen sein.

Eine weitere, ebenfalls paradox angelegte Stellungnahme – nun allerdings ganz konkret zum *Schwierigen* – hat hingegen bislang in der Forschung noch kaum Beachtung gefunden. In einer der sehr frühen Notizen zu dieser Komödie aus dem Jahr 1910 schreibt Hofmannsthal: ‚Im Laufe des Stückes erfolgt seine *Cur*: sie ist freilich so sonderbar wie die Rettung Münchhausens aus dem Sumpf.‘²¹

Dies ist das älteste überlieferte Ideenfragment zum Stück, das es fast wörtlich bis hinein in die Druckfassung geschafft hat.²² In der zehnten Szene des zweiten Akts will Hans Karl seine frühere Geliebte Antoinette dazu bereden, sich doch wieder mit ihrem Mann zu versöhnen. Dabei gleitet er in einen längeren Exkurs über die Herrschaft des Zufalls in der Welt ab:

Darin ist aber so ein Grausen, daß der Mensch etwas hat finden müssen, um sich aus diesem Sumpf herauszuziehen, bei seinem eigenen Schopf. Und so hat er das Institut gefunden, das aus dem Zufälligen und Unreinen das Notwendige, das Bleibende und das Gültige macht: die Ehe. (KA, S. 86)

Nun findet sich, wie bereits erwähnt wurde, in den Komödien Hofmannsthals unbezweifelbar immer wieder eine deutliche Tendenz zur Eheapologie. Doch ist es nicht einfach die Institution an sich, die hier als ein letzter Rettungsanker vor den Unbilden der Welt angeführt wird. Im *Schwierigen* selbst etwa steht neben der erfolgreichen Zusammenführung des Hauptpaars die wohl kaum wirklich zu rettende Verbindung von Antoinette und ihrem Mann als ein negatives Gegenbeispiel. Wenn Hans Karl Antoinette also ihre eigene, bereits bestehende Ehe als einen sicheren Hafen und als einen Ausweg aus den Zufälligkeiten des Weltlaufs preist, so ist dies – ganz objektiv gesehen – schlicht unangemessen, wie es seine Adressatin ja auch sofort bemerkt.²³

²⁰ Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, in *Gesammelte Werke*, Bd. X: *Reden und Aufsätze III*, S. 233–299 (S. 268).

²¹ Hugo von Hofmannsthal, ‚Notiz Nummer 4 vom 13. Januar 1910‘, in KA, S. 223.

²² Für die diesen Satz umgebenden Reflexionen innerhalb der Notiz vom 13. Januar 1910 gilt dies allerdings nicht – vor allem nicht für die Vorstellung Helenes als einer Ehebrecherin, mit der dort gespielt wird.

²³ Vgl. hierzu auch bereits Martin Stern, ‚Hofmannsthals Lustspielidee‘, *Austriaca*, 14 (1982), 141–152 (S. 150).

Durchaus angemessen ist hingegen die Idee, sowohl die Welt als auch ihr Abbild in der Komödie als einen ‚Sumpf‘ zu begreifen, aus dem man sich unter normalen Umständen eben nicht so einfach selbst befreien kann. Wie gelingt es also Kari Bühl, sich aus der Grundlosigkeit seines Lebens und dieses Lustspiels wie Münchhausen am eigenen Schopf wieder herauszuziehen? Genau hier liegt der kritische Punkt dieser Komödie und des in ihr angelegten poetologischen Paradoxons: Sie diskutiert die Möglichkeit der Gewinnung eines Festen aus dem Grundlosen.

IV.

Nun ist *Der Schwierige* beileibe nicht die erste Komödie, in der dieses Experiment einer gleichzeitigen Geltendmachung sowohl des ironisierenden als auch des ein dauerhaftes Glück verheißenden Potentials der Gattung angestellt worden ist. Pate steht hier ganz konkret Franz Grillparzer: ‚In *Weh dem, der lügt* wird die Idee selbst in ihrer Reinheit und Unbedingtheit konfrontiert mit dem Weltwesen, das ihr keinen Platz verstaten will,²⁴ schreibt Hofmannsthal in einer von ihm selbst gehaltenen Rede auf den österreichischen Dramatiker aus dem Jahr 1922.

