

Die Komik des Scheiterns Dimensionen eines Existenzialismus bei Hofmannsthal

Es sprechen viele Argumente dafür, biografische wie werkspezifische, aber auch rezeptionsgeschichtliche Aspekte, Hofmannsthal im Zusammenhang einer Problematik des Scheiterns zu berücksichtigen. Zum einen hat sich bereits zu seinen Lebzeiten die Frage gestellt, ob sich der Autor nicht nach seinem so vielfach euphorisch wahrgenommenen Frühwerk selbst überlebt habe. Zum anderen finden sich auch bei Hofmannsthal, was kein Kennzeichen nur dieses Autors ist, in den Texten aller Schaffensphasen Figuren, die durch ihr Scheitern Aufmerksamkeit und Sympathie gewinnen. Und zuletzt stellt die Rezeptionsgeschichte seines Werkes die Frage nach der Konkurrenz, nämlich inwiefern Hofmannsthal als ein maßgeblicher Autor der klassischen Moderne seine Reputation hat verteidigen können? Ist er im Anspruch gescheitert, als einer der maßgeblichen Autoren seiner Zeit im Gedächtnis zu bleiben? Insofern wäre Hofmannsthal als ein vielleicht auch unfreiwilliger Experte und als ein raffinierter Regisseur des Scheiterns zu beschreiben, der eine Grund erfahrung des 20. Jahrhunderts teilt.

Vom Scheitern ist in der öffentlichen Wahrnehmung, je länger der Rückblick möglich ist, vielfach die Rede, im Zusammenhang mit Utopien,¹ mit Demokratie und dem Wachstum, den Bildungskarrieren, der Weimarer Republik, der Volksfront, von Revolutionen und Ehen,² der Ideologien³ und technischer Großprojekte.⁴ Inzwischen wird von erfolgreichem und gelingendem Scheitern gesprochen,⁵ und die Literatur

¹ Joachim Fest, *Nach dem Scheitern der Utopien. Gesammelte Essays zu Politik und Geschichte*. Reinbek bei Hamburg 2007.

² Etwa Andreas Eichberger, *Scheitern verboten? Scheidung aus biblischer und seelsorgerlicher Sicht*. Wuppertal 2007.

³ Günter Rohrmoser, *Kampf um die Mitte. Der moderne Konservativismus nach dem Scheitern der Ideologien*. München 1999.

⁴ Dirk van Laak, *Weisse Elefanten. Anspruch und Scheitern technischer Großprojekte im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1999.

⁵ Rainer Kuhlen, *Erfolgreiches Scheitern – eine Götterdämmerung des Urheberrechts?* Boizenburg 2008; Steffi Ehlebracht, *Gelingendes Scheitern. Epilepsie als Metapher in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2008.

wissenschaft hat sich des Themas angenommen.⁶ Über eine spezifische ›Komödie des Scheiterns‹ im Umkreis Hofmannsthals nachzudenken, erscheint als ein reizvolles und zugleich schwieriges Unterfangen. Denn einige grundsätzliche Fragen stehen damit im Raum: Zunächst müsste geklärt werden: In welcher Hinsicht kann man hier vom Scheitern sprechen? Handelt es sich um eine Kategorie, die auf der Ebene der scheiternden Figuren in den Dramen und Erzählungen begegnet? Oder geht es um eine Erfahrung, die mit der Produktion des Textes zu tun hat, sodass jedes nicht abgeschlossene Werk als ein gescheitertes zu gelten hätte? Hier geht es offensichtlich um die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Figuren auf der einen und dem Fragment auf der anderen Seite. Es erschien mir naiv, den vergleichsweise hohen Anteil nachgelassener Fragmente im Werk Hofmannsthals als Anzeichen eines Scheiterns zu verstehen – sowohl in der Lyrik (SW II) als auch in der Prosa (SW XXIX und XXX), besonders in den Dramen (SW XIV, XVIII, XIX, XX, XXI und XXII) finden wir mehr oder weniger umfangreiche Konvolute an Werkplänen, die in ihrer Fragmentarik als unvollendet bezeichnet werden können. Diese Hunderte von Plänen und Entwürfen sind auch ein Zeichen der Experimentierfreude des Autors, seiner kreativen Neugierde, sodass kaum jemand auf die Idee kommen würde, das Fragment gebliebene »Andreas«-Projekt, um hier *ein* Beispiel für viele zu wählen, aufgrund seiner Fragmentarität für weniger ertragreich, für weniger literarisch zu halten als etwa die in sich abgeschlossene und vom Autor publizierte »Lucidor«-Geschichte. In der Verlängerung dieser Annahme würde man fraglos dafür plädieren, dass nicht wenige der Fragmente einen mutigeren und kühneren Autor verraten als manche der zu Ende geführten Werke, für die Hofmannsthal oftmals enormen Aufwand betrieben hat. Das Fragmentarische also, so scheint es mir, hat nur bedingt mit der Fragestellung der gegenwärtigen Diskussion zu tun.⁷

⁶ Jörg Schulte-Altedorneburg, Geschichtliches Handeln und tragisches Scheitern. Herodots Konzept historiographischer Mimesis. Frankfurt a.M. 2001; Frank U. Pommer, Variationen über das Scheitern des Menschen. Reinhard Goerings Werk und Leben. Frankfurt a.M. 1996; Martin Lüdke (Hg.), Siegreiche Niederlagen. Scheitern: Die Signatur der Moderne. Literaturmagazin 30, Hamburg 1992; Monika Fick, Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«. Würzburg 1987; Gesa Schubert, Die Kunst des Scheiterns. Die Entwicklung der kunsttheoretischen Ideen Samuel Becketts. Berlin 2007.

