

Katharina J. Schneider

Hofmannsthal einrichten Zu Oskar Strnads Wohnraum- und Bühnengestaltungen für Hugo von Hofmannsthal

Umgeschaffene Realität

Zu den Auftraggebern der großen Wiener Architekten gehörten im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts auch Wiener Schriftsteller: Hermann Bahrs Haus in Ober St. Veit wurde 1899/1900 von Joseph Maria Olbrich erbaut und exklusiv ausgestattet. Richard Beer-Hofmann zog 1906 in ein Anwesen im Währinger Cottage, das Josef Hoffmann entworfen und eingerichtet hatte, und für Robert Michel baute Hoffmann 1913 eine Villa in der Künstlerkolonie am Kaasgraben. Hugo von Hofmannsthal dagegen wohnte von 1901 bis zu seinem Tod 1929 in einem zwar stilvollen, aber recht unkomfortablen historischen Landhaus im Vorort Rodaun. Doch auch er wurde Auftraggeber eines bekannten Wiener Architekten. Im Winter 1916/17 ließ er Oskar Strnad seine kleine Stadtwohnung in der Stallburggasse ausstatten, die sich allerdings in ihrer Dimension und Konzeption von den repräsentativen, neu errichteten und eingerichteten Villen der Kollegen unterschied.

Mit dem Auftrag an Strnad hatte sich Hofmannsthal für einen Architekten entschieden, dessen Gestaltungen für eine entspanntere, gleichsam wohnlichere Form der Wohnkultur standen – und damit für eine pragmatischere Moderne als die der Wiener Werkstätte und der Sezession.

Auch in einer künstlerischen Kommission vertraute Hofmannsthal auf Strnads raumgestalterische Fähigkeiten. 1924 schuf dieser das Bühnenbild für die Wiener Erstaufführung der Komödie »Der Schwierige« am Theater in der Josefstadt. In der Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Strnad zeigt sich, dass Repräsentation als bestimmende Kategorie der Raumgestaltung in den Hintergrund tritt und von Entwürfen abgelöst wird, die die Individualität des Bewohners und dessen persönliche Eigenheiten und Bedürfnisse reflektieren und berücksichtigen.

Dass räumliche Inszenierung immer mit einer Inszenierung der eigenen Persönlichkeit einhergeht, war in Wien offenkundig, wo nach der Ringstraßenzeit und der Wiener Moderne der Jahrhundertwende einmal mehr Einrichtung und Gestaltung der eigenen Wohnung zu Mittel und Maß der Status-Repräsentation wurden. Schon vor der Zäsur des Ersten Weltkriegs waren die Auffassungen über Funktion, Bedeutung und Stil des eigenen Wohnraums im Wandel begriffen.¹ Seit etwa 1910 ging es bei Raumgestaltungen zunehmend darum, das Einrichten mit aufeinander abgestimmten Möbelgarnituren aufzugeben und die Vorstellung des Interieurs als Gesamtkunstwerk (etwa im Sinn der Wiener Werkstätte) zu überwinden.² Die Gestaltung des Wohnraums sollte weniger Ausweis der gesellschaftlich-repräsentativen Position der Auftraggeber sein, sondern vielmehr durch den Einsatz aller zur Verfügung stehenden Mittel wie Grundriss, Wegeführung, Lichteinfall, Mobiliar und Material zum Ausdruck der Persönlichkeit werden.³

Dieser konzeptionelle Wandel von Repräsentation zu Individualität machte das Interieur zu einem »Spielraum« für »Lebens- und Charakterentwürfe« des Bewohners, der darin stilistisch und materiell unterschiedliche Möbelstücke und Gegenstände wie Requisiten frei kombinieren, umstellen und austauschen konnte.⁴ Nach dem Ersten Weltkrieg wurde diese von Architekten und Gestaltern wie Oskar Strnad und Josef Frank geprägte Spielart der Wohnkultur mit ihrer »undogmatischen und benutzerorientierten Definition von Funktionalität« als Neues Wiener Wohnen zum Begriff.⁵

¹ Vgl. Christian Witt-Döring, Die Überwindung des Historismus II. Ein moderner Stil oder ein moderner Mensch? In: Christoph Thun-Hohenstein/Matthias Boeckl/Ders. (Hg.), Wege der Moderne – Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen. Basel 2014, S. 102–104.

² Vgl. Iris Meder, Oskar Strnad – Immer bestimmend ist nur der Mensch. In: Dies./Evi Fuks (Hg.), Oskar Strnad. 1879–1935. Salzburg/München 2007, S. 9–31; vgl. auch Christian Witt-Döring, Das Gesamtkunstwerk. In: Thun-Hohenstein/Boeckl/Witt-Döring, Wege der Moderne (wie Anm. 1), S. 138–140, bes. S. 140.

³ Zur Verwendung der einzelnen Gestaltungsmittel vgl. die entsprechenden Aufsätze in Christoph Thun-Hohenstein/Hermann Czech/Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Josef Frank: Against Design. Das anti-formalistische Werk des Architekten. Basel 2015.

⁴ Günter Oesterle, Souvenir und Andenken. In: Birgit Gablowski/Gudrun Körner (Hg.), Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Relique zum Andenken. Köln 2006, S. 16–45, hier S. 44.

⁵ Iris Meder, »Formlos zu formen«. Oskar Strnad und seine Schule. In: Judith Eiblmayr/Iris Meder (Hg.), Moderat modern. Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945. Salzburg, München 2005, S. 29–39, bes. S. 33. – Vgl. Christopher Long, Wiener Wohnkultur: Interior Design in Vienna, 1910–1938. In: Studies in the Decorative Arts, Fall–Winter 1997–1998, S. 29–51.