Der Küchenjunge Leon soll Atalus, den Neffen des fränkischen Bischofs Gregor, in dessen Auftrag aus der Gefangenschaft der Barbaren retten, ohne dabei jedoch zur Lüge zu greifen. Formal genügt Leon der Bedingung des Bischofs, die dieser ihm aus Scham über eine eigene Unwahrheit in der Vergangenheit auferlegt hat. Doch gelingt ihm dies nur, weil er sich darauf verlassen kann, dass seine Gegner sein unverblümtes Aussprechen der Wahrheit ihrerseits für Lügen nehmen werden. Die Welt scheint keine, in der man wirklich wahrhaftig sein kann.

Erst gegen Ende entscheidet sich Leon tatsächlich für die wahre Wahrheit und gegen ein jegliches auch noch so indirektes Verstellen. Einmal rettet dies ihm und seinen Fluchtgenossen sogar das Leben. Doch kurz vor dem Ende scheint die Situation endgültig hoffnungslos. Retten kann hier nur noch ein christlicher *Deus ex machina*. Als bereits alles vorbei und verloren scheint, erweist sich, dass die Stadt, in die der auf der Flucht wieder eingefangene Leon, Atalus und die sie begleitende Barbarentochter Edrita von ihren Gegnern gebracht werden sollen, zuvor bereits von der Armee des Bischofs Gregor erobert worden ist. Inszeniert wird dieses Zusammentreffen der Ereignisse als eine göttliche Rettung – angekündigt durch den ‚*Laut einer kleinen*

²⁴ Hugo von Hofmannsthal, ‚Rede auf Grillparzer‘, in *Gesammelte Werke*, Bd. IX: *Reden und Aufsätze II*, S. 87–101 (S. 99).

*Glocke*²⁵, die die Christen zum Gebet ruft. Und auch Leon persönlich wird am Ende trotz seiner zeitweiligen Unaufrichtigkeit belohnt, was angesichts der gebrechlichen Einrichtung der diesseitigen Welt auch angemessen erscheint. Selbst Bischof Gregor erkennt nun, dass die Wahrheit in der ursprünglich von ihm geforderten rigorosen Form hienieden nicht zu haben ist:

Wer deutet mir die buntverworrne Welt!
Sie reden Alle Wahrheit, sind drauf stolz
Und sie belügt sich selbst und ihn, er mich
Und wieder sie; der lügt weil man ihm log –
Und reden Alle Wahrheit, Alle. Alle.

Das Unkraut, merk ich, rottet man nicht aus,
Glück auf, wächst nur der Weizen etwa drüber.²⁶

In einer der berühmtesten Gesten der Komödienliteratur²⁷ gibt Gregor den heimlich Liebenden Leon und Edrita schließlich einen Segen, der zugleich einer ist und dann doch wieder keiner – den Segen mit der linken Hand: ‚Und diese da (mit einer Bewegung der verkehrten Hand sich umwendend) sie mögen sich vertragen.²⁸‘

V.

In Hofmannsthals *Schwierigem* wird die Grundanlage Grillparzers, die auf dem Zusammenstoß zwischen der reinen Idee und dem unsicheren Wesen der diesseitigen Welt beruht, transformiert wieder aufgenommen. Das entscheidende Moment der Steigerung besteht aber nun darin, dass die Lösung nicht mehr von außen als ein finaler Deus ex machina hinzutreten, sondern aus der Grundanlage des Stücks selbst entwickelt werden soll. Münchenhausen soll sich diesmal tatsächlich am eigenen Schopf aus dem Sumpf ziehen.