⁷ Vgl. dazu Achim Aurnhammer, Hofmannsthals »Andreas«. Das Fragment als Erzählform zwischen Tradition und Moderne. In: Hjb 3, 1995, S. 275–296; Michael Hamburger, Das

Wenn man die Formel von der herrschenden Meinung nicht nur den Juristen überlassen will, kann man dagegen auf einer grundsätzlicheren Ebene von der Verbindung zwischen dem Scheitern und der Moderne als einem etablierten Topos der Literaturwissenschaft ausgehen. Walter Erharts »Kleine Geschichte des literarischen Scheiterns« lehnt sich an Paul Michael Lützlers Argument an, wonach das Verstummen des Dichters als klassische Form seines Scheiterns in Brochs »Tod des Vergil« vorgeführt wird – und von da aus in die Antike, aber auch in das Verstummen Hölderlins zurückverfolgt werden kann.⁸ Auf diese Weise wird freilich gerade wieder das Fragmentarische – etwa mit Musil und Kafka – zum Kronzeugen des Scheiterns erhoben. Der »Chandos«-Brief muss dann als »nur allzu berühmte[s]« Manifest dieses Zusammenhangs herhalten.⁹ Dass aber das Scheitern nicht allein dem Verstummen, dem Abbruch und dem Fragment überlassen bleiben kann, wird gerne übersehen, etwa indem moderne Klassiker des Scheiterns, nämlich Samuel Beckett und Thomas Bernhard, außerhalb der Geschichte des Fragments stehen, aber dennoch in die Geschichte der Abbrüche integriert werden – während sie gerade das Scheitern in einer sehr viel komplexeren Weise in ihren auch abgeschlossenen Werken zum Ausdruck bringen.¹⁰

Die zweite Frage, die wir uns wohl stellen müssen, wäre diejenige nach der Affinität zwischen dem Scheitern – jetzt also hauptsächlich der Figuren im Drama und der Prosa – und den Gattungsnormen, wenn von einer »Komödie des Scheiterns« gesprochen werden soll. Auch hier wäre es wichtig, dass Erfahrungen des Scheiterns nicht voreilig auf den Bereich von Schauspiel und Tragödie festgelegt werden können, sondern dass spezifischer und innovativer nach einer *Komödie* des Scheiterns gefragt werden soll. Sofern man die Komödie als Konfliktlösungspotenzial versteht, wäre ihr das Scheitern nur bedingt zuzuordnen.¹¹

Fragment: Ein Kunstwerk? In: Ebd., S. 305–318; Mathias Mayer, Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthals. In: Ebd., S. 251–274.

⁸ Paul Michael Lützeler, Hermann Brochs siegreiche Niederlage. In: Literaturmagazin 30, 1992, Themenheft: Siegreiche Niederlagen. Scheitern, die Signatur der Moderne, S. 72–84; Walter Erhart, Kleine Geschichte des literarischen Scheiterns. In: Ders., Wolfgang Koeppen. Das Scheitern moderner Literatur. Konstanz 2012, S. 33–79, hier S. 35.

⁹ Erhart, Kleine Geschichte (wie Anm. 8), S. 47.

¹⁰ Dagegen Walter Erhart, in: Ebd., S. 52 und S. 58.

¹¹ Zur Theorie und Geschichte der Komödie vgl. Helmut Arntzen, Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München 1968; Wolfgang Preisendanz, Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen. In: Kontingenz. Hg. von Gerhart von

Nach diesen Vorbemerkungen stellen sich folgende Aufgaben: In einem ersten Anlauf soll versucht werden, Aspekte einer Ästhetik des Scheiterns – diesseits von Komödie und Tragödie – zu skizzieren. Ein zweiter Schritt hat dann die Aufgabe, eine auch für Hofmannsthal relevante Theorie des Scheiterns zu verfolgen, die notwendig in ein existentialistisches Fahrwasser führen wird. Ein drittes Kapitel soll dann eine bereits genauer profilierte Komödie des Scheiterns in abgeschlossenen, nichtfragmentarischen Werken, dem »Schwierigen« und »Arabella«, verfolgen, bevor ich zum Schluss noch einmal auf die Komödienfragmente kurz eingehe.

I

Inwiefern kann dem Scheitern eine ästhetische Qualität zugesprochen werden, inwiefern wäre eine Gegenkategorie, wie etwa der Erfolg, als ästhetisch ungenügend zu charakterisieren? Um eine prinzipielle Affinität zwischen einem ästhetischen Interesse und dem Scheitern zu bedenken, bietet sich eine Reflexion des alten Goethe an, der als einer der großen Autoren einer Glücksforschung gelten kann.¹² In der Einführung zu einer Neuerscheinung hat er über Glück und Unglück nachgedacht.

Man pflegt das Glück wegen seiner großen Beweglichkeit kugelrund zu nennen [...]. Ruhig vor Augen stehend, zeigt die Kugel sich [...] als ein befriedigtes, vollkommenes, in sich abgeschlossenes Wesen, daher kann sie aber auch so wie der Glückliche unsere Aufmerksamkeit nicht lange fesseln. [...] Die Glücklichen überlassen wir sich selbst, und wenn am Ende des Schauspiels die Liebenden in Wonne vereinigt gesehen werden, gleich fällt der Vorhang [...].

Das Unglück dagegen vergleicht Goethe mit einem Tausendeck, »das den überall anstoßenden Blick verwirrt« und »von jeder Seite andern Glanz, [...] andere Farbe, andern Schatten« sendet. An diesem Tausendeck bleibt der Leser oder Zuschauer hängen, denn nur der oftmals mühsame Weg *zum Glück*, aber nicht dieses selbst, kann uns auf Dauer

Graevenitz und Odo Marquard. München 1998 (Poetik und Hermeneutik 17), S. 383–401; Ralf Simon (Hg.), Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld 2001.