»Die Veränderung der Wohnung«, hatte Hofmannsthal schon 1900 an Richard Beer-Hofmann geschrieben, und die dadurch »umgeschaffene Realität« habe »etwas merkwürdig belebendes, mutvolles«.⁶ Tatsächlich war Hofmannsthal in seiner schriftstellerischen Produktivität so sehr auf die Anregung und Inspiration durch topografische, räumliche und atmosphärische Veränderungen angewiesen, dass er im Lauf seines Lebens nicht nur unterschiedliche Städte und Landschaften zum Schreiben aufsuchte, sondern auch unterschiedliche Räumlichkeiten von Hotelzimmern über Holzhütten zu Herrenhäusern.⁷ Auch Hofmannsthals Wiener Wohnungen dokumentieren seine besondere Beziehung zu Räumen, ihren Atmosphären und Einrichtungsgegenständen – eine Beziehung, die Harry Graf Kessler als Hofmannsthals »eigentümliche, fast manikalische Liebe zu *seinen Sachen, seinem Heim*« bezeichnete.⁸ Die von Hofmannsthal so genannten »Kleinigkeiten der Culturgeschichte«⁹ – Möbel, Dekorationsgegenstände, Stoffe, Bilder, Bücher – waren für ihn als Schriftsteller keineswegs Kleinigkeiten, sondern Objekte der Inspiration. Er sah das Zusammenstellen von Dingen, die aus persönlichen, ästhetischen oder historischen Gründen je unterschiedliche Raumstimmungen hervorbringen konnten, als eine Tätigkeit an, die »dem Dichten so nahe« stehe wie sonst »im Grunde nichts«.¹⁰ Aus den Zusammenstellungen von Objekten, die »einander etwas zu sagen« hätten »wie die Worte des Gedichtes«, solle immer wieder neu eine »Harmonie der Dinge« kreiert werden.¹¹

Um eine »Harmonie der Dinge«¹² und den Einfluss von Dingen auf die (Raum-)Stimmung ging es auch zeitgenössischen Architekten wie

⁶ BW Beer-Hofmann, Brief vom 2. April 1900, S. 98.

⁷ Vgl. dazu Konrad Heumann, »Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten. In: HJb 7, 1999, S. 232–287; Ders., Salesianergasse. Die Verwandlung der Welt. In: Wilhelm Hemecker/Konrad Heumann (Hg.), Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen. Wien 2014, S. 13–31, bes. S. 20.

⁸ Harry Graf Kessler, Das Tagebuch 1880–1937. Hg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart 2004–2010. Bd. 3: 1897–1905, Eintrag vom 1. September 1903, S. 596 [Hervorhebung im Original].

⁹ BW Comperz, Brief vom 8. Mai 1892, S. 61.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, Gärten. In: SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 106.

¹¹ Ebd., S. 105. – Vgl. dazu Claudia Bamberg, Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge. Heidelberg 2011, S. 100–112.

¹² Unter diesem Titel erschien 1932 in der Zeitschrift »Innen-Dekoration« (XLIII, September 1932, S. 333) der gekürzte Aufsatz Strnads »Harmonie in der Baukunst« (zuerst in: Josef Frank [Hg.], Die Internationale Werkbundsiedlung Wien 1932. Wien 1932, S. 19). Der Begriff Harmonie taucht allerdings schon in Strnads früheren Vorträgen auf.

Oskar Strnad, Josef Frank und ihren Kollegen. Harmonie meinte hier nicht nur eine Übereinstimmung unterschiedlicher Gegenstände trotz Unterschieden in Stil oder Material, sondern besonders deren Übereinstimmung mit »dem Charakter des Bewohners«.¹³ Zu bedenken, was für einen »starken Einfluss ein schlecht passender Sessel das ganze Leben auf die Stimmung haben« könne, sollte bei Möbelkauf oder Stil- und Einrichtungsentscheidungen sozusagen die Grundüberlegung bilden.¹⁴

Obwohl kaum schriftliche Zeugnisse der Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal und Strnad existieren, belegen die beiden gemeinsamen Projekte – die Einrichtung der Wohnung Stallburggasse und die Bühneneinrichtung der Komödie »Der Schwierige« – eine große Nähe zur Idee einer »Veränderung der Wohnung«, bei der nicht nur die Konzeption der Räume als Wiener Räume eine wichtige Rolle spielt, sondern auch deren individuelle Gestaltung.¹⁵

Oskar Strnad: »Vor allem Wohnräume«

Oskar Strnad, 1879 in Wien geboren, hatte sein Architekturstudium, wie viele andere Studienkollegen aus dem assimilierten jüdischen Bürgertum, an der Technischen Hochschule bei Karl König absolviert.¹⁶ Nach anschließender Tätigkeit im Büro Friedrich Ohmann sowie im Atelier der Theater-Architekten Fellner & Helmer eröffnete er um 1906 zusammen mit Oskar Wlach ein eigenes Büro. Als dritter Partner stieß 1913 Josef Frank hinzu; das gemeinsame Atelier bestand bis 1918. Als (Innen-)Architekt machte sich Strnad in Wien ebenso einen Namen wie als Professor an der Kunstgewerbeschule, wo er seit 1909 Allgemeine und Historische Formenlehre, später eine Fachklasse für Architek-

¹³ Oskar Strnad, Mit Freude Wohnen [1932], zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 127.

¹⁴ Oskar Strnad, Von den Möbeln und vom Stellen der Möbel. Vortrag in der Urania, 7. April 1914. Typoskript Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, S. 4.

¹⁵ Vgl. dazu: Katharina J. Schneider, Wohnen in Wien. Räume bei Hugo von Hofmannsthal. Dissertation Universität Wien 2015.

¹⁶ Zu Karl Königs Schülern gehörten auch andere Protagonisten des Neuen Wiener Wohnens wie Josef Frank (1885–1967), Oskar Wlach (1881–1963), Viktor Lurje (1883–1944) und Walter Sobotka (1888–1970). Vgl. Ursula Prokop, Josef Frank und »der kleine Kreis um Oskar Strnad und Viktor Lurje. Zur Problematik der jüdischen Identität von Josef Frank und seinem Kollegenkreis. In: Thun-Hohenstein/Czech/Hackenschmidt, Josef Frank (wie Anm. 3), S. 48–57.

tur unterrichtete. Seine Vorstellungen zeitgemäßer Einrichtungs- und Wohnkultur vermittelte er außerdem durch Vortragstätigkeiten und Publikationen in Fachjournals. Nicht zuletzt bezog sich seine Auseinandersetzung mit notwendigen Veränderungen räumlicher Gegebenheiten auch auf den Theater- und Bühnenbereich, wie seine (nicht realisierten) Pläne für eine Ringbühne und ein Simultantheater mit mehreren Bühnen belegen.¹⁷ Darüber hinaus war er, besonders nach 1916, als Bühnenbildner in Österreich und anderen Ländern tätig, unter anderem für Max Reinhardt.