‚Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden.‘ Just dieser verlorene Krieg aber, dessen Schrecken der allgemeinen Re-

²⁵ Franz Grillparzer, *Weh dem, der lügt!*, in *Werke in sechs Bänden*, Bd. III. Helmut Bachmaier (Hg.) (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987), S. 195–273 (S. 267).

²⁶ Grillparzer, ebd. S. 272.

²⁷ Vgl. hierzu zuletzt Bernhard Greiner, ‚Der Fall der Komödie als Fall der Theorie: Franz Grillparzers *Weh dem, der lügt!*‘, in *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Ralf Simon (Hg.), (Bielefeld: Aisthesis, 2002), S. 173–186 (S. 185). Vgl. zur Komödie Grillparzers auch: Hellmuth Himmel, ‚Die Wahrheit in Grillparzers Lustspiel *Weh dem, der lügt!*‘, in *Peripherie und Zentrum: Studien zur österreichischen Literatur* (Salzburg, Stuttgart, Zürich: Das Bergland-Buch, 1971), S. 87–120.

²⁸ Grillparzer, *Weh dem, der lügt!*, S. 273.

lativierung nach Hofmannsthal anschließend in der Komödie ins Komische transformiert und damit gebannt werden soll, stellt im *Schwierigen* zugleich eine zentrale Voraussetzung für die Lösung der von ihm selbst hervorgerufenen Wirrnis dar. Denn dieser Krieg ist nicht nur, wie Hofmannsthal vor allem in der ‚Die Ironie der Dinge‘ betont, ein radikaler Gleichmacher und Allesverbinder, sondern er führt durch eben diese Radikalität zugleich auch Grenzsituationen herbei, in denen seine eigene Relativierungsmacht selbst noch einmal auf die Probe gestellt wird.²⁹ Hans Karl Bühl wird an der Front für dreißig Sekunden verschüttet – dreißig Sekunden, die insofern nochmals eine Steigerung der allgemeinen Nivellierung darstellen, als sie ihn vollkommen auf seine Kreatürlichkeit zurückwerfen. Ein verschütteter Graf ist nichts anderes als irgendein verschütteter einfacher Soldat: reduziert auf sein Menschsein und seinen Kampf ums blanke Überleben.

Zugleich aber geht aus diesem Moment der absoluten Todesnähe – so will es Hofmannsthal – die Vision hervor, in der Hans Karl sein der Relativität dann doch wieder enthobenes persönliches Telos in einer Verbindung zu Helene zu erkennen glaubt.³⁰ Indem der Krieg die Bezüge zwischen den Dingen als bloß relativ markiert, deckt er nach dieser Konzeption zugleich auch einen Rest auf, der sich dieser Relativierung zu widersetzen vermag. Die Ehe mit Helene erscheint ihm in diesem Zuge nicht etwa als eine noch zu Erlangende, sondern vielmehr als eine zeitenthoben Existierende:

HELENE Da war ich Ihre Frau?

HANS KARL Nicht meine zukünftige Frau. Das ist das Sonderbare. Meine Frau ganz einfach. Als ein *fait accompli*. Das Ganze hat eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges. (KA, S. 102)

Dies ist zuerst allerdings nur für einen kurzen Moment erkennbar, denn schon während der Genesungszeit im Lazarett wird diese Idee eines Absoluten wieder verdrängt. In den Vordergrund tritt jetzt die Vorstellung einer Ehe Helenes mit einem anderen. Noch im Krieg selbst wird also jenseits der absoluten Grenzsituation das die Ironie Transzendierende wieder unsichtbar und von anderen Verbindungen erneut überlagert. Das als gültig Verstandene wird nur kurz vorgezeigt, um sogleich wieder entzogen zu werden.

Im ersten großen Gleichmacher und Durcheinanderbringer – dem Krieg – ist also zumindest temporär eine Einsicht gewonnen worden, die nun – und

²⁹ Vgl. zum Krieg als Grenzsituation auch schon den Bericht zur Entstehung des *Schwierigen*, in KA, S. 147–177 (S. 156).

