

Juliane Vogel

Komische Schwärme Zur Poiesis des Sozialen bei Hugo von Hofmannsthal

Hofmannsthals späte Komödien »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« liegen uns als Beispiele vollkommen realisierter Gattungsgestalten vor. In ihrer Durchführung, ihrer dramatischen Stringenz wie in der Folgerichtigkeit ihrer Finalisierung entfalten sie die Möglichkeiten der Charakterkomödie in einer Perfektion, die ihnen Einlass in den kleinen Kanon der deutschen Lustspiele verschafft hat. Und doch kann die Vollendung, mit der uns diese Texte entgegentreten, nicht darüber hinwegtäuschen, dass Hofmannsthals Komödie kein konsistentes Genre darstellt. Zieht man die ihnen vorausliegenden, gleichzeitigen und nachfolgenden dramatischen Projekte heran, die sich der komischen Form annähern, trifft man auf lose Gattungsaggregate, die sich der dramatischen Zuspitzung entziehen, die die Komödien »Der Schwierige« und »Der Unbestechliche« kennzeichnet. Die Projekte »Silvia im »Stern«« und »Cristinas Heimreise«, darüber hinaus die zahlreichen Lustspielfragmente, die uns die Kritische Ausgabe zugänglich gemacht hat, sind treffender als Komplexe zu beschreiben, in denen der Autor mit Elementen und Strukturen der Komödie jenseits fester Gattungsgrenzen experimentiert. Die publizierten Skizzen und Entwürfe erzeugen den Eindruck einer beweglichen, unabschließbaren und disseminierenden Textmenge, die für sich selbst genommen wenig Bestand hat. Bei den Skizzen handelt es sich überwiegend um Dialogfragmente. Hofmannsthals Notizen liefern in erster Linie Gesprächstexturen oder Gesprächskerne, d.h., sie entwickeln keine Handlungen, sondern produzieren soziales Gewebe, dessen Funktion darin besteht, Kommunikation auch unter kritischen – genauer: tragischen – Bedingungen in Gang zu halten.¹ In immer neuen Ansätzen beobachten und reproduzieren sie einen mikrologischen Vergesellschaftungsprozess, wie er sich modellhaft und für Hofmannsthal maßgeblich in der Soziologie Georg Simmels beschrieben findet. Simmel folgend, zeigen die Gespräche der Komödie Ge-

¹ Vgl. Norbert Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien. In: Ders., »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Frankfurt a.M. 1995, S. 37–51, hier S. 39ff.

sellschaft »im status nascens«. Sie fangen ein, »was jeden Tag und zu jeder Stunde geschieht«², und organisieren den Wechsel von Binden und Lösen, durch den sich das gesellschaftliche Miteinander herstellt, in Form der unentwegten und zuletzt gleichgültigen Wechselrede. »[F]ortwährend«, so heißt es bei Simmel, »löst sich und knüpft sich von neuem die Vergesellschaftung unter den Menschen, ein ewiges Fließen und Pulsieren, das die Individuen verkettet, auch wo es nicht zu eigentlichen Organisationen aufsteigt.«³ Hofmannsthals Bemerkung, dass die Komödie »ihre Individuen in ein tausendfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt«⁴ setze, nimmt den Faden Simmels auf. Die dialogischen oder polylogischen Texturen, die in das Korpus seiner Komödienfragmente eingehen, durchqueren das Diskursuniversum, das durch das jeweilige Projekt abgesteckt ist, ohne dabei zu einer »eigentlichen Organisation« aufzusteigen. Daraus ergibt sich die Frage, ob von einem konsistenten Komödienkonzept bei Hofmannsthal überhaupt die Rede sein kann oder ob nicht vielmehr davon auszugehen ist, dass sich dieses in zerstreuten und beweglichen Formen manifestiert, die in prekären Lagen aufgerufen und eingesetzt werden können. Die Gattung der Komödie lässt sich vor diesem Hintergrund allenfalls dahingehend bestimmen, dass sie mithilfe komischer Einsätze, die in Gesprächsform erfolgen, Tragödien abwendet. In der fragmentarischen, beweglichen und unselbstständigen Form, in der wir sie vorfinden, sind sie vielfältig einsetzbar, kommen aber besonders dort zum Einsatz, wo sich tragische Konstellationen aufbauen.

Vielleicht ist es zulässig, diese sozialen Texturen als sprachliches Transplantationsgewebe zu bezeichnen, das jeweils dort implantiert wird, wo der Vergesellschaftungsprozess zu erliegen droht. Sie führen damit eine Tradition weiter, die nicht von geschlossenen komischen Gattungen ausgeht, sondern freischwebende komische Elemente in ernste Zusammenhänge einfügt, wie es in den Haupt- und Staatsaktionen des Volkstheaters oder in den Aufführungspraktiken des Wandertheaters der Fall war.⁵ Wie ich zeigen möchte, dienen die fragmentarischen Gesprächs-

² Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. In: Ders., *Gesamtausgabe*. Bd. 11. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 2016, S. 33.

³ Ebd.

⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Die Ironie der Dinge*. In: *GW RA II*, S. 138.

⁵ Die Geschichte dieser komischen Inserierung schreibt Joel B. Lande in seinem Buch *Persistence of Folly. On the Origins of German Dramatic Literature*. Ithaca 2018 (im Erscheinen), S. 37ff.

materialien bei Hofmannsthal der wirksamen Unterbrechung tragischer Verläufe und der Wiederherstellung bedrohter sozialer Gefüge. Hauptsächlich werden sie dort gebraucht, wo eine tragische Situation wieder ins Lustspielhafte ›hinübergelenkt‹⁶ werden soll. Diese Dialoge greifen am Scheidepunkt zwischen komischer und tragischer Wende ein und treiben den Prozess der Vergesellschaftung dort voran, wo sich eine tragische Vereinsamung zu vollziehen droht. Interventionen des Lustspielhaften dienen der ›formellen Belebung‹⁷ einer von Erstarrung und Isolation gefährdeten Situation. Sie helfen, »alle Brücken aufzusuchen oder zu schlagen, die das eigne Sein und Leisten mit jenem verbinden könnten.«⁸ Sind die Grundlinien dieses Arguments seit Langem bekannt – hier ist auf die Arbeiten von Norbert Altenhofer und Martin Stern zu verweisen⁹ –, so möchte ich im Folgenden auf die konkreten dramaturgischen Operationen aufmerksam machen, mittels derer ein solches Gewebe fabriziert werden kann.

Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass die beschriebene soziale Textur bei Hofmannsthal nicht mehr von einer einzelnen komischen Figur, sondern von mehreren komischen Figuren hergestellt wird. Die Aufgabe der Wiedervergesellschaftung in den dramatischen Texten erfolgt unter Mitwirkung komischer Ensembles, die verlorene Kontakte erneuern und zerrissene Fäden wieder aufnehmen.¹⁰ Strukturell wird damit eine Transformation der Hanswurstdramaturgie des europäischen Volkstheaters vollzogen, die den Protagonisten und Trägern der barocken Haupt- und Staatsaktion nur einen einzigen komischen Begleiter an die Seite gestellt hatte. Die Alt-Wiener Volkskomödie hatte den Helden in einen »komischen Antagonismus«¹¹ verwickelt, sie konfrontierte ihn mit einer Figur, die der hohen Sache der Aktion die Kreatürlichkeit des Leibes und seiner Bedürfnisse entgegenhielt. Exemplarisch, wenn auch in einer späten und abgemilderten Form, ist diese komische Her-

⁶ Vgl. SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 468.

⁷ Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien (wie Anm. 1), S. 37–51; Martin Stern, Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie. In: DVjs 33/1, 1959, S. 38–62.

⁸ Simmel, Soziologie (wie Anm. 2), S. 327.

⁹ Vgl. Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien (wie Anm. 1).

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss im Oktober 1916. In: SW XXIV Operndichtungen 2, S. 225: »[E]s müssen mit Zerbinetta ihre Gefährten mitkommen«.

¹¹ Vgl. Lande, Persistence of Folly (wie Anm. 5), S. 38: »recasting the tragic events in trivial terms«.

ausforderung in der Figur des Papageno aus Mozarts »Die Zauberflöte« verkörpert, die sich dem Helden Tamino zugesellt und mit ihm in symmetrische Kommunikation tritt. In Hofmannsthals Komödienarbeiten hingegen wird das Tamino/Papageno-Modell, das diesen komischen Antagonismus idealtypisch entfaltet, durch ein plurales Modell abgelöst. Die Späße des Hanswursts werden hier durch einen mehrstimmigen Gesprächszusammenhang ersetzt, der ein ins Tragische abdriftendes Subjekt rettend in sich einschließt. Diese von Hofmannsthal als »kleine Ensembles«¹² bezeichneten Gruppierungen können entweder gesellschaftlich gegeben sein, wie die venezianische Gesellschaft in »Cristinas Heimreise« oder auch die Salongesellschaft in »Der Schwierige«, sie können aber auch eigens rekrutiert, engagiert und eingesetzt werden wie die Truppe in »Ariadne auf Naxos« oder die Elfen in »Die Ägyptische Helena«. Vorstufen hierzu finden sich bereits in den Anordnungen des »Rosenkavaliers«, in dem ein Ensemble komischer Figuren zusammengestellt und eigens aktiviert wird, um in einer verfahrenen Heiratssache eine glückliche Wendung zu erwirken. In diesen Aufstellungen wird deutlich, dass die soziale Verknüpfungsarbeit, die im Moment drohender Isolation geleistet werden muss, die Mitwirkung mehrerer erfordert, die als einzelne nicht in Erscheinung treten. Exemplarisch sehen wir in »Ariadne«, dass sich nicht nur die »unvergleichliche«¹³ Zerbinetta um die Resozialisierung der von Theseus verlassenen Heroine bemüht, sondern mit ihr gemeinsam eine Gruppierung komischer Masken, die Hofmannsthal mit soziologischer Pointierung als »muntere Gesellschaft«¹⁴ bezeichnet. In der Einsamkeit der wüsten Insel ist es eine komische Vielheit, die den Prozess der Wiedervergesellschaftung Ariadnes durch Gespräch und Zusammenspiel vorbereitet. Auch in den Gasthof- und Venedig-Komödien Hofmannsthals beobachten wir, wie komische Ensembles eine prekäre und von Isolation existenziell bedrohte Existenz schwarmartig zu umkreisen beginnen: Der Kapitän in »Cristinas Heimreise« findet sich auf einen Schlag von Chargen, *stock characters* oder Masken umringt und in einen Kommunikationsraum hineingestellt, aus dem

¹² SW XXIV Operndichtungen 2, S. 259.

¹³ Ebd., S. 16.

¹⁴ Ebd., S. 22.

sich auch ein zerrütteter Protagonist nicht mehr zurückziehen kann.¹⁵ In der Figur des Rudolf im Projekt »Silvia im ›Stern‹« begegnet zumindest in der Spätfassung des Fragments ein vergleichbarer Fall.¹⁶ Diese »lustigen Gesellschaften«¹⁷ bestehen jeweils aus »Figuren«, d.h. aus Akteuren mit herabgesetzter Individualität, reduzierten Bewusstseinsspannen und einer besonderen Neigung zur Phrase, die sie nur das sagen lässt, was alle sagen. Wie in den Romanen Theodor Fontanes sind es auch bei Hofmannsthal das Gerede und seine Gemeinplätze, die soziale Wirkung entfalten und Bindekräfte freisetzen. Auch diese Anordnung findet sich in »Ariadne auf Naxos« vor, wo sich auch das Ensemble um Zerbinetta aus »italienischen Figuren«¹⁸ oder »Komödiantenfiguren«¹⁹ mit »niedergehaltener« Eigenart zusammensetzt.²⁰ Programmatisch stellen sich diese als »Partner«²¹ und damit als Unselbstständige vor, die sich mit einer Hauptstimme – Zerbinetta – vergesellschaften, ohne sich selbst zu profilieren. Durch bloße Betriebsamkeit erzeugen sie jene »formelle Belebung«, die das Soziale als eine allgemeine Form hervorbringt. Auf denselben Effekt zielt Hofmannsthal, wenn er in einem Schema für die Komödie »Silvia im ›Stern‹« notiert: »Silvia und die Figuren«.²² Wiederum wird als deren Verhaltensmerkmal ein »fortwährend auffliegendes Flüstern, Tuscheln, Scheinen« aufgeführt, das soziale Vielheit voraussetzt und zur Einführung von »noch mehr Episodenfiguren«²³ einlädt.