Strnad sah seine Aufgabe als Architekt und Gestalter darin, aus den »Aeusserungen und Bewegungen« sowie aus der »Art der Lebensgewohnheiten« des jeweiligen Auftraggebers den »Ausgangspunkt« herauszufinden, der den Weg hin zu einem »Zusammenklang von Räumen, Möbeln und Stoffen« ergab und der nur für den individuellen Fall »eigentümlich und möglich« war.¹⁸ Sein Ziel und seine Kompetenz, individuelle Raumlösungen zu schaffen, zeigt sich an der stilistischen Reichweite seiner Arbeiten, die von Mobiliar für die Ausstellung »Einfacher Hausrat« über großbürgerliche Einrichtungen im Stil der Renaissance oder à la chinoise bis hin zu neoklassizistischen Bauten reichen.¹⁹ Es waren aber »vor allem ›Wohnräume‹«, denen Strnads Interesse galt, »nicht ›Herrenzimmer‹ und ›Speisezimmer‹ und ›Empfangszimmer‹«.²⁰ Bei den beiden an die Ateliergemeinschaft Strnad und Wlach ergangenen, aber von Strnad verantwortlich ausgeführten Bauaufträgen, dem Haus für den Fabrikanten Oskar Hock (1910–1912) und dem Haus für den Schriftsteller Jakob Wassermann (1912–1914), ist neben der komplexen, eklektischen Wegeführung und Fassadengestaltung

¹⁷ Vgl. zu Strnads Theaterbauten insbesondere Joseph Gregor, Oskar Strnad. Sein Vermächtnis an das Theater. Wien 1949 [Sonderdruck aus dem Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XII/XIII] sowie die Beiträge von Friedrich Kurrent (Oskar Strnad und der Theaterbau, S. 51–57) und Sabine Koch (Die Ringbühne und ihre Vorbilder, S. 59–63) in Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2).

¹⁸ Oskar Strnad, Wohnung und Haus. Vortrag im Neuen Wiener Frauenklub Jänner 1913. Typoskript ÖNB Wien, S. 7.

¹⁹ Vgl. Werkverzeichnis in Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 139–145 sowie Ulla Weich, Die theoretischen Ansichten des Architekten und Lehrers Oskar Strnad. Diplomarbeit Universität Wien 1995 (bes. Kap. 6: Strnads Vorträge und Schriften im Vergleich mit seinen Arbeiten, S. 123–137).

²⁰ Oskar Strnad, Neue Wege in der Wohnraum-Einrichtung [1922], zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 123 f., hier S. 124.

staltung besonders die Gestaltung des Wohnbereichs charakteristisch.²¹ Nach dem Vorbild der *drawing rooms* in englischen Landhäusern als ein großer Raum konzipiert, vereint dieser die Funktionen von Gesellschafts-, Speise- und Wohnzimmer in sich und lässt sich temporär und individuell, etwa durch Vorhänge, in kleinere Raumbereiche unterteilen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es jene Fähigkeiten – stilistische Vielfältigkeit und die Fokussierung auf individuelle Präferenzen – waren, die Hofmannsthal an Strnad zu schätzen wusste und die den Grundstein für die private und berufliche Zusammenarbeit legten.

Stallburggasse 2: Der Wohnraum als Bühne

Wie der persönliche Kontakt zwischen Hofmannsthal und Strnad zu stande kam, ist nicht bekannt. Möglicherweise kam es zu einem Zusammentreffen im Kontext des Österreichischen Werkbunds, in dem Strnad seit 1912 als Gründungs- und Ausschussmitglied fungierte und dem Hofmannsthal 1914 beigetreten war; denkbar wäre aber auch eine Vermittlung durch Jakob Wassermann. Jedenfalls beauftragte Hofmannsthal Strnad 1916/17 mit der Ausstattung seiner Mietwohnung im obersten Stockwerk der Stallburggasse 2, des Bräunerhofes, eines 1910/11 erbauten Wohn- und Geschäftshauses. Anders als mit seinem Haus im rund 15 km südwestlich von Wien gelegenen Rodaun befand Hofmannsthal sich hier (wo der Schriftsteller Alfred Polgar und die Opernsängerin Maria Jeritza zu seinen Nachbarn zählten) an einer künstlerisch, gesellschaftlich und lokal zentralen Adresse. Aufgrund der Entfernung zwischen Rodaun und der Inneren Stadt sowie der mühsamen Verbindung mit Bahn und Tramway war die Wohnung als ein funktionales pied-à-terre für Termine und Übernachtungen gedacht, das Hofmannsthal als eine Möglichkeit diente, in Wien präsent zu sein.

Die »kleine wirklich entzückende Stadtwohnung« umfasste ein Vorzimmer, einen großen Raum sowie ein Schlafzimmer mit »einem komischen Bett was eigentlich gar kein Bett sein will«, wie Gerty von Hofmanns-

²¹ Vgl. dazu Maria Welzig, Josef Frank (1885–1967). Das architektonische Werk. Wien u. a. 1998, S. 75–78; Inge Podbrecky, Oskar Strnads Haus Wassermann. Eine Inkunable der Wiener Moderne. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXX, 2016, H. 1/2, S. 188–201.

thal schrieb und stolz ergänzte: »Aber dafür ist es von Prof. Strnad [sic] gebaut!«²² Hier hatte Strnad möglicherweise eine Eigenheit des Grundrisses einbezogen: Da das Haus Stallburggasse 2 in der Dachzone über akzentuierte Eckabrandungen verfügte, ließ sich diese architektonische Vorgabe gut nutzen, um ein Bett in diese Rundung einzupassen. Während das Schlafzimmer also offenbar überraschende individuelle Eigenheiten aufwies, war das Wohn- und Empfangszimmer, da es als Ort für Verabredungen und Einladungen privater oder geschäftlicher Art geplant war, multifunktionaler und öffentlicher ausgerichtet. Es bot so auch eine Bühne, auf der sich Hofmannsthal als Schriftsteller inszenieren konnte – nicht zuletzt vor Journalisten, die er für Interviews oder *homestories* hier empfing.²³

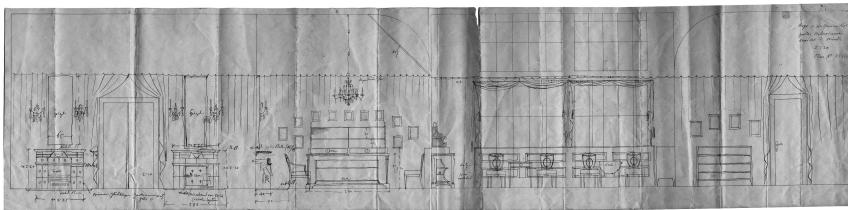


Abb. 1: Oskar Strnad: Lichtpause des Wohn-/Empfangszimmers der Wohnung Stallburggasse (FDH/FGM)

Das auffälligste Gestaltungselement, die vorhangartige Wandbespannung mit grauen Seidenstoffen, unterstützte den bühnenhaften Charakter des Zimmers. Besonders die Raffung des Vorhangs an den Türen ließ jeden Eintritt zum Auftritt werden.