³⁰ Vgl. als eine psychoanalytisch inspirierte Deutung, die das Trauma der Verschüttung in ihr Zentrum stellt: Inka Mülder-Bach, ‚Herrenlose Häuser: Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthal's Komödie *Der Schwierige*‘, *Hofmannsthal: Jahrbuch zur europäischen Moderne*, 9 (2001), 137–161.

hier liegt die entscheidende Hürde – ausgerechnet durch das Gespräch als den zweiten großen Durcheinanderbringer auf Dauer gestellt werden soll. Die ‚Tiefe‘ des Verschüttungserlebnisses soll mittels der ‚Oberfläche‘ der Konversation in der Komödie selbst aufgehoben und damit gebannt werden. So ließe sich das Paradox aus dem *Buch der Freunde* auf diesen konkreten Fall hin paraphrasieren. Auch hier liegt der Schlüssel also wiederum in der finalen Umkehrung durch eine doppelte Negation. Hans Karl hält – und das ist zentral für diese Operation – seinen eigenen Wunsch nach einer Verbindung mit Helene auch vor sich selbst versteckt. Er bemüht sich, vor sich selbst etwas zu verbergen, was er will, und soll zugleich Helene zu etwas überreden, was gerade nicht in seinem Interesse liegt – ihre Hochzeit mit seinem Neffen Stani. Erst durch diese doppelte Verkehrung enthüllt sich ihr die Wahrheit über die realen Verhältnisse. Helene bannt diese schließlich erneut in vorsprachlich-gestische Kommunikation, indem sie nach Hans Karls Rückkehr ihren eigenen Mantel abwirft und sich ihm in diesem Zuge ihrerseits offenbart. Zugleich kontert sie den Moment des Verbergens in der Verschüttungsszene an der Front durch den gegenläufigen Moment des Entbergens im Fallenlassen des Mantels. Gerade in diesen Elementen scheint das Stück also auf eine klare motivische Schließung hinauszulaufen – und damit eben auch auf ‚das erreichte Soziale‘.

Aber damit ist dieses Prinzip des dauernden Umschlags von der Ironie ins Soziale und wieder zurück noch keinesfalls an sein Ende geführt: In der letzten Szene des Stücks umarmen sich im obligatorischen Schlusstableau nicht etwa Hans Karl und Helene, die längst die Bühne verlassen haben. An ihrer Stelle vollziehen vielmehr Karls Schwester Crescence und Helenes Vater Poldo Altenwyl diese Zeremonie.

Die stellvertretende Umarmung in der letzten Szene stellt – komödientechnisch gesprochen – wiederum ein Spiel im Spiel dar. Nach dem romantischen Modell, wie es Ludwig Tieck etwa in seiner *Verkehrten Welt* inszeniert hat, kann dieses Element zur potentiell unendlichen Selbstvervielfältigung der Spielebenen benutzt werden, die schließlich alle festen Zuschreibungen ins Leere laufen lässt.³¹ Aber auch hier ist dies nur die eine Seite. Zugleich kann nämlich gerade das Spiel im Spiel als das entscheidende Moment der finalorientierten Komödienintrige verstanden werden.³² Einem mit einem

³¹ Auch schon Ludwig Tieck spielt mit dieser Idee der doppelten Inversion. Allerdings ist dies bei Tieck wohl nicht ernsthaft als ein Stillstellen der Ironieschraube zu verstehen, sondern eher als ein immer fortgesetztes Weiterdrehen. So heißt es im dritten Akt der *Verkehrten Welt*: ‚Nicht ebenfalls mit Laune und Lust und Lachen und einer verkehrten Welt? Verkehrt sie nur noch einmal, so kehrt ihr die rechte Seite heraus, und ihr sagt dann nicht: Darin ist kein Verstand.‘ Ludwig Tieck, ‚Die verkehrte Welt‘, in *Werke in einem Band*. Richard Alewyn (Hg.) (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1967), S. 511–591 (S. 561).