¹² Vgl. David E. Wellbery, Prekäres und unverhofftes Glück. Zur Glücksdarstellung in der klassischen deutschen Literatur. In: Über das Glück. Ein Symposium. Hg. von Heinrich Meier. München 2008, S. 13–50, bes. S. 33–40.

fesseln.¹³ Das nur erstrebte Glück und das noch vermiedene Unglück bieten dem Scheitern und seiner ästhetischen Darstellung eine Chance. Goethe ist letztlich dem Tragischen immer wieder ausgewichen, auch und gerade seinen »Faust« hat er ja letztlich gerettet. Mephisto darf die Wette nur halb gewinnen, anders als in fast allen früheren Stationen dieses Stoffes. Trotz Gretchens Tod im Kerker gilt sie durch die »Stimme von oben« als »gerettet«, wie es am Ende des Ersten Teils heißt, und am Ende des Zweiten Teils wird gerade *sie* es sein, die den vielfach schuldig gewordenen Faust freibittet und erlösen helfen kann.

Ist es schon für Goethe somit die Komplikation, die Erarbeitung des Glücks, die ästhetisch befriedigend ist, sodass selbst die Idylle oder der Erfolg (hier denke man an Wilhelm Meisters völlig uninteressanten, erfolgreichen Vetter Werner) nur vor dunklem Hintergrund erträglich scheint, so zeichnet sich der Zusammenhang von Scheitern und Ästhetik in der Folge immer mehr als eine die Moderne prägende Ästhetik des Scheiterns ab.

In Schillers Konzeption des Tragischen, in der Vorstellung der Würde, die sich noch im physischen Untergang über das Materielle erhebt, finden wir eine Ästhetik des Scheiterns auf vielfach zugespitzte Weise. Erst indem Maria Stuart den politisch und juristisch über sie verhängten Tod auch als einen moralischen Prozess anerkennt, gewinnt sie jene beeindruckende Überlegenheit, *im* Scheitern, *im* Tod, die ihrer Gegnerin fehlen wird. Schillers Ästhetik des Scheiterns steht dabei immer noch im Licht einer moralischen Freiheit, die sich etwa im Pessimismus Arthur Schopenhauers deutlich einträgt. Er kennt das Leben lediglich als eine Erfahrung des Leidens und Mitleidens, das Glück in seiner ›negativen Natur‹ als eine immer wieder nur temporäre Befreiung von der Regel des Schmerzes. Das zeigt sich besonders deutlich in der Kunst: »Jede epische oder dramatische Dichtung [...] kann immer nur ein Ringen, Streben und Kämpfen um Glück, nie aber das bleibende und vollendete Glück selbst darstellen«.¹⁴ Diese Form der Negativität wird schließlich in der Ästhetik Adornos zur Eintrittskarte in die Moderne: gerade nur

¹³ Johann Wolfgang Goethe, Werke, 143 Bände, Weimarer Ausgabe. Weimar 1887–1919, Bd. I 42/1, S. 124–127, hier S. 124f.

¹⁴ Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, § 58. In: Ders., Sämtliche Werke, 5 Bde. Hg. von Wolfgang Freiherrn von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt a.M. 1976, Bd. 1, S. 439.

noch das Scheitern, der Untergang, das Fragment, die Dissonanz – sie werden zu Zeichen einer dialektischen Wahrheit, während das Gelingen, die Harmonie, das geschlossene Werk in den Verdacht des Kitsches und der Lüge rücken. Gustav Mahlers Symphonien und etwa die dem Absurden sich aussetzenden Stücke von Samuel Beckett werden so zu Garanten einer immer wieder zumutbaren, dunklen Wahrheit.

II

Dieser Zusammenhang zwischen einem ästhetischen Interesse und dem Scheitern gewinnt eine zweite Bedeutungsebene, wenn er um eine letztlich anthropologische Dimension ergänzt wird, die im Horizont einer existentialistischen Perspektive auch für Hofmannsthal wichtig werden sollte, wobei seine Lektüren wie dann seine zeitgenössische Umgebung enggeführt werden können. Denn unter den Theoretikern des Scheiterns spielt das Menschenbild von Blaise Pascal (1623–1662) für ihn eine durchaus erhebliche Rolle. Pascal, den Hofmannsthal zwar nicht gerade häufig, aber doch mehrfach im »Buch der Freunde« zitiert, etwa mit der notwendigen Verrücktheit des Menschen, »daß nicht verrückt sein nur heiße, verrückt sein nach einer anderen Art von Verrücktheit«¹⁵, spricht in einem seiner Fragmente von der Anfälligkeit der menschlichen Vernunft für jede Art von Verwirrung, von ihrer Labilität, von ihrer prekären Nähe zum Scheitern:

Es braucht gar nicht den Lärm einer Kanone, um seine [des Menschen] Gedanken zu behindern: Der Lärm einer Wetterfahne und einer Blockrolle genügen. Wundert euch nicht darüber, wenn er im Augenblick nicht gut nachdenke: Eine Fliege summt vor seinen Ohren; das reicht aus, um ihn unfähig zu machen, einen guten Rat zu erteilen. [...].¹⁶

Überhaupt unterstellt Pascal den Menschen der unvernünftigen Macht der Fliegen: »[S]ie gewinnen Schlachten, hindern unsre Seele am Handeln, fressen unseren Leib«.¹⁷ Schon in dieser Ohnmacht der Menschen

¹⁵ Blaise Pascal, *Gedanken*. Nach der endgültigen Ausgabe übertragen und hg. von Wolfgang Rüttenauer. Köln 2007, S. 88, Nr. 160; Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*. In: SW XXXVII, S. 24.

¹⁶ Pascal, *Gedanken* (wie Anm. 15), S. 157, Nr. 311; Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*. Hg. von M. Léon Brunschvicg. Paris 1971, S. 496f., Nr. 366.