¹⁵ Karl Pestalozzi hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass umgekehrt Hofmannsthals Versuch, dem Kapitän mit der Figur des Pedro einen komischen Schatten nach dem Vorbild Papagenos anzuheften, scheitert.

¹⁶ Vgl. den Vortrag, den Friederike Reents im Rahmen der 19. Internationalen Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft (»Hofmannsthals Komödie des Scheiterns«) am 22. September 2017 in Heidelberg gehalten hat: »Nur im Wechsel ertragen wir unser Leben«. Das Hotel als Trost gegenüber den Trostlosigkeiten der Moderne.

¹⁷ SW V Dramen 3, S. 104.

¹⁸ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 110.

¹⁹ Ebd., S. 174.

²⁰ Vgl. Simmel, Soziologie (wie Anm. 2), S. 117: Simmel spricht von »Niederhaltung der Eigenart«.

²¹ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 15.

²² SW XX Dramen 18, S. 222; zu Hofmannsthals Nähe zur Commedia dell'Arte vgl. die zahlreichen Figurenlisten in den Entwürfen; vgl. auch Karin Wolgast, Die Commedia dell'arte im Werke Hugo von Hofmannsthals. Aalborg 1990. Zur Bestimmung von peripheren oder Episodenfiguren, an denen dieser Gesprächstypus entfaltet wird, vgl. Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. München 2001, S. 220–264, insbesondere S. 235.

²³ SW XX Dramen 18, S. 206.

Dabei werden auch die festen Ensemblestrukturen und -größen erweitert, die aus dem Volkstheater bekannt und sowohl für die *Commedia dell'Arte* als auch für Ferdinand Raimunds Zauberkomödien charakteristisch sind. Feststehende, durch Gattungskonventionen festgelegte Personenanzahlen transformieren sich in unbestimmte und bewegliche soziale Pluralitäten mit maskenhaften Zügen, an denen wiederum nur jene Merkmale zutage treten, die vielen gemeinsam sind. Goldonis Komödien üben auch deshalb große Anziehungskraft auf Hofmannsthal aus, weil sie Aufstellungen der alten *Commedia dell'Arte* zahlenmäßig überschreiten und anonymere Erscheinungsformen des Sozialen ausbilden. Wichtige Anregungen für »Ariadne«, aber auch das »Cristina«-Projekt erhält Hofmannsthal aus Philippe Monniers 1906 erschienenem Buch »Venise au XVIII^e siècle«, das die Urbanisierung des Maskenwesens im Venedig Goldonis vor Augen führt. Während sich die traditionelle *Commedia dell'Arte*, wie es heißt, vor der Vielfältigkeit des Lebens verschlossen habe – »[e]lle est fermée à la multiplicité de la vie«²⁴ –, verschafft sie sich in Goldonis Stücken szenische Geltung. In seinen erweiterten Figurenanordnungen spiegle sich »toute la diversité et toute la multiplicité de la vie«.²⁵ In Monniers Darstellung vermischen und vereinigen sich die venezianischen Masken zu einem komischen »Milieu« bzw. zu einer komischen »paysage«, in denen das Weben der dialogischen Textur überall und unaufhörlich vonstatten geht: Sein primäres Darstellungsmittel ist wiederum die Aggregierung kleinster, von kleinen Masken bestrittener Szenen,²⁶ in denen die winzigen transitorischen Synthesen und kleinen »wechselseitigen Erregungen« vor sich gehen, die die Poiesis des Sozialen ausmachen.²⁷ Dieses, ins Diminutiv gesetzte venezianische Maskentreiben illustriert paradigmatisch, was in Georg Simmels »Soziologie« die »mikroskopisch-molekularen Vorgänge innerhalb des

²⁴ Philippe Monnier, *Venise au XVIII^e siècle*. Genève 1906, S. 139.

²⁵ Ebd.; vgl. auch Philipp Monnier, *Venedig im achtzehnten Jahrhundert*. Mit zweiunddreissig Tafeln. Berechtigte Übertragung von Dr. R. Engel. München 1927, S. 139 und S. 143.

²⁶ Auch Ferdinand Raimunds Volksstücke zerfallen, wie Hofmannsthal im gleichnamigen Essay anmerkt, in »lauter solche kleine Szenen«. Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Ferdinand Raimund*. Einleitung zu einer Sammlung seiner Lebensdokumente. In: *GW RA II*, S. 117. Zur Affinität von komischen Gattungen mit »kleinen Szenen« vgl. Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt a.M. 2018 (im Druck).

²⁷ Monnier, *Venise au XVIII^e siècle* (wie Anm. 24), S. 131: »Tous les tons se mêlent et tous les contrastes se marient«, vgl. auch den Beitrag zum »Andreas«-Fragment von Inka Mülder-Bach in diesem Band.

Menschenmaterials«²⁸ genannt wird. Monniers Satz »A chaque coup le débat renaît et recommence«²⁹ betont die anfangssetzenden Energien pointierter Rede und Gegenrede, über die sich das Soziale regeneriert.

Auch auf Hofmannsthals Lustspielschauplätzen gehen unentwegt mikrologische Vergesellschaftungen vor sich. Auch ihm geht es im Zusammenhang der Komödie um die Gewährleistung einer dezentrierten Dauerkommunikation, die von komischen Figuren bestritten wird und dabei einen – wie es bei Simmel heißt – »Umgebungskreis[]«³⁰ herstellt, der auch einen tragischen Charakter gesellschaftlich einbindet. Diese Umgebungen leben nicht von der Handlung, sondern von dem »schillernde[n] Gewebe [...] der einander tausendfach kreuzenden Lebensmöglichkeiten«.³¹ Die sich anbahnende Tragödie wird folglich von einem vielstimmigen komischen Milieu umgeben. Die venezianische Gesellschaft des Kapitäns, die Salonbesucher oder Dienerschaften des Schwierigen, die Masken aus »Ariadne«, die »Facheux« des gefälschten Molière können als Beispiele für solche »Umgebungskreise« herangezogen werden. In der Summe der Vielen bilden auch sie ein »Milieu« oder eine »paysage« – mit Hofmannsthal selbst gesprochen: das »Ringsherumgehende« – den »Ambitus« einer gefährdeten Figur: Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble – »das, was diesen leeren Raum erfüllt und was die Italiener »l'ambiente«, das Ringsherumgehende, nennen.«³² Die Forschung hat eine Reihe von begrifflichen Vorschlägen gemacht, die den unbestimmten Charakter dieses Ambientes in unterschiedlicher Weise zu konzeptualisieren versuchen.³³ Sie reichen vom Medium bzw. Milieu, über die Stimmung bis zur Atmosphäre und konstatieren jeweils das Vorhandensein eines umschließenden, grundierenden und stets allgegenwärtigen Elements, das in Situationen des Kommunikationskollap-

²⁸ Simmel, *Soziologie* (wie Anm. 2), S. 33.