³² Vgl. dazu Ralf Simon, ‚Theorie der Komödie‘, in *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Ralf Simon (Hg.), S. 47–66.

Fehler Behafteten wird hier sein eigenes Verhalten auf einer zweiten Ebene nochmals vorgespielt. Indem er es so mit Distanz zu betrachteten vermag, kann er es als falsch erkennen und korrigieren: Das Falsche führt als ein nochmals gesteigertes Falsches wieder zurück zum Richtigen.

Der Kern dieses Verständnisses vom Spiel im Spiel besteht also erneut in einer Doppelung der Negation, bei der der Fehler der Figur als etwas Nichtiges durch eine weitere Ebene der Fiktionalisierung konterkariert wird und am Ende wieder das Reale durchscheinen kann. Das Mittel der Kur ist gleichsam ein homöopathisches: die von Hofmannsthal angestrebte Rettung durch das Ziehen am eigenen Schopf.

Auch im *Schwierigen* hat man es mit einer Auflösung des Nichtigen durch eine doppelte Theatralisierung zu tun, wenn diese hier auch etwas anders gelagert ist. Das gesellschaftliche Theater einer öffentlichen Verlobungszeremonie wird durch das Spiel im Spiel der Stellvertreter Crescence und Poldo Altenwyl als solches und damit als ein nichtiges sichtbar. Die zweite Ebene der Fiktionalisierung streicht die erste gleichsam durch. Damit ist aber keinesfalls zwangsläufig auch der Glaube an die Bedeutsamkeit der Verlobung von Helene und Hans Karl selbst aufgehoben. Vielmehr ist diese auf ihren unzeremoniösen Gehalt als ein ursprüngliches Zueinanderfinden der Liebenden zurückgeführt, das ja bereits zuvor stattgefunden hat. Das ‚Soziale‘, das durch die Komödie erreicht werden soll, ist hier also gerade nicht das Gesellschaftlich-Übliche. Am Ende hat das Paar, das ‚zu bizarr [ist], um sich an diese Formen zu halten‘ (KA, S. 144), die Bühne bereits verlassen. Die neue Form des Miteinanders funktioniert nur in einem engsten Kreis der Liebenden und allenfalls noch ihrer Eltern und ihrer Kinder, nicht hingegen im größeren Kontext der allgemeinen Gesellschaft oder gar der Salongesellschaft.³³

Nachdem Helene und Hans Karl zueinander gefunden haben, bestellt sie ihn für den folgenden Tag allerdings doch noch zu ihrem Vater ein. Diesem soll ihre Verbindung wenigstens als ein *fait accompli* mitgeteilt werden. Während die übrige Gesellschaft ganz ausdrücklich ausgeschlossen wird, soll dieser zumindest bedingt dazugehören: ‚Komm morgen, am frühen Nachmittag. Die Leut‘ geht’s nichts an, aber der Papa soll’s schon wissen‘ (KA, S. 109).

Spätestens jetzt ist nun wirklich der Punkt erreicht, an dem man fragen muss, ob diese Münchhausiade Hofmannsthal's nun tatsächlich als gelungen zu betrachten ist. Ist der modernen Komödie durch eine Steigerung des romantischen Elements der Verwirrung doch wieder das eindeutig ins Soziale

³³ Vgl. dazu Bernhard Greiner, *Die Komödie: Eine theatralische Sendung* (Tübingen: Francke, 1992), S. 363–364. Als regressiv und antiaufklärerisch wird dieser Solipsismus von Wolfgang Mauser heftig gegeißelt. Vgl. Wolfram Mauser, *Hugo von Hofmannsthal: Konfliktbewältigung und Werkstruktur* (München: Fink, 1977), S. 150–154.

führende Happyend zurückgegeben worden? Lässt sich die permanente Bewegung der Ironie durch eine doppelte Grenzerfahrung einerseits im Krieg und andererseits in der gesprächsweisen Begegnung mit dem einzelnen Anderen tatsächlich still stellen?