Das Mobiliar griff stilistisch bewusst auf das Vorbild des Biedermeier und damit auf eine besonders auf Wien bezogene »Tradition im Qualitativen«²⁴ zurück, die das Neue Wiener Möbel auch mit englischen

²² Rudolf Alexander Schröder, Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal und seiner Familie 1899–1960. Hg. von Gerhard Schuster. Bd. I: Text. München/Wien [in Vorb.], Brief vom 9. Februar 1918, S. 397.

²³ Vgl. z.B. Arthur Ernst, Besuch bei ... Hugo von Hofmannsthal. In: Neues Wiener Tageblatt, 8. Juli 1928, S. 7 f. Zwei Fotografien der Wohnung wurden ohne begleitenden Text in der Zeitschrift »Wiener Mode« veröffentlicht (Wiener Mode 33, 1920, H. 8, S. 5), siehe Abb. 2.

²⁴ Christian Witt-Döring, Tradition als Ferment der Moderne. Die Wiederentdeckung des Biedermeier im Kunstgewerbe der Jahrhundertwende. In: Wolfgang Kos/Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war. Wien 2004, S. 191–197, hier S. 191.

Einrichtungsstilen verband.²⁵ Die einzelnen Möbelstücke – etwa ein Sofa, Stühle, ein Konsoltisch – waren formschön, leicht, mobil und daher in ihrer Aufstellung nicht festgelegt; darüber hinaus ließen sie sich gut mit Hofmannsthals ausgewählten ›Kleinigkeiten‹ kombinieren: mit dem Porträt seines Großvaters August von Hofmannsthal, Bildern religiöser Motivik, einem chinesischen Teller oder seinen Büchern. Wie der Raum selbst vereinten auch die Möbel verschiedene Funktionen in sich. Das klassische Inventar eines Schriftstellerzimmers, der Schreibtisch, findet sich lediglich in bescheidender Ausführung als mobiler kleiner Beistelltisch. Eine weitere Schreibmöglichkeit war unauffällig in Form von zwei ausziehbaren Platten in das Bücherregal integriert, das dadurch ebenso effizient wie elegant auch als Sekretär fungierte.

Mit Blick auf den zeitlichen Kontext erscheint trotz der bescheidenen Größe der Wohnung deren Gestaltung als Exemplifikation jener Form der »Ostentation«, die Hofmannsthal 1914 in dem Aufsatz »Appell an die oberen Stände« gefordert hatte. Es sei »in Wien vor allem« wichtig, trotz des Krieges das gesellschaftlich-kulturelle Leben zu pflegen und dabei die heimische Wirtschaft zu fördern: »Nur sehr bedingt ist jetzt das Verkleinern des Hausstandes anzulegen, nur sehr bedingt der Verzicht auf das Überflüssige. [...] Ostentation, sonst so abstoßend, jetzt wird sie hoher Anstand.«²⁶ Das Ziel dieser Ostentation war neben der Darstellung der eigenen Person auch eine Darstellung der Qualitäten des österreichischen Kunstgewerbes, dem Hofmannsthal auch im nationalen Sinn eine identitätsstiftende Wirkung zusprach.²⁷ Die Gestaltung der Stadtwohnung gab nicht nur diesen Qualitäten eine Bühne, sondern mit ihnen auch einer Facette der Selbstinszenierung Hofmannsthals: dem Präsentieren seiner selbst in einer spezifisch österreichischen Tradition.

²⁵ Vgl. Max Eisler, Das Wiener Möbel gestern und heute. In: Erich Boltenstern (Hg.), Wiener Möbel in Lichtbildern und maßstäblichen Rissen. Stuttgart 1935, S. VII–VIII.

²⁶ Hugo von Hofmannsthal, Appell an die oberen Stände. In: SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 99f.

²⁷ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau. In: Ebd., bes. S. 245.

INTERIEURS BEI HUGO HOFFMANNSTHAL

Aufnahmen Bruno Reiffenstein*Arch. Prof. Stenzl*

ECKE IM BIBLIOTHEKZIMMER

*Arch. Prof. Stenzl*

EMPFANGSRaUM

Abb. 2: Fotografien (von Bruno Reiffenstein) der Wohnung »Hoffmannsthal« [sic!] in der Zeitschrift »Wiener Mode« (33, 1920). Obwohl hier als »Bibliothekszimmer« und »Empfangsraum« deklariert, zeigen die Aufnahmen Perspektiven desselben Zimmers.

»Der Schwierige«: Die Bühne als Wohnraum

Für eine Zusammenarbeit zwischen Hofmannsthal als Dramatiker und Strnad als Bühnenbildner war die besondere Raumsensibilität beider Künstler eine gute Voraussetzung. Ihre Kooperation für die Wiener Erstaufführung der Komödie »Der Schwierige« am Theater in der Josefstadt 1924 ist jedoch auch deswegen so bemerkenswert, als sich im Stück selbst eine inhaltliche Fokussierung auf Wohn- und Gesellschaftsräume sowie auf das Verhalten der Protagonisten zu und in diesen Räumen erkennen lässt.

Die Komödie ist, ein Novum bei Hofmannsthal, im Wien der Gegenwart situiert, also in der auch architektonischen Umbruchssituation nach dem Ersten Weltkrieg. Dabei bringt das Stück, in dem Hofmannsthal der österreichischen Vorkriegsgesellschaft ein literarisches Denkmal gesetzt hat, genau jene repräsentativ ausgerichteten Räumlichkeiten auf die Bühne, die in jenen Jahren von zeitgemäßer Wohnmodellen abgelöst wurden.