²⁹ Monnier, *Venise au XVIII^e siècle* (wie Anm. 24), S. 137.

³⁰ Simmel, *Soziologie* (wie Anm. 2), S. 14.

³¹ Hugo von Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt am 10. Juli 1926. In: BW Burckhardt, S. 210.

³² Shakespeares Könige und große Herren. In: SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 84; vgl. Clemens Peck, *Atmosphären. Hofmannsthal, Shakespeare und die Sozialpsychologie um 1900*. In: DVjs 88/3, 2014, S. 345–368, hier S. 357ff.; Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn 2018, S. 132ff.

³³ Grundlegend hierzu David E. Wellbery, *Stimmung*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. von Karlheinz Barck et al. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2003, S. 703–733.

ses Mediatisierung, Regeneration oder Zusammenführung ermöglicht.³⁴ In seiner Vielgestaltigkeit bewegt es sich zwischen konkreter sozialer Figuration und klimatisch-atmosphärischem Umraum, ohne sich dabei in der einen oder anderen Weise festzulegen.³⁵ Als Medien des Sozialen erhalten die komischen Figuren, die hier erscheinen, daher zugleich eine geisterhafte Dimension. Als die Primadonna in »Ariadne auf Naxos« die komische Truppe der Zerbinetta zum ersten Mal erblickt, nimmt sie zunächst die gespenstischen Züge der Masken wahr, die Ariadne zum Weiterleben animieren sollen: Ihre abschätzige Bemerkung »Was gibt's denn da für Erscheinungen!«³⁶ benennt auch den ungewissen ontologischen Status eines Ensembles, dessen Mitglieder sich ausschließlich als mehrere zeigen und als einzelne nicht zu fassen sind. Ähnliches lässt sich für den dritten Akt des »Rosenkavaliers« bestätigen. In der Winzigkeit seiner Figuren und der Kürze seiner »Wortszenen«³⁷ verliert das Soziale seine Festkörperlichkeit und umspielt die Grenze zwischen Medium und Form, strikter und fester Koppelung.³⁸

Geht es in den genannten Beispielen zunächst um Formen der Begleitung des oder der Einen durch die Vielen, entfalten sie jedoch auch das Formenspektrum sozialer Intervention. Die Allgegenwärtigkeit lustiger Gesellschaften in Hofmannsthals dramatischen Projekten macht sich nicht in eleganter oder diskreter Form, sondern vorrangig als Penetranz bemerkbar. Wie bereits in »Ariadne auf Naxos« zu sehen, sind Begleitung und Ansprache nicht immer willkommen. In der Regel wird sie von jenen abgewiesen, die ihrer am meisten bedürfen. Die komische Formation ist damit eine im weitesten Sinn zudringliche Formation, die sich in Akten der Unterbrechung über die Gesetze der Höflichkeit wie zugleich über Gattungspostulate hinwegsetzt, die das Ernste vom Komischen scheiden. Ihr Auftrittsmodus ist die Invasion, ihr Hauptmerkmal die »Lästigkeit«, die sie in Sphären und innere Bereiche vordringen

³⁴ Vgl. Peck, Atmosphären (wie Anm. 32); Friederike Reents, Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen 2015, S. 323–331.

³⁵ Vgl. Leo Spitzer, Milieu and Ambiance. An Essay in Historical Semantics. In: Philosophy and Phenomenological Research 33 (1942), S. 169–218.

³⁶ SW XXIV Operndichtungen 2, S. 16.

³⁷ Hans Geulen, Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Mit einem Anhang zur Literaturdidaktik der Komödie. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1988, S. 99–111, hier S. 100.

³⁸ Vgl. Niklas Luhmann, Die Politik der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2000, S. 30ff.

lässt,³⁹ die ihnen eigentlich verschlossen sind. Generell macht sich Vergesellschaftung bei Hofmannsthal in Gestalt der kollektiven Indiskretion geltend: Das Unterbrechen, das Sich-Hineindrängen, Dazwischentreten oder -schieben sind ihre zentralen, geradezu universalisierten performativen Gesten.⁴⁰ Aber auch hier gilt, dass die soziale Funktion der Lästigkeit ihre volle Wirkung nur dann entfalten kann, wenn sie im Kollektiv ausgeübt wird. Hofmannsthals Bearbeitung von Molières »Les Facheux – Die Lästigen« – konnte darauf aufbauen, dass bereits das ebenfalls ins Tragische changierende Original nicht eine einzelne komische Charaktermaske, sondern einen störenden Schwarm in Szene gesetzt hatte, der Ergast, in dem der Misanthrope Alceste antizipiert ist (»Plus de société. [...] Point de langage«⁴¹), unerbittlich verfolgt. Bereits Molière hatte die Quälgeister in den Plural gesetzt. Soziale Effekte ergeben sich demnach nicht nur aus dem Umstand der Dauerbegleitung, sondern auch aus der Summe und Abfolge vieler minimaler, doch gewaltsamer Sphärenverletzungen, deren Benennungen sich im Wortfeld »pouss[er]«⁴² bis »s'introduire«⁴³ bewegen.⁴⁴ In Formen der Indiskretion erhebt die Gesellschaft Einspruch gegen einen tragischen Absentierungswillen.

Mit dieser Interventionsstruktur erfolgt nicht weniger als eine soziale Neuinterpretation der mit dem komischen Theater seit dem 17. Jahrhundert verbundenen Intermezzopraxis, die ernste Handlungen systematisch durch komische Szenen unterbrochen hatte.⁴⁵ In der Volkskomödie wie in den barocken Haupt- und Staatsaktionen wurde der dramatische Verlauf durch die Eigenzeit des Komischen aufgehalten, ihr Fortgang

³⁹ Vgl. Geulen, Komödien Hofmannsthals (wie Anm. 37), S. 101.