Die Rettung ist im *Schwierigen* – anders als noch bei Grillparzer – in die Handlung selbst hineingeholt worden. Einen von außen eingreifenden Gott braucht es hier nicht mehr. So scheint es zumindest auf den ersten Blick. Hans Karl und Helene machen die Sache allein unter sich aus. Doch kann man andersherum durchaus auch fragen, ob nicht dieses göttliche Element vielleicht schon von Beginn an im Stück selbst gesteckt hat. Die erste Kandidatin hierfür ist sogar Teil der inneren Dyade – es handelt sich natürlich um die Figur Helenes selbst. Je genauer man sie betrachtet, desto mehr massiert sich der Verdacht, dass sie gar kein integraler Bestandteil der hier abgebildeten Komödienwelt ist, sondern dass sie vielmehr selbst ein eher aus dem Jenseits herübergewehtes Element darstellt.³⁴

Eine von Hofmannsthal sehr geschätzte Vorbildfigur für Helene ist Minna von Barnhelm,³⁵ die sich wie diese gegen die herrschende Konvention den Mann nimmt, den sie liebt und dem sie dafür sogar – *horribile dictu*³⁶ – nachzulaufen bereit ist. Der entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass Helene bei alldem vollkommen rein und ohne Tadel bleibt.³⁷ Mit Minna geht, als sie schon fast sicher weiß, dass Tellheim der ihre sein wird, ihre Lust am Hazard durch, wobei sie das eigentlich bereits Gewonnene wieder aufs Spiel setzt. Sie ist im Grunde vor allem eine Spielerin und damit selbst ein integraler Teil der Komödienwelt. Helene ist hingegen fern von alldem. Nachdem sie durch alle Fallstricke und doppelten Böden der Komödienkonversation hin-

³⁴ Vgl. zur herausgehobenen Position Helenes etwa auch Klaus-Dieter Krabiel: ‚Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige‘, in *Dramen des 20. Jahrhunderts: Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1996), S. 258–281 (S. 269).

³⁵ Vgl. zu Hofmannsthals Beziehung zu Lessing Hugo von Hofmannsthal, ‚Gotthold Ephraim Lessing‘, in *Gesammelte Werke*, Bd. X: *Reden und Aufsätze III*, S. 138–142. Vgl. zu den Lessing-Anleihen im *Schwierigen* auch bereits die Ausführungen zu den ‚Quellen‘, in KA, S. 185. Im *Schwierigen* erscheint übrigens nicht nur Helene als eine Wiedergängerin Minnas. Auch Hans Karl ist deutlich an die männliche Hauptfigur in Lessings Komödie angelehnt. Wie Tellheim kommt er als Versehrter aus dem Krieg und findet sich in der Gesellschaft nicht mehr zurecht. Auch er fühlt sich der Frau nicht mehr würdig, die ihm zuvor noch bestimmt schien. Und auch er leidet unter einer Schwäche, von der im Laufe des Stücks immer unklarer wird, ob sie überhaupt eine ist.

³⁶ Ein *Nachzittern* dieser *Ungeheuerlichkeit* ist noch in Emil Staigers Interpretation zu verspüren. Vgl. Emil Staiger, ‚Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige‘, in *Hugo von Hofmannsthal: Wege der Forschung*. Sibylle Bauer (Hg.) (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968), S. 402–433 (S. 429).