Auf eine gelungene Bühnenumsetzung der Komödie legte Hofmannsthal deswegen großen Wert, weil er sich bereits 1921 vergeblich um eine Uraufführung in Wien bemüht hatte, das Stück aber schließlich erst in München sowie mit nur mäßigem Erfolg in Berlin herausgekommen war.²⁸ Strnad für die Gestaltung der Wiener Räume auf der Bühne hinzuziehen, ist im Zusammenhang damit zu sehen, die Raumthematik des Stücks deutlicher zum Ausdruck kommen zu lassen. Als Bühnenbildner verstand sich Strnad als ein dem »Regisseur des Wortes« gleichwertiger »Regisseur der Scene«,²⁹ dessen Aufgabe es sei, die »dichterische Absicht« eines dramatischen Werks »räumlich zu empfinden und körperlich umsetzen zu können«.³⁰ »Bühnenscenerie« war nach seinem Verständnis nicht einfach »Dekoration«, sondern ein »wesentlicher Teil des vom Autor niedergelegten Teil und von den Regisseuren zur Sichtbarkeit er-

²⁸ Zur Aufnahme des Stücks in München und Berlin und den Schwerpunkten der Kritik vgl. Douglas A. Joyce, Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige. A Fifty-Year Theatre History*. Columbia, SC 1993, bes. S. 32–46. Keine der hier versammelten Kritiken erwähnt die Arbeiten der Bühnenbildner Albert Rall (München) und Michael Rachlis (Berlin).

²⁹ Oskar Strnad, Regie der Scene [1934]. In: Otto Niedermoser (Hg.), Oskar Strnad. 1879–1935. Wien 1965, S. 82–87, hier S. 84.

³⁰ Oskar Strnad, Hans Brahm, Das Bild der Bühne [1924], zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 125–126, hier S. 125.

füllten Werkes«.³¹ Dass Strnad über ein Raumwissen um Theater- und Bühnenräume ebenso verfügte wie über Erfahrungen in der Ausstattung von Wohnräumen, wie sie »Der Schwierige« inhaltlich erforderte, machte ihn zu einem idealen Partner für die Realisierung des Stücks auf der Bühne. Die Wiener Inszenierung, die im April 1924 im Theater in der Josefstadt unter Max Reinhardt Premiere hatte, bewirkte in Aufnahme und Beurteilung des Stücks einen Umschwung, der sich neben der Leistung des Reinhardtschen Ensembles auch auf Strnads Mitwirkung zurückführen lässt. Selbst kritische Rezensionen lobten das Bühnenbild als atmosphärisch besonders authentisch: »[...] wundervoll [sind] die Bühnenbilder von Oskar Strnad. Diese halfen besonders mit, dem Werke und dem Dichter einen Erfolg zu bereiten«, schrieb der Rezensent der »Arbeiter-Zeitung«.³² Hermann Bessemer vom »Montagsblatt« tat zwar das Stück ab als ein »snobbistisches [sic!] Lustspiel, geschrieben von einem Snob für andere Snobs«, lobte dagegen Reinhardts Regie und die Kunst des Bühnenbilds:

Den »Schwierigen« bei Reinhardt sehen, heißt begreifen, weshalb kein Wiener Theaterdirektor das Stück bisher aufgeführt hat. [...] Jeglicher Raum – die Interieurs entwarf Professor Oskar Strnad – ist von geheimnisvollem Leben durchpulst, Menschen und ihr Milieu sind mit überwältigender Bedeutung eins. Vollendete In-sich-Geschlossenheit.³³

Obwohl »Der Schwierige« zumeist als Charakter- oder Konversationsstück interpretiert wird,³⁴ ist nicht zu übersehen, dass das Stück auf

³¹ Strnad, Regie (wie Anm. 29), S. 86 f.

³² D. B., Ein Lustspiel von Hugo von Hofmannsthal (»Der Schwierige«, aufgeführt im Josefstädter Theater). In: Arbeiter-Zeitung, 18. April 1924, S. 7, zitiert nach Joyce, Hofmannsthal (wie Anm. 28), S. 184–186, hier S. 186.

³³ Hermann Bessemer, o. T. In: Montagsblatt, 22. April 1924, zitiert nach Joyce, Hofmannsthal (wie Anm. 28), S. 187–189, hier S. 187 und S. 188.

³⁴ In der Forschungsliteratur spielen die konkreten Räumlichkeiten der Komödie zuerst in Studien eine Rolle, die gattungs poetische oder dramentechnische Analysen wie solche des Szenenaufbaus vornehmen, vgl. Karl Konrad Polheim, Die dramatische Konfiguration. In: Werner Keller (Hg.), Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt 1976, S. 236–259 (wieder aufgenommen in Ders., Die Konfiguration und ihre Bedeutung in Hofmannsthals Dramen »Der weiße Fächer« und »Der Schwierige«. In: Ders. (Hg.), Die dramatische Konfiguration. Paderborn 1997, S. 245–274, bes. S. 266–274); Hans Geulen, Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Helmut Arntzen (Hg.), Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Münster 1988 (Literatur als Sprache 5), S. 99–110; Benjamin Bennett, Hugo von Hofmannsthal. The Theaters of Consciousness. Cambridge u. a. 2009, darin bes. die Kapitel »Missed meetings in ›Der Schwierige‹ (S. 156–167), »Hans Karl's return« (S. 168–190) und

mehreren Ebenen eminent raumorientiert ist: Der Wiener Adlige Hans Karl Bühl kehrt nach Ende des Ersten Weltkriegs und nach einem traumatischen Kriegserlebnis, einer Verschüttung, nach Hause in sein Palais zurück. Er versucht, sich in der Gesellschaft wieder zurechtzufinden, und verlobt sich nach einigen Hindernissen im Rahmen einer Soiree mit der gleichfalls adligen Helene Altenwyl. Viele der auftretenden Schwierigkeiten sind als solche des Raums aufzufassen oder auf solche zurückzuführen, etwa die ständige Suche der Figuren nach günstigen Gesprächsgelegenheiten oder die, eben aufgrund der räumlichen Gegebenheiten, oft unpassenden oder missglückenden Gespräche selbst. »Der Schwierige« stellt eine Gesellschaft vor, die entweder noch in alten Raumstrukturen verhaftet ist oder neue noch nicht anerkennt. Die Gesellschaft, ihre Räume und die von beiden vermittelten Konventionen erweisen sich als ein schwieriges, nicht stimmiges Umfeld für die Protagonisten Hans Karl und Helene.