¹⁷ Pascal, *Gedanken* (wie Anm. 15), S. 89, Nr. 166.

nistet ein Potenzial, das Pascal auch komisch zu sehen bereit ist, wenn er das Unglück aus der einzigen Ursache herleitet, »nicht ruhig in einem Zimmer bleiben zu können«.¹⁸ Pascal seziert hier das Phänomen der Zerstreuung, das der um 20 Jahre jüngere Jean de LaBruyère (1645–1696) zu einer komödienhaften Figuration seiner quasi-theophrastischen Sammlung von »Caractères« gemacht hat, die Hofmannsthal intensiv gelesen und genutzt hat.¹⁹ LaBruyères Lesarten »von dem Zerstreuten und dem Ehrgeizigen« beschäftigen ihn schon früh,²⁰ wobei besonders der zerstreute Menalque in Hofmannsthals Komödien begegnet.²¹

Hier ist es für Hofmannsthal vor allem der Blick des Moralisten, des Gesellschaftskritikers, der gerade bei Hofe das menschliche Scheitern als alltägliche Erfahrung beobachten kann.

64. Das Leben am Hof ist ein ernsthaftes, melancholisches Spiel, das Aufmerksamkeit erfordert: man muß seine Geschütze und Batterien gut aufstellen, einen festen Plan haben, ihn befolgen, denjenigen seines Gegners durchkreuzen, manches Mal wagen und mit Phantasie spielen; und nach allen Überlegungen und allen Maßregeln wird einem Schach angekündigt und bisweilen auch Matt; oft, wenn man die Bauern gut gespart hat, geht man zur Dame und gewinnt die Partie: der Geschickteste trägt den Sieg davon oder der Glücklichste.²²

Eine Transformation der Anthropologie des Scheiterns vom Gesellschaftlichen ins Existentielle ist bei einem anderen Stichwortgeber zu beobachten, der im »Buch der Freunde« ebenfalls begegnet und zu einem Kronzeugen von Hofmannsthals Arbeiten wird, bei Sören Kierkegaard (1813–1855). Er setzt das Scheitern, das Ärgernis und die Paradoxie als Angelpunkte einer folgenreichen Neuvermessung an. Vor allem seine radikale Verwerfung der spießigen Dogmatik, die aus Angst vor der zugemuteten Wahrheit das leibhaftige Paradox des Menschensohns aus der Kirche ausgeschlossen hat, ist eine Diagnose der billigen, trivialen Verfehlung des Scheiterns. Denn nur indem das Scheitern ins Zentrum gestellt würde, bestünde nach Kierkegaard eine Chance, sowohl die Ra-

¹⁸ Ebd., S. 91, Nr. 178.

¹⁹ Vgl. Hofmannsthals Exemplar aus dem Jahr 1885, SW XL, S. 414–416.

²⁰ Hugo von Hofmannsthal, Shakespeares Könige und große Herren. SW XXXIII, S. 79.

²¹ SW XL, S. 415f., am ausführlichsten im Fragment »Der Emporkömmling« (SW XXII, S. 14 und S. 194).

²² Jean de la Bruyère, Die Charaktere. Aus dem Französischen von Otto Flake, mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt a.M./Leipzig 2007, S. 225f.

dikalität des Christentums, den Mut zum Sprung in den Glauben und die Leidenschaft für das Paradoxe zu retten. Kierkegaard verwirft eine systematisch vermittelbare, lehrbare Wahrheit – an ihre Stelle tritt das Risiko der Existenz, die sich gerade durch ihr Scheitern beglaubigt –, und warum sonst hätten sich Kafka und Hofmannsthal, Heidegger und Adorno für Kierkegaard interessieren können. »In dieser Welt«, so Kierkegaard, »siegt das Wahre nur durch Leiden, durch Unterliegen«,²³ hier muss sich »die Herrlichkeit umgekehrt als Geringheit und Erniedrigung zeigen«.²⁴ Auf diese Weise wird das Scheitern zum Modell menschlicher Existenz, die gerade deshalb auf den Sprung in den Glauben angewiesen ist.

Eine intensivere Diskussion des Scheiterns entwickelt, in Fortschreibung dieser kierkegaardschen Ansätze, Karl Jaspers (1883–1969), zu dessen Heidelberger Studentinnen auch Hofmannsthals Tochter gehört hat.²⁵ In einer Lektüreliste aus dem November 1925 hält Hofmannsthal die 1921 erschienene Gedenk-»Rede auf Max Weber« von Jaspers fest (SW XXXVIII, S. 981). Kurt Salamun hat ausgeführt, wie gerade Max Weber für Jaspers ein entscheidendes Vorbild werden konnte, weil seine Forderung nach der Distanzierungsfähigkeit des Politikers gegenüber illusionären Wunschvorstellungen sich in Jaspers' Konzeptionen von Lebensernst und Geduld spiegelten, die »auch den politisch Handelnden auszeichnen sollten, damit er Enttäuschungen und Erlebnisse des Scheiterns in der Politik ohne Verbitterung, Resignation und Menschenverachtung verkraften kann«.²⁶ Dieses politische Scheitern spielt im existentialistischen Umfeld von Karl Jaspers durchaus eine gewisse Rolle. Liselotte Richter (1906–1968), die mehrfach über Kierkegaard gearbeitet hatte und mit dem Ehepaar Jaspers seit 1934 im Briefwechsel stand,²⁷ hatte ihm in ihrem Weihnachtsbrief 1944 davon geschrieben, Henrik Wergelands Diktum »Die Sache der Wahrheit siegt auch im

²³ Sören Kierkegaard, Einübung im Christentum. In: Ders., Einübung im Christentum. – Zwei kurze ethisch-religiöse Abhandlungen – Das Buch Adler. Hg. von Walter Rest. München 1977, S. 49–267, hier S. 205.

²⁴ Ebd., S. 209.

²⁵ Maya Rauch, Nachwort. In: TB Christiane, S. 180.

²⁶ Kurt Salamun, Karl Jaspers. München 1985, S. 121.

²⁷ Vgl. Karl Jaspers, Korrespondenzen. Hg. im Auftrag der Karl Jaspers-Stiftung von Matthias Bormuth, Carsten Dutt, Dietrich von Engelhardt, Dominic Kaegi und Reiner Wiehl (†). In: Philosophie. Hg. von Dominic Kaegi und Reiner Wiehl (†). Göttingen 2016, S. 576–626.