⁴⁰ Vgl. Marion Mang, Schattenspiele. Diskretes Auftreten in Hofmannsthals »Der Schwierige«. In: Auftreten. Wege auf die Bühne. Hg. von Juliane Vogel und Christopher Wild. Berlin 2014, S. 130–142; Ursula Renner, Er macht die leere Luft beengend – Lauter webende Kräfte. Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 27.06.1998, S. 42.

⁴¹ Molière, *Le Misanthrope*. Der Menschenfeind. Französisch/Deutsch. Übers. und hg. von Hartmut Köhler. Stuttgart 1993, S. 44 (V. 444).

⁴² Ebd., S. 18 (V. 130).

⁴³ Ebd., S. 56 (V. 545).

⁴⁴ Zur Aneignung des »Misanthrope« vgl. Altenhofer, Frei nach Molière. Zu Hofmannsthals Gesellschaftskomödie »Die Lästigen«. In: Ders., »Die Ironie der Dinge« (wie Anm. 1), S. 7–31; Elsbeth Dangel-Pelloquin, »Das kleine Falsificat«. Ein Spiel von Original und Fälschung in Hofmannsthals »Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière«. In: HJb 10, 2002, S. 59–88.

⁴⁵ Zum Antagonismus zwischen komischer Figur und Haupt- und Staatsaktion vgl. Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien 1952, S. 230ff., hier S. 278; Reinhard Urbach, Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Wien 1973, S. 21.

durch die Auftritte komischer Gegenstimmen suspendiert. Das Ziel dieser Einsprüche bei Hofmannsthal ist jedoch nicht mehr wie in diesen Gattungen die Inszenierung komischer Kontraste. Während die Volkskomödie die ernste Gattung karnevalisierte, indem sie in Rede und Betragen der komischen Figur vitale menschliche Grundbedürfnisse zum Ausdruck brachte, entspringt die Komik der Komödien Hofmannsthal dem heilsamen Leerlauf des gesellschaftlichen Diskurses. Hofmannsthal's Frage lautet, wie ein Fallender durch ein soziales Netz aufgefangen werden könne, das durch ständiges Reden und Dazwischenreden gesponnen wird.

Anhand der Oper »Die Ägyptische Helena« von 1924 soll in einem abschließenden Schritt danach gefragt werden, wie das Heilmittel des komischen Ensembles in einer Situation eingesetzt wird, in der die Wiedereingliederung tragisch Vereinzelter zu einem Problem von gesamtgesellschaftlicher Bedeutung aufsteigt. Am Beispiel dieser Oper können die Transformationen nachvollzogen werden, die die »lustigen Gesellschaften« (s.o.) im Kontext der Zwischenkriegszeit durchlaufen. Thematisch schließt »Die Ägyptische Helena« an das Integrationsproblem des »Schwierigen« an und arbeitet mit phantasmagorischen Mitteln an seiner Vertiefung. Wie die Sprechkomödie bewegt sich auch »Die Ägyptische Helena« zwischen Tragödie und Komödie. Hier wie dort begründet sich das tragische Potenzial in der Lage eines traumatisierten Kriegsteilnehmers, der aus seiner Herkunftsgesellschaft herausgerissen wurde und nun an den sozialen Herausforderungen zu scheitern droht, die sich an seine Heimkehr knüpfen. Wie »Der Schwierige« behandelt auch »Die Ägyptische Helena« die soziale Desorientierung eines Kriegsheimkehrers.⁴⁶ Dabei zeigt sich, dass die Vergesellschaftungsprozesse, die durch die Intervention komischer Schwärme eingeleitet wurden, in »Die Ägyptische Helena« nunmehr nach anderen Maßstäben imaginiert werden. Anders als in der Komödie »Der Schwierige«, die das Salongespräch über den Zusammenbruch der habsburgischen Monarchie hinwegretten wollte, auch wenn seine gespenstischen Züge zunehmend zutage traten, tauchen Bilder einer dämonischen Vergemeinschaftung

⁴⁶ Zur Trauma-Pathologie des Heimkehrers und die »Unmöglichkeit der Resozialisierung« (S. 98) in Hofmannsthal's »Die Ägyptische Helena« vgl. Aleida Assmann, Trauma des Krieges und Literatur. In: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Hg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel. Köln u.a. 1999, S. 95–116.

auf, die sich nur in Hinblick auf einen neuen politischen Kontext entschlüsseln lassen.

»Die Ägyptische Helena« ist auch deshalb von besonderem Interesse, weil sie entstehungsgeschichtlich selbst als komische Störung in einer Arbeitsphase auftritt, in der sich Hofmannsthals gesamte Energie dem Trauerspiel zuwendet. Als Satyrspiel bereits durch Euripides auf die Seite der Komödie gebracht und von Hofmannsthal als »freches Lustspiel«⁴⁷ geplant, gehört auch sie einer lästigen Gattung an. Wörtlich bezeichnet Hofmannsthal seine »Helena« als einen »gewissen Quälgeist, der sich dazwischen drängt«⁴⁸, wo eigentlich das Trauerspiel »Der Turm« vorrangig zu behandeln wäre. Indem sie dazwischentritt, unterbricht auch sie einen tragischen Prozess, auch sie ist »fâcheux« – zudringliche Sache und unwillkommenes Divertissement. Hofmannsthals Bemerkung: »Die »ägyptische Helena« schiebt sich aber mit Frechheit dazwischen«⁴⁹, zitiert die entscheidende performative Geste, mit der sich das Lustspiel in die Tragödie, das Komische in das Tragische einmischt, um sie zu wenden.

Idealtypisch prägt sich in dieser letzten, gemeinsam mit Strauss vollendeten Oper ein Schema aus, das Inka Mülder-Bach sehr schön als die »komische Ausgestaltung einer Passage«⁵⁰ bezeichnet hat: Erneut greift die Komödie dort ein, wo der Krieg alles zum Schweigen, das gesellschaftliche Leben zum Kollaps und den Einzelnen in die Isolation zu führen droht.⁵¹ Wie schon in Plautus' Komödie »Die Kriegsgefangenen« wird der komische Geschäftsbetrieb⁵² aufrechterhalten, um das Trauerspiel des Krieges auf Distanz zu bringen. Ziel der Handlung ist erstens die gesellschaftliche Wiedereingliederung des vor Troja traumatisierten Menelas, der sich nun mit einer Ehefrau konfrontiert sieht, die diesen Krieg und seine Folgen

⁴⁷ Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss am 27. Februar 1923. In: SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 461.