Mit der Heimkehr und der familiären und gesellschaftlichen Wiedereingliederung des Kriegsteilnehmers Hans Karl greift *Der Schwierige* das Thema Identität auf, das auch auf einen zu Persönlichkeit wie Zeitumständen passenden Wohnraum übertragen wird. Indem das Stück Grenzen und Brüche der Wiener Salonkultur zeigt, deutet es den erwähnten Wandel hin zu freieren Wohnkonzepten an, die Raum für persönliche Präferenzen und Eigenheiten lassen. Überdeutlich sind im Dramentext alle möglichen räumlichen Markierungen ausgestaltet: Sie finden sich in den Familienna-

»Society as drama« (S. 191–229). Psychoanalytisch ausgerichtete Interpretationen stellen die Frage, ob Hans Karl Bühl noch »Herr im eigenen Haus« ist oder sein kann (vgl. Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: Elsbeth Dangel-Pelloquin (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2007, S. 163–185). Im 2011 erschienenen Tagungsband »The Nameable and the Unnameable« (hg. von Martin Liebscher, Christophe Fricker, Robert von Dassanowsky, München 2011) gehen einige Interpretationen zumindest in Randbemerkungen auf die Bedeutung der räumlichen Bezüge in Aufbau, Genre, Inhalt, Sprache ein: Hans Hahn situiert die Komödie »im Umkreis des ›Heimkehrerstücks‹« und fragt, ob sich die im Stück präsentierte Gesellschaft »überhaupt noch unter ein Dach bringen lässt und ob die Hauptfigur sich unter Dächern wohl fühlen kann« (Hans Karls Schwierigkeiten – neu überdacht?, S. 122–134, hier S. 122). Auf auch räumlich konnotierte Phänomene des Übergangs machen in diesem Band auch Rüdiger Görner (Von Schwierigkeiten und Hofmannsthals lustspielhaftem Umgang damit, S. 20–31) und Caitríona Ní Dhúill (A Woman Proposes. Embattled Masculinity and Female Desire in »Der Schwierige«, S. 94–106) aufmerksam. Eine ausführliche raumorientierte Lektüre, die die Probleme der Konversation und ihrer Inhalte auch auf deren situativen räumlichen Rahmen zurückführt und weitere sprachlich evozierte Raumbezüge aufdeckt, unternimmt meine Doktorarbeit »Wohnen in Wien. Räume bei Hugo von Hofmannsthal« (wie Anm. 15).

men der Protagonisten (so ist etwa Bühl, von ahd. *buhil* bzw. mhd. *bühel* = Anhöhe, Berg, Erhebung, ein typischer nach der Wohnstätte gebildeter Familienname), in ihren Charakterisierungen, in der Art, wie die *dramatis personae* Räume betreten oder sich darin verhalten, in ihren Beziehungen untereinander, in den Auftrittsstrukturen und in der Wortkulisse der Dialoge. Denn die Dialoge thematisieren nicht nur ständig die situativen räumlichen Umstände, sondern rufen auch eine Vielzahl anderer, teils privater, teils gesellschaftlich-öffentlicher Räume auf wie das Boudoir, das Kaffeehaus, die Orte der Sommerfrische oder das politische Herrenhaus. Sie bringen so gleichsam durch eine »dichte Beschreibung« alle Schauplätze ins Spiel, die für den Wiener Erfahrungsraum zentral sind.

Den Wiener Räumen gegenüber steht ein bedrohliches »Draußen«, so die Chiffre des Stücks für Kriegsschauplätze und -erfahrungen, die besonders Hans Karl geprägt und verändert haben. Bereits ein Blick auf die Handlungsräume der drei Akte zeigt, dass in der Abfolge vom Privatraum über die gesellschaftlichen Räume der Soiree hinaus in den Vorsaal eines Palais eine Öffnung von innen nach außen vollzogen bzw. ein Heraustreten aus althergebrachten räumlichen Strukturen angedeutet wird.

Der erste Akt präsentiert den »schwierigen« Hans Karl in einem »mittelgroße[n] Raum eines Wiener älteren Stadtpalais«, der »als Arbeitszimmer des Hausherrn eingerichtet« ist, wie die Szenenanweisung lautet (SW XII, I, S. 7).³⁵ Die Gestaltung dieses Raums vermeidet in Strnads Umsetzung jeden Gegenwartsbezug. In Stil und Funktion auf die Usancen früherer Generationen ausgelegt, stellt der Raum ein Gegenmodell zu den von Strnad konzipierten Wohnräumen dar. Hier herrscht keine »Übereinstimmung« der Dinge im Raum »mit der Seele des Menschen«, es ist im Gegenteil offensichtlich, dass Hans Karl nicht »mit den Dingen in der Wohnung verbunden« ist und hier nicht »mit Freude« wohnt.³⁶ Einerseits zeigt sich dies an seinem Umgang mit den Dingen selbst: das Geraderücken von Bildern und Spiegeln und das nervöse Auf- und Zusperrn von Schubladen sind bei Hans Karl Zeichen »sehr schlechter Laune« (I,1, S. 8). Andererseits kommt seine Missstimmung daher, dass

³⁵ Zitiergrundlage für »Der Schwierige« ist der Bd. SW XII Dramen 10. Zitate werden im Folgenden unter der Angabe von Akt (römische Ziffer), Szene (arabische Ziffer) und der Seitenzahl in der Edition nachgewiesen.

³⁶ Strnad, Mit Freude Wohnen (wie Anm. 13), S. 127.

der Privatraum gar nicht privat ist, sondern von ungebetenen Gästen überrannt wird. Nicht umsonst hat Strnad die Tür als das einzige Element bezeichnet, das diesen Raum seiner Meinung nach charakterisieren sollte.³⁷



Abb. 3: Oskar Strnad: Bühnenbild »Der Schwierige«, Akt I
Theater in der Josefstadt 1924; Foto: Bruno Reiffenstein (?), ÖNB, NB 6093388

In der von Strnad gewählten tendenziell historischen Gestaltung finden sich mehrere Stile zusammen. Durch den Hintergrund der vertikal gestreiften Tapeten treten die einzelnen Formdetails der Möbel deutlich hervor. In seiner Umsetzung sind keine Gegenstände zu entdecken, die Auskünfte über spezielle, individuelle Eigenschaften des Bewohners des Raums geben. Selbst der neben Kerzenständern und Büchern auf dem Schreibtisch stehende Bilderrahmen ist dem Zuschauerblick abgewandt und verrät keine Details. Zudem sind durch die formelle Anordnung der Möbelstücke mögliche Bewegungsabläufe im Raum gleichsam vorgeschrieben und Kommunikationssituationen an bestimmten Orten im Raum festgelegt. Durch die Porträts an den Wänden, die wahrscheinlich die Vorfahren der Familie zeigen, ist auch eine Ahnenreihe anwesend, selbst wenn Hans Karl sich allein im Raum befindet. Nicht allein durch