Scheitern« in ihrem philosophischen Tagebuch zu behandeln.²⁸ In einem wohl 1952/53 zu datierenden Gutachten hat Jaspers sich wohlwollend über sie geäußert, obwohl sie 1935 in die NS-Frauenschaft, 1945 in die KPD eingetreten war.²⁹

In seinem Buch über »Die großen Philosophen« von 1957 hat Jaspers die kierkegaardsche Linie der Jesus- und Wahrheitstradition fortgeschrieben und den »Gipfel des Leidenkönnens« als »nichts Zufälliges, sondern echtes Scheitern« interpretiert.³⁰ Im Hinblick auf den Menschen geht Jaspers indes von einem positiven Verständnis des Scheiterns aus, wenn das unvollendete Streben nach Ganzheit, Gewissheit oder Freiheit die Möglichkeit erst eröffnet, »ein offenes, dynamisches und unabgeschlossenes Wesen zu sein«.³¹ Der in der dreibändigen »Philosophie« entwickelte Gedanke von der »antinomischen Struktur« des Daseins (»keine Wahrheit ohne Falschheit, Leben nicht ohne Tod«³²) manifestiert sich als existenzielle Grenzerfahrung gegenüber dem Tod, der Ganzheit oder der Selbsterkenntnis. Diese in gewisser Hinsicht vielleicht schlicht scheinende Existenzialanthropologie gewinnt aber dort genau an einer Kierkegaardschen Leidenschaft für das Paradoxe, wo Selbstwahl und Unfreiheit zusammenstoßen, wo – so Salamun – »die existenzerhellende Selbstreflexion in den Existenzvollzug umschlägt und der Mensch sich in der Selbstwahl als frei erlebt« – um zugleich zu erkennen, dass er »im Selbstsein die radikalste Abhängigkeit« von der Transzendenz erfährt, mithin das Scheitern des Autonomiepostulates.³³ Genau damit sind wir unversehens bei Hofmannsthal gelandet, genauer beim »Schwierigen«.

²⁸ Ebd., S. 605.

²⁹ Ebd., S. 624.

³⁰ Karl Jaspers, Die großen Philosophen, Bd. 1: Darstellungen und Fragmente. München 1981, S. 207; Salamun, Jaspers (wie Anm. 26), S. 139.

³¹ Ebd., S. 147.

³² Karl Jaspers, Philosophie. Bd. 3: Metaphysik. Berlin 1956, S. 221.

³³ Salamun, Jaspers (wie Anm. 26), S. 146f.; Karl Jaspers, Von der Wahrheit. München 1958, S. 621. Auch wenn Heidegger nicht vom Scheitern des Daseins – als der ontologischen Verfasstheit des Menschen – spricht, gibt er die unauflösbar Paradoxie seiner Unabgeschlossenheit zu bedenken: »Im Wesen der Grundverfassung des Daseins [...] liegt eine ständige Unabgeschlossenheit [...] Solange das Dasein als Seiendes ist, hat es seine ›Gänze‹ nie erreicht. Gewinnt es sie aber, dann wird der Gewinn zum Verlust des In-der-Welt-seins schlechthin.«: Martin Heidegger, Sein und Zeit. 14. Aufl. Tübingen 1977, S. 236.

Stellt man die über fast zwölf Jahre sich erstreckende Arbeit am »Schwierigen« neben die in dieser Zeit erprobten Lustspiele und Entwürfe, die Molliere- und Calderón-Bearbeitungen, den »Sohn des Geisterkönigs« oder den »Emporkömmling« (SW XX/XXI), dann kann man die am Ende des Stücks stehende Verlobung des Grafen Brühl als das ausnahmsweise gelungene Resultat eines Scheiterns auf allen Ebenen verstehen.³⁴ Er ist der »Mann ohne Absicht« (SW XII, S. 264), bei dem »die Natur, die Wahrheit alles erreicht und die Absicht nichts« (ebd., S. 43) und der doch in ein Netz von Fäden eingesponnen werden soll: Die Schwester und ihr Sohn erhoffen sich von ihm die Anbahnung einer Ehe zwischen diesem, Stani, und der Gräfin Helene. Gleichzeitig versucht der Graf die zerrüttete Ehe zwischen Adolf und Antoinette Hechingen wieder zu kitten, während Antoinette von einer Wiederaufnahme ihrer Liebschaft mit dem »Schwierigen« träumt: lauter Ansprüche, die als Teil des gesellschaftlichen Netzwerks und seiner Konversationstaktik zu ihrer gegenseitigen Blockade führen. Vielzitiert sind die Passagen, in denen von den chronischen Missverständnissen die Rede ist, von der Zwangsläufigkeit, durch das Reden »die heillosesten Konfusionen anzurichten« (ebd., S. 142) bzw. darin »auf die Länge alles sogenannte Gescheite dumm und noch eher das Dumme gescheit« erscheinen zu lassen (ebd., S. 18). In seiner von Pascal und LaBruyère erfassten Zerstreutheit (vgl. ebd., S. 187) und Entschlusslosigkeit (ebd., S. 11), in seinem missglückenden Ringen mit der Sprache – »Ich habe die Sprache gegen mich« (ebd., S. 265) – wie mit den Medien, etwa dem Telephon (ebd., S. 47), ist Hans Karl Bühl ein dilettantischer Furlani, der genau deshalb den Clown und seine Kunststücke mehr bewundert »als die gescheitesten Konversation« (ebd., S. 61): »Er aber tut scheinbar nichts mit Absicht – er geht immer nur auf die Absicht der andern ein« (ebd., S. 68). Das Hinunterwerfen eines auf der Nase balancierten Blumentopfes geschieht »aus purer Begeisterung und Seligkeit darüber, daß er ihn so schön balancieren kann«, d.h., Schönheit und Scheitern gehen eine faszi-