⁴⁸ Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt am 5. September 1923. In: Ebd., S. 463.

⁴⁹ Hofmannsthal an Erika Brecht am 25. August 1923. In: Ebd.

⁵⁰ Inka Mülder-Bach, *Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«*. In: HJb 9, 2001, S. 137–161, hier S. 157; wieder in: Hugo von Hofmannsthal. *Neue Wege der Forschung*. Hg. von Elisabeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt 2007, S. 162–185; auch Aleida Assmann spricht von einem »Schwellenritus«, in: Dies., *Trauma* (wie Anm. 46), hier S. 101.

⁵¹ Zur Problematik des Kriegsheimkehrers seit der »Odyssee« vgl. Eva Eßlinger, *Heimkehr eines Kriegsveteranen. Einleitende Überlegungen zu Homers »Odyssee«*. In: DVjs 92/2, 2018, S. 127–161.

⁵² Vgl. Plautus, *Die Gefangenen*. In: *Antike Komödien. Plautus/Terenz*. Hg. und übers. von Wilhelm Binder. Darmstadt 1967, S. 205–250, S. 209.

verschuldete. Ziel ist zweitens die Rettung seiner durch Untreue und Verrat zerrütteten Ehe, die durch die Intervention dritter Kräfte wieder in eine produktive soziale Einheit zurückverwandelt werden soll. Wie in anderen Projekten, in der »Ariadne« oder in den »Florindo«-Texten, spielt auch hier ein »Zueinanderbringer«⁵³ eine führende Rolle. Zentrale Lustspielfigur ist die Nymphe Aithra, die Befehlsgewalt über »Figuren«⁵⁴ besitzt und in einer Situation, in der sich die eheliche Angelegenheit katastrophisch entwickelt, ihre Hilfe anbietet. Kriegssprachlich ausgedrückt werden auch im Kontext dieser Oper komische Truppen mobilisiert, um Unglück abzuwenden und ein durch Krieg und Verrat zerrissenes Gewebe neu zu weben. Auch diese treten buchstäblich dazwischen, als Menelas im Begriff ist, Helena ihres Verrats wegen zu erstechen. Sie überlebt dank eines als Intervention angelegten Intermezzos, das den Tod aufschiebt und zugleich die Resozialisierung eines Kriegshelden in die Wege leitet, der, nachdem er an der »Wucht erlittener Leiden«⁵⁵ krankt, außerhalb aller Bindung steht.

Auf den antiken Hintergrund der »Ägyptischen Helena« ist dabei zurückzuführen, dass das komische Ensemble, das zur Resozialisierung des Menelas mobilisiert wird, als Chor bezeichnet wird. Bei der Ausgestaltung des komischen Schwarms der Oper zitiert auch Hofmannsthal jene kollektive Instanz herbei, die bereits in den Anfängen des antiken Dramas als soziales Bezugssystem der Charaktere omnipräsent war. Im griechischen Theater findet jede dramatische Handlung in Anwesenheit des Chores statt, der in der Orchestra aufgestellt ist, zwischen den dramatischen Episoden zu Wort kommt und als kollektive Bezugsgröße die Grenze wie das allgegenwärtige Gegenüber allen Handelns und Sprechens der Protagonisten bildet. Auch das antike Sozialmodell geht davon aus, dass ein endgültiges Heraustreten der Einzelstimme aus seiner sozialen Umschließung nicht möglich ist. Indem Hofmannsthal das komische Ensemble als Chor bezeichnet, kann er die strukturelle Analogie zwischen komischer Figur und Chor entfalten, die darin besteht, dass beide allgegenwärtige Begleiter ohne selbstständigen personellen Status sind. Wie Jean Paul in seiner »Vorschule der Ästhetik« bemerkt, heften sich sowohl der Hanswurst als

⁵³ SW XI Dramen 9, S. 239; vgl. dazu Friedrich Schröder, *Die Gestalt des Verführers im Drama Hofmannsthals*. Frankfurt a.M. 1988, S. 102; zur Konnektorenität Florindos SW XI Dramen 9, S. 171ff.

⁵⁴ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 217.

⁵⁵ Dieses Euripides-Zitat findet sich in: Hugo von Hofmannsthal, *Zu »Die Ägyptische Helena«*. In: GW D V, S. 501.

auch der Chor an die dramatische Person, ohne selbst eine zu sein.⁵⁶ Ihre Ähnlichkeit begründet sich weiter darin, dass beide von einem Standpunkt herabgesetzter Individualität agieren und beide den Protagonisten an das Kollektiv zurückbinden, wenn er sich tragisch zu vereinzeln droht. Dennoch lassen sich in der Neuaufnahme des Chorisches in »Die Ägyptische Helena« konzeptuelle Veränderungen wahrnehmen, die das Verhalten des komischen Schwarms neu formieren und ausrichten. In Hofmannsthals Opernprojekt von 1924 ändert das Soziale seine Textur.

Die lustige Gesellschaft, die in »Die Ägyptische Helena« dazwischentritt und wie ihr Verfasser bemerkt, »sehr stark« dazu hilft, »überall ins Lustspielmäßige hinüberzulenken«,⁵⁷ ist ein Elfenchor.⁵⁸ Genauer gesagt sind es Elfenchöre, die den Chor, der schon für sich genommen eine Vielheit darstellt, noch einmal pluralisieren. Durch gestaffelte Vermehrung werden die »kleinen Ensembles« in unübersehbare Größen ausgeweitet und zugleich die Schwelle zum Gespenstischen überschritten. Hofmannsthal selbst bezeichnet sie als »huschende, jagende Elfenchöre«⁵⁹ und unterstreicht den Jagdcharakter ihrer Interventionen.⁶⁰ Gegenüber Menelas zeigen sie sich als aggressive Geisterschar, die die Gewaltdimension der Lästigkeit, der im komischen Ensemble angelegt ist, noch einmal ins Dämonische steigert. Das Sozialmodell, das Hofmannsthal bei der Konzeption dieses Hilfsapparates aufruft, ist die »unabtreibbare Schamlosigkeit der Schmeissfliegen«⁶¹. Wie er mehrfach betont, sind »Die Elfen [der Ägyptischen Helena] [...] nicht die süßen zarten Elfen Mendelssohns aus dem »Sommernachtstraum«. Es sind boshafte Geschöpfe, zudringlich wie die Fliegen, und frech.«⁶² In der komplizierten Genealogie des Elfenchores findet sich der Hinweis auf ein weiteres Stück Shakespeares, das

⁵⁶ Vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders., *Werke*. Bd. 5. Hg. von Norbert Miller. München 1967, S. 160–161. Vgl. Lande, *Persistence of Folly* (wie Anm. 5), S. 6.