³⁷ Zu einer (affirmativen) Charakterzeichnung vgl. schon Ewald Rösch, *Komödien Hofmannsthals: Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen* (Marburg: Elwert, 1963), S. 143–151.

durch mit geradezu traumwandlerischer Sicherheit verstanden hat, dass Hans Karl sie immer noch liebt, ist sie es, die ihn für diese bewusste Erkenntnis öffnet und sie ein für allemal festhält. Sie ist als einzige Figur im ganzen Stück überhaupt nicht komisch, und sie verhindert es, dass dieses einmal gewonnene Wissen sich im nächsten Schritt der Konversation wieder relativiert und in ein Nichts auflöst. Sie ist der Fels in der Brandung, die Agentin der Vorsehung und eben auch der feste Grund im Komödiumsumpf. Ohne ein solches in das Stück integrierte Analogon zum Deus ex machina und damit ohne einen Anker des Jenseits im Diesseits geht es nun also auch bei Hofmannsthal nicht. Imaginiert wird es – wie nicht selten bei ihm – in der Figur der reinen Frau.

Die Ehe für sich genommen ist demnach noch keinesfalls die Rettung selbst. Man muss schon einen Engel heiraten oder zumindest einen Engel zur Seite haben, der die Ehe bewacht. Letzteres ist bekanntlich die Variante in Hofmannsthal's zweiter großer Nachkriegskomödie, dem *Unbestechlichen*.

Ist nun damit Hofmannsthal's wohl avanciertester Versuch, im Medium der Komödie das Unbedingte aus einem immer weiter gesteigerten Bedingten heraus zu entwickeln, letztlich erneut gescheitert? Muss auch er sich eines *faulen Tricks* bedienen? Oder lag der Reiz dieses Spiels für ihn eher darin, die Grenze, an der doch wieder auf ein außerhalb Gelegenes zurückgegriffen werden muss, so weit zurückzudrängen, wie es eben geht? Immerhin stammt von Hofmannsthal auch der Ausspruch, dass das höhere Lustspiel für ihn ohne einen ‚Hauch von Mystizismus‘³⁸ gar nicht denkbar sei. Je gehauchter – so mag man hier in seinem Sinne ergänzen – desto besser.

VI.

Von diesem Punkt aus erhellt sich nun vielleicht auch das Diktum, mit dem Hofmannsthal in ‚Ad me ipsum‘ den *Schwierigen* mit der Kategorie des Sozialen verknüpft hat: ‚Im *Schwierigen* Andeutung des Verhältnisses zwischen Phantasiegestalten und der Realität. Das Soziale – perspektivisch behandelt.³⁹

Naheliegend erscheint es auf den ersten Blick, als die ‚Phantasiegestalten‘ die traditionellen Komödiencharaktere zu identifizieren, die die Salonwelt dieses alt-neuen Wien bevölkern, denen dann als höhere ‚Realität‘ diejenigen entgegengestellt werden, bei denen am Ende die *Fixierung* wirklich gelingt. Allerdings lässt sich diese Anordnung nach dem hier Vorgebrachten auch genau umkehren. Demnach stellten die Salongestalten nur leicht verzerrt die all-

³⁸ Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, S. 296.

³⁹ Hofmannsthal, ‚Ad me ipsum‘, S. 620.

tägliche Realität dar, deren Porträtierung der Komödie als einem Spiegel des Herkömmlichen nach einem bereits Cicero zugeschriebenen klassischen Diktum traditionell obliegt.⁴⁰ Um hingegen zu einer Lösung in dieser Wirrnis des gemeinen Lebens zu gelangen, bedarf es offensichtlich einer geradezu mystischen Figur, wie Helene sie darstellt. Das Soziale als ein wirklich Erreichtes kann dabei schon aufgrund seiner auf das Jenseitige angewiesenen Genese niemals direkt erfasst werden, sondern höchstens indirekt, verschoben und eben ‚perspektivisch‘.