³⁴ Die Forschung zum »Schwierigen« hat sich mit Fragen der Sprachkritik, der Zeit- und Gesellschaftskritik (auch im Zusammenhang des Ersten Weltkrieges), zuletzt der Geschlechterproblematik und der Modernität befasst. Einen Überblick bieten Sigrid Nieberle in HH, S. 233–236, und Michael Woll, Hugo von Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige« – Werkanalyse in der Geschichte der Interpretationen. Göttingen 2018 (im Erscheinen).

nierende Synthese ein, die mit der Scheinbarkeit der Absicht spielt. Diese Virtuosität des Spiels beherrscht Graf Bühl nicht, aber ihm kommt die Gefühlsgenialität von Helene Altenwyl entgegen, die ihn schließlich, paradox gesagt, *trotz* seiner guten Absichten rettet und ihn aus dem Klatsch und der Verstrickung der Gesellschaft ein Stück weit befreit.

Was auf gesellschaftlicher Ebene wie ein Scheitern aussieht – dass alle Absichten durchkreuzt sind –, ist auf einer existenziellen Ebene nichts anderes als das Werden und Wählen dessen, wer man ist. Die Komik des Scheiterns besteht hier darin, dass Graf Bühl nicht selbst sich zu wählen entscheidet, sondern dass es die mutige Entscheidung Helenes ist, ihm zu seinem Selbst zu verhelfen. Die Komik des Schwierigen liegt nicht zuletzt in dem Schwebezustand zwischen Scheitern und Gelingen, der auf jeden Fall auf die existenzielle Beschädigung verweist: Auch was als Selbstwahl des Grafen Bühl erscheint, ist nicht wirklich das Ergebnis einer autonomen Entscheidung, sondern erweist sich als komplexe Abhängigkeit. Zum einen im Erlebnis einer schon vorweggenommenen Faktizität, wenn im Verschüttungstrauma bereits Helene seine Frau war, zum anderen in der Angewiesenheit auf Helene, ohne die er kaum aus den Fesseln der Konvention herauskommen würde. So spricht vieles dafür, dass Hofmannsthal die Komik des Scheiterns mit einer Genderperspektive verknüpft hat. Unübersehbar ist dabei der kierkegaardsche Hintergrund dieses erfolgreichen Scheiterns: Für seine 1916 gehaltenen Reden in Skandinavien hat Hofmannsthal ausführlich auf die »Stadien auf dem Lebensweg« und die »Einübung im Christentum« zurückgegriffen: »Werden was man ist, sich selbst wählen in gottgewollter Selbstwahl. Nicht die Wahrheit wissen, sondern die Wahrheit sein, nicht ausgehen von der Persönlichkeit, sondern hinstreben zu ihr«.³⁵

Schieflagen von Lebensentwürfen, oftmals ironisch zwischen einem ehrgeizigen oder moralischen Anspruch einerseits und einem offenbar recht nüchternen Ergebnis andererseits, kann man in den größeren der Komödienfragmente angedeutet finden: Einen in diesem Sinn eher schäbigen Erfolg wird man bei den Protagonisten des »Emporkömlings« und der Schieberfigur in »Das Caféhaus oder Der Doppelgänger« (SW XXI, S. 55–166) erwarten können. Versöhnlicheres Scheitern prägt wohl die olympisch-wienerischen Doppelfiguren in der großen Fantasie vom »Sohn

³⁵ SW XXXIV, S. 299 und S. 1239.

des Geisterkönigs«. Wie viele andere Texte Hofmannsthals aus einer Adaption hervorgegangen, schließen sich hier erheblich darüberhinausgehende Visionen an, die den Vergleich mit der »Zauberflöte«, dem »Faust II« oder »Peer Gynt« provozieren. Aber der intensiver Analyse würdige Entwurf ist nicht als Aufsteigergeschichte angelegt, sondern als eine ironisch aufs Allzumenschliche umgebogene Resignationsfantasie, in der Erfolg und Scheitern einander bedingen.

Nehmen wir uns ein Aufsteigerszenarium in dem »Emporkömmling« vor,³⁶ mit dem sich Hofmannsthal über lange Jahre beschäftigt hat und das eine sternheimsche Facette seines Schreibens zeigt. Es ist in einem gewissen Sinn wirklich eine Komödie des Scheiterns, die offenbar auf Momente der Peinlichkeit und Scham hinauslaufen sollte. Denn dieser Durchschnitts-Leopold, eine Art Mann ohne Eigenschaften, zeigt die Degradierung eines Aufsteigers, der sich am Ende in der Banalität einrichten muss, nachdem die hochfliegenden Pläne gescheitert sind. Davon legen kleine Splitter der Notizen eher unmittelbar und konkret Zeugnis ab, es sind anekdotische Einfälle und Kürzestzenarien, in denen ein solches Scheitern gezeigt werden sollte – die Ausführung ist uns Hofmannsthal ja schuldig geblieben. »Er fürchtet wie's Feuer: als ordinär oder als excentrisch zu erscheinen« (SW XXII, S. 43), d.h., wir haben hier einen ›Bagatelladligen‹, der von der hohen Aristokratie nicht aufgenommen wird. Deren Motto »Man bleibt, was man ist!« (ebd., S. 49) zeigt die Vergeblichkeit aller Bemühungen; Leopold aber sollte sich in der unguten Mischung aus Unterwürfigkeit und Ehrgeiz kompromittieren, etwa im ausführlicher entworfenen zweiten Akt, wo er um die Gräfin werben soll und »die verkehrtesten Antworten« gibt (ebd., S. 46). Eine ›Nuance‹, die das Peinliche gut trifft, überliefert die Notiz 93: »Er hat Gamaschen an, die andern haben alle keine. Jetzt ärgert er sich – und will sie ausziehen, zieht eine aus und steckt sie in die Tasche« (ebd., S. 39). Momente also eines gesellschaftlichen Scheiterns, wie wir sie mit peinigenden, schamhaften Szenen im »Andreas«-Roman oder dem lauten Gepolter des Ochs im »Rosenkavalier« verbinden. Zweifellos gewinnt Hofmannsthal diesem Scheitern komische Seiten ab.