⁵⁷ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 468.

⁵⁸ Mit Vorstufen als »Phorkyaden«; ebd., S. 206ff.

⁵⁹ Ebd., S. 465.

⁶⁰ Die Sätze »Jagt ihn im Kreis!«, »Melkt ihn! mäht ihn! flitz« (ebd., S. 228), die er den Elfen in den Mund legt, als sie Menelaus verfolgen, entfernen sich weit vom Parlando der kleinen Masken.

⁶¹ Ebd., S. 209 (»unendlich indiscret«); vgl. auch S. 212: »Schmeissfliegen sind um mich, manngross – saugen mein Blut«.

⁶² Ebd., S. 468. Wobei sich die Frage stellt, wie süß und zart die Elfen aus dem »Sommernachtstraum« tatsächlich sind. Den Jagdcharakter tragischer Handlungen behandelt Rüdiger Campe, *Flucht und Fürsprache in Aischylos' Orestie*. In: *Flucht und Szene*. Hg. von Bettine Menke und Juliane Vogel. Berlin 2018, S. 75–98.

die weniger freundlichen Seiten des Elfenwesens thematisiert: Die von Hofmannsthal den Elfen zugeordnete Angabe »à la Fee Mab«⁶³ evoziert die Scherzrede des Mercutio aus dem ersten Akt der Tragödie »Romeo and Juliet«, in der die gleichnamige Feenkönigin als eine dämonische Elementarkraft der Piesackerei gepriesen wird. Diese fährt in einer von winzigen Atomen – »little atomi«⁶⁴– gezogenen Nusschale durch den Äther und belästigt die Träumenden mit winzigen Attacken. Musikalisch bezieht sich Hofmannsthal dabei auf das mit »Fee Mab«⁶⁵ über-titelte Scherzo aus der dramatischen Sinfonie »Romeo et Juliette« von Hector Berlioz,⁶⁶ das die Angriffe der Elfen instrumental transponiert. Berlioz' Scherzo ist durchgängig ins »pizzicato« gesetzt, es verlangt das Zupfen, nicht das Streichen der Seiten und verwendet damit eine Technik, die semantisch mit der Vorstellung winziger Kampfhandlungen assoziiert wird. Nach Auskunft der historischen Quellen, die das »Grove Dictionary of Music« in seinem Eintrag zum »pizzicato« anführt, sollen die gezupften Klänge der Streicher an »cannon shots« erinnern, die damit in hundertfach gehäufte und zugleich verkleinerte Form abgefeuert werden.⁶⁷ Neben die Jagd tritt folgerichtig der Krieg bzw. der Lärm von kriegerischen Handlungen. Was zunächst als komische Ablenkung angelegt ist, zeigt zusehends bedrohliche Züge. Der Resozialisierungsprozess gestaltet sich hier als ein von dämonischen Mächten geübter Zwang, der bei seinen Interventionen die Elementargewalt eines Sturmes und eines Krieges aufbaut und dadurch die völlige Desorientierung ihres Opfers in einer Weise bewirkt, die sie fast zu einem tragischen macht:

Mit Lärm einer Schlacht
bestürmt ihm den Kopf,
narret ihn fest!«⁶⁸

⁶³ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 227.

⁶⁴ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*. In: *The Arden Edition of the Works of Shakespeare*. Hg. von Brian Gibbons. London 1980, S. 109 (I/4, V. 57).

⁶⁵ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 227.

⁶⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss am 22. September 1923. In: Ebd., S. 465.

⁶⁷ Sonya Monosoff, Eintrag: *Pizzicato*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. von Stanley Sadie. Bd. 19. London 2001, S. 822f.

⁶⁸ SW XXV.2 Operndichtungen 3.2, S. 88.

Ein zweiter genealogischer Strang führt noch weiter weg vom Vergesellschaftungsmodell der »Ariadne« oder des »Schwierigen« in die mythische Sphäre einer expressionistischen Dichtung. Zitiertes Textmaterial des Elfenchores ist die 1919 als Teil des Zyklus »Mythen« erschienene Dichtung »Der Elf« von Rudolf Pannwitz, die die Elfenchöre nicht in einer bestimmten Gesellschaft, sondern in einer mythischen Sumpflandschaft ansiedelt, in der ein vom Lustspiel abweichendes Kommunikationsmodell gilt. An Stelle der artikulierten und geheimnislosen Phrase, die als ein allen Gemeinsames den Vergesellschaftungsprozess in den früheren Texten vorantrieb, tritt in diesem Text das Geraune einer nicht mehr oder noch nicht gesellschaftlichen Population, die Hofmannsthal selbst als »Halbwesen«⁶⁹ bezeichnet. Ihre Repräsentanten sprechen eine expressionistisch verdichtete Sprache, die in die Sprache der Vergesellschaftung, das Spiel der Masken und ihrer Gemeinplätze, wie sie im Lustspiel vorherrscht, nicht mehr übersetzbar ist. Auch diese Sprache verbindet und heilt. Ausdrücklich ist in Pannwitz' Text von »bindegeister[n]«⁷⁰ die Rede. Auch der Elf hängt »hände in hände« und »eint einsam mit einsam«.⁷¹ Seine »zusammenführenden« Interventionen zielen jedoch nicht auf die dialogische Belebung des gesellschaftlichen Diskurses und die Etablierung eines Gesprächszusammenhangs, sondern stattdessen auf Erlösung von »unreinigkeite« durch die Aufhebung von Vielheit. Grammatisch formuliert wird der Plural, der den Gedanken einer Unterteilung in Einheiten oder Aufzählung impliziert, in einen massiven Plural transformiert, der Unterscheidungen tilgt.⁷² Mit der Übernahme von Pannwitz' Elfen in »Die Ägyptische Helena« tritt eine Gruppierung ins Spiel, die ihrem Herkunftstext entsprechend von zivilisatorischen Gebrechen – von »[s]aatlose[m] abersin[n]« und »roher berechnung unreinigkeite«⁷³ – heilen soll. Der Elf, der sich chorisches ver-