³⁷ Strnad, Regie (wie Anm. 29), S. 85. – Es ist dies die einzige schriftliche Bemerkung Strnads, die sich direkt auf seine Arbeit für »Der Schwierige« bezieht.

den Stil des Mobiliars, sondern auch durch die Porträts wird so verdeutlicht, dass Hans Karl in diesen Räumen in erster Linie mit seiner Vergangenheit, nicht mit seiner Gegenwart oder gar Zukunft konfrontiert ist. Dieses Interieur ist kein Spielraum für Lebensentwürfe, sondern ein statisches, vergangenheitslastiges Archiv museal wirkender Einrichtungsstile und sozialer Gepflogenheiten. Das Zimmer kennzeichnet Hans Karl als Angehörigen seiner Gesellschaftsklasse, stilistisch und funktional reflektiert es aber weder seine Persönlichkeit noch seine aus den Kriegserlebnissen resultierende Empfindsamkeit.

Auch mit anderen Räumen identifiziert sich Hans Karl seit seiner Rückkehr nicht mehr bzw. nimmt in ihnen seine frühere Rolle nicht mehr ein, weder im Boudoir seiner früheren Geliebten noch im politischen Umfeld des Herrenhauses. Das gesellschaftliche Parkett hat Hans Karl bisher vermieden, die Soiree ist ihm ebenso »ein Graus« wie die »Leute[] in einem Salon« (I,3, S. 12).

Der zweite Akt findet auf der Soiree im Palais Altenwyl statt, genauer in einem kleinen »Salon im Geschmack des XVIII. Jahrhunderts« (Szenenanweisung Akt II, S. 63). Durch den gesellschaftlichen, halb-öffentlichen Charakter der Soiree steht dieser Raum zwar in einem Kontrast zu Hans-Karls privatem Arbeitszimmer, dennoch führt der Salon das Thema eines repräsentativen Innenraums weiter, in dem, gemäß der »altmodischen Hausführung« (II,1, S. 63) des Hausherrn Poldo Altenwyl, bestimmte Verhaltens- und Kommunikationsweisen üblich und vorgeschrieben sind.

Die Räume des Palais Altenwyl stehen damit in Anlage, Ausstattung und in ihrem repräsentativen Anspruch für ein Raum- und Gesellschaftsmodell, das Strnad als Architekt, der »vor allem Wohnräume«³⁸ schaffen will, explizit ablehnt: »Die Sehnsucht, ein Palais zu haben mit einer Flucht von Sälen [...], kostet Geld, ist unverwendbar und nur gemacht, um gezeigt zu werden«,³⁹ schreibt er (syntaktisch nicht ganz korrekt) 1914. Sein Raumkonzept sieht keine Trennung zwischen privaten und gesellschaftlichen Räumen vor: »Muss denn unter allen Umständen das Gastgeben absolut getrennt sein vom Leben und Wohnen?«⁴⁰ Die Soi-

³⁸ Strnad, Neue Wege (wie Anm. 20), S. 124.

³⁹ Oskar Strnad, Von der Anlage der Wohnung. Vortrag in der Urania, 31. März 1914, zitiert nach Meder/Fuks, Oskar Strnad (wie Anm. 2), S. 111.

⁴⁰ Ebd.

ree im Palais Altenwyl ist jedoch auf eben jene Aspekte des Gastgebens ausgerichtet, die gesellschaftliche Präsentation bzw. ›Ostentation‹ ermöglichen; die dortigen Räumlichkeiten stellen ein Gegenmodell zu den von Strnad konzipierten Wohnräumen dar.

Das aristokratische Flair des kleinen Salons bringt Strnads detailgetreues Bühnenbild hervor durch marmorvertäfelte Wände, Stuckverzierungen, Kronleuchter, Kassettentüren, einen Kamin mit geschwungenem Fries in barockem Stil sowie durch ausschließlich historisch anmutendes Mobiliar, wobei sich in der Ausstattung ebenfalls mehrere Stile oder Stileklänge (von Louis Seize bis Biedermeier) mischen. Auch dieses Interieur ist in keiner Weise individualisiert, es bietet lediglich den passenden repräsentativen Hintergrund für die gesellschaftlichen Gepflogenheiten. Das Interieur ermöglicht diese Gepflogenheiten nicht nur, es konserviert sie.



Abb. 4: Bühnenbild »Der Schwierige«, Akt II
Foto: Hans Böhm, ÖNB, Pk 2788,327

Wie im ersten Akt sind auch in diesem Raum keine Fenster erkennbar. Zwar wird der Salon nicht nur durch eine, sondern durch zwei große doppelflügelige Türen mit Kassettierungen und aufwendig gefassten Türrahmen bestimmt. Dennoch geht mit diesen Türen (noch) keine Raumöffnung oder -erweiterung einher. Die Räume werden vielmehr trotz ihrer Dimensionen im wörtlichen Sinn »definiert« und als verschlossen, zugangsbeschränkt und gleichsam abgeriegelt gekennzeichnet. Ein Entwurf Strnads für die Wandgestaltungen des zweiten Akts zeigt, dass selbst ein nur auf einem Hintersetter sichtbares Fenster mit einem Holzladen, als »Brettel Jalouse« beschriftet, verschlossen sein sollte.

Das Setting der Soiree ordnet bestimmte Tätigkeiten wie Musik, Unterhaltung oder Kartenspiel bestimmten Räumen zu, wie dem chinesischen Rauchzimmer, der Bildergalerie, dem großen und kleinen Salon, dem Wintergarten. Das Sprechen über diese Räumlichkeiten und die jeweiligen Aufenthaltsorte und möglichen Treffpunkte der *dramatis personae* dominieren die Dialoge so sehr, dass tatsächlich inhaltlich tragende Konversationen schwer zustande kommen.