Und von einer an Max Weber geschulten Entzauberung der Moderne wird man bei jenen mutigen Szenarien sprechen können, die, wie das »Schauspiel mit drei Figuren« (ebd., S. 120–133) oder die Sprechoperette

³⁶ SW XXII, S. 7–51.

»Das Hotel« (ebd., S. 134–166), eine zwischen Proust und Brecht ange-siedelte Revue gesellschaftlicher Ernüchterung propagieren. Hier rückt Hofmannsthal in die Nähe einer recht opernfeindlichen Entlarvungskomik. Und doch wird auch die Opernkomödie zu einem Forum für die Komik des Scheiterns.

Ein zweites Experiment einer Komik des Scheiterns, diesmal dann auf eine Protagonistin fokussiert, bietet die Oper »Arabella«, die erst unmittelbar vor Hofmannsthals Tod beendet werden konnte.³⁷ Das Sujet bewegt sich in der heruntergekommenen Adelswelt, wenn die jüngere Schwester als Sohn verkleidet werden muss, weil sich der Vater es nicht leisten kann, zwei Töchter auszustatten. Es ist eine vom Austausch zahlreicher Zeichen geprägte Welt – Kartenorakel, Blumen als Liebeszeichen, Briefe mit zum Teil verstellter Handschrift, ein Glas Wasser als Zeichen der Treue, Zeichen des Reichtums –, in der Arabella an der Überzeugung festhält,

der Richtige – wenn es einen gibt für mich auf dieser Welt –
der wird einmal dastehen, da vor mir
und wird mich anschauen und ich ihn
und keine Zweifel werden sein und keine Fragen.

(SW XXVI, S. 16)

Aber Arabellas Zuversicht, im ungarischen Witwer Mandryka endlich dem Richtigen begegnet zu sein, erleidet eine höchst peinliche Probe.³⁸ Sie steht am Ende im Verdacht, ihren Abschied von der Mädchenzeit in den Armen jenes Matteo gefeiert zu haben, den sie immer abgewiesen hatte. Denn in der Tat schwärmt Matteo im dritten Akt vom genossenen Glück – nichts ahnend, dass er die Nacht mit Arabellas Schwester verbracht hat, die, als Bruder verkleidet, sich in den stets abgewiesenen Matteo verliebt hatte. Arabella steht im Treppenhaus am Tiefpunkt ihrer Gewissheit, verdächtigt, beschämkt, sich keiner Schuld bewusst, denn

³⁷ Zu »Arabella« nach wie vor lesenswert die Studien von Richard Alewyn, *Arabella*. In: Über Hugo von Hofmannsthal, 4. Aufl. Göttingen 1967, S. 120–123; Ewald Rösch, *Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen*, 3. Aufl. Marburg 1975, S. 200–219; Richard Exner, *Arabella. Verkauft, verliebt, verwandelt?* In: HF 8, 1985, S. 55–80.

³⁸ Vgl. Mathias Mayer, *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 106f.

auch sie weiß noch nicht, wer den ihr fremden Matteo glücklich gemacht hat. Aber entscheidender ist das Scheitern ihrer Lebenshoffnung:

[...] so ist der Richtige doch nicht der Richtige?
O Gott wie du mich demütigst bis ins Mark
was von mir bleibt denn übrig noch nach dieser Stunde?
(SW XXVI, S. 62)

Wie Kleists Alkmene muss sie sich gegen einen furchtbaren Verdacht verteidigen, alle Zeichen sprechen gegen sie. Noch bevor die jüngere Schwester mit ihrem Geständnis – dass *sie* an Stelle von Arabella mit Matteo zusammen war – die prekäre Situation klärt, verweist Arabella auf den einzigen möglichen Ausweg aus dem Dilemma der Zeichen. Ihre rhetorische Frage zielt auf das Scheitern der ganzen Existenz: »Was ist an allem in der Welt, wenn dieser Mann/ so schwach ist und die Kraft nicht hat an mich zu glauben« (ebd., S. 60). Erst die Bedingungslosigkeit, der kierkegaardsche Sprung in den Glauben an den anderen, *ohne* durch Zeichen abgesichert zu sein, wäre in seiner Risikobereitschaft stark genug, den Kreislauf des Scheiterns zu zerbrechen. Zumindest, wenn man mit Kierkegaard und Hofmannsthal in der Ehe eine so ernsthafte und belastbare Institution sieht. »Richtig heirathen kann nur ein Witwer« – dieses Wort aus Kierkegaards »Stadien auf dem Lebensweg« hat Hofmannsthal schon während der Arbeit am »Schwierigen« exzerpiert (SW XII, S. 244) und es offenbar mit der Figur des Mandryka eingelöst. Das Bewusstsein freilich von der Labilität dieses Prozesses kommt dadurch zum Ausdruck, dass Arabella statt des ungarisch-ländlichen Rituals ihrem Bräutigam nicht einen Becher, sondern ein Glas voll Wasser überreicht und dass er es – wie als Zeichen der Überholtheit des Zeichens durch den Glauben – anschließend zerschlägt.³⁹

Arabellas Hoffnung auf die Risiko- und Glaubensbereitschaft des anderen ist die höchst labile Antwort auf die Unvermeidlichkeiten des

³⁹ »Arabellas« ist in der Forschung mehrfach im Rahmen einer habsburgischen Mythisierung Südosteuropas beschrieben worden: Srđan Bogosavljević, Hofmannsthal's ‚Mythological Opera‘ Arabella. In: Ritchie Robertson/Edward Timms (Hg.), Theatre and Performance in Austria. From Mozart to Jelinek. Edinburgh 1993, S. 73–80; Markus Fischer, Latinität und walachisches Volkstum. Zur Gestalt Mandrykas in Hofmannsthals Lyrischer Komödie ‚Arabella‘. In: HJb 8, 2000, S. 199–213; Boris Previsic, ‚Arabella‘ und die Mythologisierung Südosteuropas zwischen Orient und Okzident. In: HJb 19, 2011, S. 321–355.