⁶⁹ Ebd., S. 139. Zur Population vgl. Pannwitz: *Der Elf. Mythen*. Bd. 3. Nürnberg 1919, S. 29: »Und wunderwesen erwachen/ Ueberall überall/ Weisselfen schwarzelfen die ähneln/ Den öffnenden orten der ursprünge/ Waldverwachsene waldes elfen/ Wiesbewehende wiesen elfen/ Wasserwanende wassers elfen/ Luftleuchtende luft elfen [...] Unstet stehlen sie gestalt/ Denn sie sind seelen (billionsiebenzahl/ Minder die ausgemachten) tote und unmögliche/ Gezwungen ins zwischenreich unendlichkeit zwinkernd.«

⁷⁰ Pannwitz, *Der Elf* (wie Anm. 69), S. 29.

⁷¹ Ebd., S. 13.

⁷² Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*. Übers. von Horst Brühmann. Berlin 2010, S. 184.

⁷³ Pannwitz, *Der Elf* (wie Anm. 69), S. 12.

mehrt, produziert keine soziale Pluralität, sondern eine Gemeinschaft der Ungetrennten, der Ähnlichen und der organischen Gebundenheit. In seiner mythischen Sozialität setzt sich damit Gemeinschaft gegen Gesellschaft.

Dabei bleibt die Perspektive, die Hofmannsthal dem Elfenchor gegenüber einnimmt, durchwegs unbestimmt. Der Text lässt keine Schlüsse darüber zu, ob der Verfasser die Heilung des Menelas durch einen Prozess der lustspielhaften Wiedervergesellschaftung oder aber durch ein mythisches Gemeinschaftsmodell erreichen will, das von einer neuen organischen Kollektividee geleitet wird.⁷⁴ Ebenso ist festzuhalten, dass der Elfenchor nur eins unter mehreren Resozialisierungsmitteln darstellt, die im Lauf der Handlung eingesetzt werden, und dass dieser an der finalen Lösung nicht mitwirkt.⁷⁵ Doch lassen sich an den Interventionen der Elfen Veränderungen ablesen, die die soziale Textur und damit auch Hofmannsthals komische Ensembles unter dem Eindruck zeitgenössischer Vergemeinschaftungsmodelle erfahren.⁷⁶

So ist es auch erst Hofmannsthal, der das terroristische Potenzial der Elfen erkennt und *in extenso* entfaltet. Nicht bei Pannwitz, sondern erst im kriegerischen Einsatz für die Resozialisierung des Menelas erhalten sie bannenden, beschwörenden und verfolgenden Charakter. Die Rede, die ihnen Hofmannsthal zuschreibt, leistet nicht nur, wie in der Vorlage, die onomatopoetische Mimesis an eine mythische Natur, in der Aneignung durch die Oper wird sie zur Rede unerbittlicher dämonischer Jäger, die den Fliehenden durch Bindezauber bannen:

[N]arret ihn fest!
[...] zwinkert und zwitschert!
[...] schnattert und schnaubt,
drommetet und trommelt!⁷⁷

Das Parlando der Gesellschaft – seine Lästigkeit – transformiert sich in die Sprache einer magischen Hatz. Die komischen Masken und Ensem-

⁷⁴ Helmuth Plessner, Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Mit einem Nachwort von Joachim Fischer. Frankfurt a.M. 2001, S. 42ff.

⁷⁵ Vgl. Altenhofer, Hofmannsthals späte Komödien (wie Anm. 1), S. 49; außerdem Saskia Haag, Nestroy, Hofmannsthal und das schwierige Ende der Komödie (Unpubl. Ms.).

⁷⁶ Vgl. Helmut Lethen, Die Verhaltenslehre der Kälte. Frankfurt a.M. 1994, S. 75ff.

⁷⁷ SW XXV.2 Operndichtung 3.2, S. 88f.

bles kehren als vorgesellschaftliche bzw. nachgesellschaftliche Hetzmasse zurück, die mit den Mitteln der Verfolgung, der Jagd und des Terrors gegen das abweichende Verhalten eines traumatisierten Kriegers vorgeht. Auf diese Weise rückt die Tragödie als Möglichkeit noch einmal in anderer Weise an den Protagonisten heran.⁷⁸ Wenn es in Hofmannsthals Erläuterungen zur Oper heißt: »Diese Elfen sind als ein unsichtbarer Chor immer anwesend«⁷⁹, dann ist diese Anwesenheit zur permanenten Bedrohung geworden. Wie dieses neue Kollektiv genau beschaffen ist, das den sozialen Rahmen der »Helena« bildet, und worauf es hindeutet, lässt sich aus Pannwitz' »Elf« wie aus Hofmannsthals Operntext allenfalls errahnen. Sicherlich aber ist der unentrinnbare Verfolgerchor, der sich an den Grenzen der Szene aufbaut, nicht mehr das, was Helmuth Plessner anschließend an Simmel in seiner 1924 erschienenen Schrift »Grenzen der Gemeinschaft« als Gesellschaft definierte: »Gesellschaft im Sinne der Einheit des Verkehrs unbestimmt vieler einander unbekannter und durch Mangel an Gelegenheit, Zeit und gegenseitigem Interesse höchstens zur Bekanntschaft gelangender Menschen.«⁸⁰ Stattdessen sind die Züge einer Vergemeinschaftung erkennbar, die die distanziertere, »höchstens zur Bekanntschaft gelangend[e]« Abstandskultur, die etwa noch in »Der Schwierige« als Möglichkeit aufscheint, hinter sich zurücklassen.

⁷⁸ Wobei auch der umgekehrte Schluss erlaubt ist, dass im Licht der dämonischen Verfolgung der Elfen auch der dämonische Kern der Lästigkeit aufgezeigt ist, der auch dem gesellschaftlichen Diskurs innewohnt.

⁷⁹ Ebd., S. 621.

⁸⁰ Plessner, Grenzen der Gemeinschaft (wie Anm. 74), S. 80.