Dies zeigt sich selbst dort noch, wo Helene und Hans Karl nach ihrem Zueinanderfinden miteinander allein sind. So ist das letzte Wort, das sie zu ihm spricht, zumindest formal ein Wort des Abschieds: ‚Du! Leb wohl!‘ (KA, S. 134) Und anschließend muss sie sogar noch ihren Mantel selbst wieder aufheben. Hans Karl wirkt an dieser Stelle eher überfordert als befreit und kommt bei dem Vorschlag, am nächsten Tag zu ihrem Vater zu gehen, nicht von dem Gedanken los, dass dieser ihn ja vielleicht doch noch zu der gefürchteten Rede im Herrenhaus verpflichten könnte. Überhaupt ist die Gesellschaft am Ende trotz des Rückzugs von Helene und Hans Karl Bühl keineswegs aus dem Spiel. Sie okkupiert das Schlusstableau und sorgt mit der stellvertretenden Umarmung zwischen Crescence und Poldo Altenwyl dafür, dass der Rahmen stabil bleibt. Sie ist es, die hier das letzte Wort hat.

Die Ironie ist also selbst an dieser Stelle keinesfalls endgültig aus dem Spiel. Julius Bab begründet dies mit Hofmannsthal's Eigenschaft als Künstler der Moderne im emphatischen Sinne, der vergeblich einen Weg zurück in den Zustand der Naivität suche. Aber wie die hier angestellten Reflexionen zur doppelten Fundierung der Gattung gezeigt haben, braucht es den Rekurs auf die spezifische Epoche eigentlich gar nicht. Das von Hofmannsthal bis ins Extrem hinein mit dem zu erreichenden Sozialen kontrastierte Modell der Selbstironisierung gehört schließlich zum ältesten Bestand des Komödieninventars. Und wenn man sich einmal mit ihm eingelassen hat, kann eine Rettung nur noch durch ein Wunder geschehen, an das man dann glauben kann – oder eben nicht.

Wenn die ironisierende Seite der Komödientradition auch in der Poetik der Frühen Neuzeit bis hin zur Aufklärung weitgehend ignoriert wurde, ist sie zumindest in der Stückpraxis die ganze Zeit über latent präsent geblieben – und das keinesfalls nur in der *Commedia dell'Arte*. Schließlich endet auch das nach dem Muster der neuen attischen Komödie gebaute sogenannte höhere Lustspiel ganz traditionell gemeinhin nicht mit der Hochzeit selbst als

⁴⁰ Vgl. dazu Aelius Donatus, *Commentum Terenti*, Bd. I. Paul Wessner (Hg.) (Leipzig: Teubner, 1902), S. 22: ‚comœdiam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudines, imaginem veritatis.‘

einem Faktum, sondern eben *nur* mit einer Verlobung – mit einem Versprechen also, dass erst noch eingelöst werden muss und dessen Einlösung andersherum noch keinesfalls garantiert ist. Die spezielle Verlobung im *Schwierigen* mit all ihren höchst seltsamen Umständen und ihren inhaltlichen und formalen Fragwürdigkeiten ist also letztlich gar nicht so ungewöhnlich. Sie macht durch ihre Exzentrizität nur etwas sichtbar, was in der Komödie auch sonst regelmäßig vorhanden ist, fast ebenso häufig aber auch in seiner Seltsamkeit unbemerkt bleibt.

Hugo von Hofmannsthal, so ließe sich pointiert formulieren, ist mit dem ‚Schwierigen‘ vor allem deshalb nicht hinter die Moderne zurückgefallen, weil dies im Rahmen einer ihr Potential konsequent nutzenden Komödie von vornherein gar nicht möglich ist. *Der Schwierige* von Hofmannsthal zeigt in der Praxis, dass im Zusammenspiel von Komödie und Moderne das emphatisch gesetzte Happyend nicht nur abgeschafft, sondern eben auch wiedereingesetzt werden kann, da dieses sowieso immer nur eines war, das in dieser Gattung lediglich in der Möglichkeitsform existierte. Die Komödie in dem bei Hofmannsthal vorgeführten Vollsinn spielt hier mit der Moderne das Spiel vom Hasen und vom Igel. Sie entkommt deren Zerstörungs- und Zersetzungskraft gerade dadurch, dass sie schon zuvor da gewesen ist, wo die andere mit ihr hinwollte.