Scheiterns und des Selbstverlustes, die ein tragisches Potenzial haben. Aber diese Möglichkeiten des Scheiterns bleiben auf die Unzuverlässigkeit von Zeichen begrenzt, auf ihre komische Arbitrarität. Deshalb gewinnt auch hier das Paradoxon einer Destabilisierung der Zeichen eine – wie auch immer zerbrechliche – »komische« Bedeutung.

Darin scheint mir jedenfalls die eigentliche Begründung für die anhaltende *Komik* des Scheiterns zu liegen, die auch ein Plädoyer für die Komödie ist: Nach der These eines Philosophen, der als Meisterdenker des Scheiterns gelten kann, nach Arthur Schopenhauer ist

[d]as Leben jedes einzelnen [...], wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutendsten Züge heraushebt, eigentlich immer ein Trauerspiel; aber im Einzelnen durchgegangen, hat es den Charakter des Lustspiels. Denn das Treiben und die Plage des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks, das Wünschen und Fürchten der Woche, die Unfälle jeder Stunde mittelst des stets auf Schabernack bedachten Zufalls sind lauter Komödienszenen.⁴⁰

Die fraglose Katastrophe, die Schopenhauer als Resultat des Lebens sieht, ist nicht wiederholbar, sie ist der endgültige Untergang, von dem in der Literatur die Tragödie erzählt. Die Komödie dagegen ist der Ort des wiederholten, d.h. vor allem: des wiederholbaren Scheiterns. Die Komödie ist in der Regel die weniger heroische, die menschliche Form jener Erfahrung, die als eine Einübung ins Scheitern ihre zwar nicht unernsten, zugleich aber humorvollen Seiten hat. Man sollte also weiter darüber nachdenken, ob nicht die – gelungene oder gescheiterte, die abgeschlossene oder Fragment gebliebene – Komödienproduktion Hofmannsthals eine futurische Qualität hat? Ob neben den Rekonstruktionen aus Aristophanes, Molière oder Goldoni zu dieser Familie am Ende nicht auch Thomas Bernhard, vor allem aber Samuel Beckett gehören?

Albert Camus hat uns dazu gebracht, dass wir uns den Ahnvater allen Scheiterns, dass wir uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen müssen.⁴¹ Und auf Spuren, die Kierkegaard gebahnt hat, arbeitet Martin Seel im »Versuch über die Form des Glücks« dessen Widerstän-

⁴⁰ Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 4. Buch, § 58. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 442.

⁴¹ Albert Camus, Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Übers. von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Hamburg 1976, S. 101.

digkeit heraus: »[...] jeder Begriff des Glücks bezeichnet zugleich eine Möglichkeit des Unglücks [...]. Der positive Begriff führt den negativen mit«.⁴² So spricht einiges dafür, dass wir uns das Scheitern bei einem Autor wie Hofmannsthal als eine Form der Selbstfindung, mitunter der Komik jedenfalls, vielleicht sogar des Glücks vorstellen müssen.

Oder sollten wir uns den meerfernen Wiener Festlandsbewohner gar als einen Seefahrer vorstellen, der den Schiffbruch nicht nur als Möglichkeit vor Augen hatte, sondern ihm auch einen Gegensinn abgewinnen konnte? Das Motto des Pompeius: »*Navigare necesse est, vivere non est necesse*« (SW XXXII, S. 217) hatte er aus d'Annunzios Text nach der Ermordung der Kaiserin Elisabeth aufgegriffen. Pompeius hatte damit denjenigen widersprochen, die ihn davon hatten abhalten wollen, das Schiff zu besteigen. Dass Hofmannsthal sich damit einen Spruch zu eigen gemacht hat, der dann zum Motto der Hanse wurde, ist verwunderlich (vgl. ebd., S. 971). Aber der Schiffbruch steht nicht nur, wie wir aus Hans Blumenbergs Studie wissen,⁴³ in einer engen Verbindung mit dem Staunen der Philosophie: Bei Hofmannstahl wird das Scheitern zu einer poetologischen Schlüsselfigur, denn zu seinen wohl lebenslang zitierten Lieblingsformeln gehört jene Zeile, die er in Emersons Essay über Montaigne, jenen Philosophen des Schiffbruchs, gefunden hat. Es ist der Schlussvers aus William Channings Gedicht »The Poet's Hope«, den Emerson als Beleg dafür anbringt, dass Montaigne, »the sceptic«, uns vor Augen stellt, auch wenn sich Abgründe unter Abgründen auftun und Meinungen immer wieder ersetzt werden, »all are at last contained in the Eternal Cause«, und dann folgt eben der Vers – »Und sinkt mein Kahn sinkt er zu neuen Meeren«. Im Original: »If my bark sink, 'tis to another sea«.⁴⁴ Dieses Mottos, klein genug, wie Hofmannsthal an anderer Stelle sagt, um auf einen Fingernagel geschrieben zu werden, können wir uns bedienen, um uns das Scheitern als eine unverzichtbare, nicht eine zu vermeidende, Existenzform seines Schreibens vorzustellen.⁴⁵

⁴² Martin Seel, Versuch über die Form des Glücks, Studien zur Ethik. Frankfurt a.M. 1995, S. 54.

⁴³ Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. 1979, S. 14.

⁴⁴ Ralph Waldo Emerson, Montaigne, or The Sceptic. In: Ders., Essays and Poems. Selected and arranged by G.F. Maine. London/Glasgow 1967, S. 391.

⁴⁵ Die Zitatbelege am gründlichsten in SW XXXII, S. 755.