Der kleine Salon stellt einen schwierigen Hintergrund für eine Verständigung zwischen Hans Karl und Helene dar. Denn ihr Gespräch berührt nicht nur individuelle und private Themen (nicht zuletzt das Geständnis beider, ein Gefühl der Inkongruenz mit ihrer räumlichen Umgebung zu empfinden⁴¹), sondern bringt auch durch Hans Karls Bericht seines Verschüttungserlebnisses und weiterer »rein persönliche[r] Sachen, die in mir vorgegangen sind, [...] im Feld draußen [...] und später im Spital« (III,8, S. 128) topografische und emotionale Räume ins Spiel, die die Grenzen des Salons und der sonst darin üblichen Salonkonversation übertreten. Indem der kleine Salon jederzeit von der Gesellschaft eingenommen werden kann und darin deren kommunikative Verhaltensweisen zu beachten sind, ist er als Raum persönlicher und individueller Verständigung ungeeignet. Hans Karl und Helene verlassen getrennt voneinander den Salon und überhaupt die Räume der Soiree. Nicht von ungefähr macht Hans Karl später den Raum mitverantwortlich für den unglücklichen Verlauf und Ausgang des Gesprächs mit Helene: »Ich hab' früher in unserer Konversation – da oben, in dem kleinen Salon –

⁴¹ In einer frühen Notiz lässt Hofmannsthal die gegenseitige »Sympathie« zwischen Hans Karl und Helene »über das Aufstellen von Möbeln u nouveau stile« zustande kommen (vgl. N 45, SW XII Dramen 10 [Varianten], S. 239).

[...] in dem kleinen Salon. Ich hab' da einen großen Fehler gemacht, einen sehr großen.« (III,8, S. 128)

Nach verschiedenen emotionalen und auch räumlichen Umwegen zwischen Akt II und Akt III – nach Hans Karls *detour* durch die Stadt und Helenes Entschluss, das Haus zu verlassen, um ihm auf die Straße hinaus nachzugehen – kommen im dritten Akt die Aussprache und Verlobung zwischen Hans Karl und Helene in einem Raum zustande, der eigentlich und erst recht in einer Salonkomödie nicht für ein solches Ereignis vorgesehen ist, nämlich im Eingangsbereich des Palais Altenwy, nicht im Salon. Helene spricht die ungewöhnliche räumliche Situation direkt an (»[...] hier ist vielleicht nicht der rechte Ort, das zu sagen, was gesagt werden muß«), arrangiert sich aber sofort mit diesem Setting: »[...] aber jetzt muß es halt hier gesagt werden.« (III,8, S. 129 f.)



Abb. 5: Bühnenbild »Der Schwierige«, Akt III
Foto: Hans Böhm, ÖNB, Pk 2788,338

Der Eingangsbereich stellt einen Zwischenraum zwischen dem Innenraum, den eigentlichen Wohn- und Gesellschaftsräumen des Hauses,

und dem Außenraum dar, also in diesem Fall der Straße vor dem Palais, wohin Helene Hans Karl folgen wollte. Strnad gestaltet hier einen angemessen repräsentativen und stilechten Vorsaal, dessen Größe durch einen imposanten Treppenaufgang mit Balustradengeländer sowie einen den Aufgang schmückenden Gobelín hervorgehoben wird. Beides sind Elemente, die dem Raum zusätzlich den Anschein von Höhe verleihen. Bemerkenswert ist wiederum die Tür, diesmal in Form einer sehr hohen Glastür mit Doppelflügeln und weißer Holzrahmung, die überraschend modern und leicht wirkt und – im Gegensatz zu den fensterlosen Innenräumen der beiden ersten Akte – den Blick auf die Einfahrt bzw. in eine *porte cochère* freigibt. Er integriert so das für Hans-Karl und Helene bedeutungsvoll gewordene Außen.

Dass sich das Verhalten beider Protagonisten im bzw. zum Raum ändert, zeigt sich auch daran, dass Hans Karl und Helene im Schlusstableau die repräsentative Symbolik einer offiziellen Verkündung ihrer Verlobung (die noch dazu in einem Raum stattgefunden hat, der dafür nicht vorgesehen ist) umgehen und die gesellschaftlichen Räume der Soiree bereits wieder verlassen haben. Es bleibt zwar offen, in welcher Art von Räumen ihre gemeinsame Zukunft stattfinden könnte und wie diese Räume aussehen würden. Dennoch liegt in Helenes und Hans Karls Verlassen der repräsentativen Interieurs sowie in ihrer Verlobung im Vorsaal eine Verabschiedung von traditionellen Raumkonzeptionen und den damit verbundenen Vorstellungen. Mit der in beiden Figuren angelegten Neigung, nicht die Verhaltensweisen einer Vorkriegsgesellschaft in Vorkriegsräumen zu perpetuieren, sondern die ererbten Räume hinter sich zu lassen und sich neue Räume sowie neue räumliche Verhaltensweisen anzueignen, geht letztlich auch eine »Veränderung der Wohnung« einher. Die Bühnenkulissen greifen weniger einen Konflikt zwischen modernen und traditionellen Wohn- oder Stilkonzepthen auf, sie unterstützen vielmehr die inhaltlich motivierte Verabschiedung aus repräsentativen Interieurs und Raumkonzeptionen und damit von traditionellen Verhaltensvorschriften im Raum.

Hofmannsthal hat mit der Komödie die aristokratische Vorkriegsgesellschaft, ihre repräsentativen Räume und räumlichen Umgangsformen literarisch festgehalten, dabei aber auch gezeigt, dass die bisher geltenden gesellschaftlichen und räumlichen Regeln an ihre Grenzen

stoßen. Die von Strnad als Bühnenbildner realisierte »plastisch treueste Interieurvision eines Barock-Palais«⁴² mag das Publikum der Wiener Erstaufführung an typische Wiener Räume erinnert haben, aber auch daran, dass Strnad als Architekt bei den Konzeptionen seiner eigenen Wohnräume mit der Berücksichtigung individueller Bedürfnisse auch eine soziale und kommunikative Komponente verband. Der von ihm intendierte Raum sollte »das ›sich Aussprechen‹, »das ›sich gegenseitig Verstehen‹ und schließlich das »›sich Respektieren«⁴³ ermöglichen und damit gerade jene Aspekte fördern, die »Der Schwierige« mit seinen repräsentativen Räumen als problematisch und unmöglich vorführt.

⁴² Ludwig Ullmann, Hofmannsthals »Schwieriger« bei Reinhardt. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 17. April 1924, S. 2.

⁴³ Strnad, Wohnung und Haus (wie Anm. 18), S. 18.